

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXIX 2021

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXIX 2021

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIX - 2/2021
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-873-6

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
MAURIZIA CALUSIO
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di settembre 2021
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Fernseh- und Video-Ansprache als bevorzugte Textsorte der Coronapandemie: Argumentationskategorien, Nominationsverfahren und prosodische Gestaltung <i>Gianluca Cosentino</i>	5
Komplexe Zukünftigkeit und ihre Versprachlichung durch Futur II und Perfekt bzw. <i>passato prossimo</i> im Deutschen und Italienischen <i>Anne-Kathrin Gärtig-Bressan</i>	31
Diacronia della preposizione multiparola <i>fino a</i> <i>Vittorio Ganfi</i>	69
Il silenzio e il cammino tragico di Raskol'nikov in <i>Delitto e castigo</i> di F.M. Dostoevskij <i>Raffaella Vassena</i>	97
Газ. Об одном отрывке из романа Василия Гроссмана <i>Жизнь и судьба</i> <i>Anna Krasnikova</i>	113
Les « notes de notes » de Flaubert : nature et destination d'une typologie de manuscrits à orientation pre-scénarique <i>Biagio Magaudda</i>	127
Dal bacchanale all'inventario: la letteratura americana in Italia nei repertori di <i>Americana</i> e <i>Novellieri inglesi e americani</i> <i>Nicola Paladin</i>	145
Umorismo 'perso' e 'ritrovato' nella traduzione dei libri per ragazzi: note sulla traduzione vietnamita delle <i>Storie della preistoria</i> di Moravia <i>Thuy Hien Le</i>	161
Les compliments situationnels en français et en arabe dans une perspective pédagogique <i>Batoul Muhaisen, Romuald Cogné</i>	185
Teachers' views on the use of literature as a tool for learning EFL <i>Diego Sirico</i>	207

IL SILENZIO E IL CAMMINO TRAGICO DI RASKOL'NIKOV IN *DELITTO E CASTIGO* DI F.M. DOSTOEVSKIJ

RAFFAELLA VASSENA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
raffaella.vassena@unimi.it

Il saggio prende in esame le manifestazioni del silenzio in *Delitto e castigo* alla luce del 'principio drammatico' che caratterizza i romanzi dostoevskiani. Dopo aver distinto le connotazioni semantiche di *tišina* e *molčanie* nel contesto del romanzo, l'Autore analizza il duplice livello di funzionamento del *molčanie*: da una parte, una tecnica espressiva tipicamente teatrale, di cui Dostoevskij si serve per rafforzare l'intensità drammatica di alcune scene e raffigurare gli stati più intimi dei suoi personaggi; dall'altra, una metafora del percorso tragico dell'eroe dall'affermazione di sé all'affermazione dell'Altro.

The essay examines the different manifestations of silence in *Crime and Punishment* in the light of the 'dramatic principle' that characterizes Dostoevsky's novels. After distinguishing the semantic connotations of *tishina* and *molchanie* in the context of the novel, the Author analyzes the dual-level of functioning of *molchanie*: on the one hand, a typically theatrical expressive technique, which Dostoevsky uses to reinforce the dramatic intensity of some scenes and depict the most intimate states of his characters; on the other hand, a metaphor of the hero's tragic journey from self-affirmation to the affirmation of the Other.

Keywords: Dostoevsky, Crime and Punishment, pragmatics of silence, drama

Nelle opere di Dostoevskij il silenzio racchiude un potenziale espressivo perfino superiore a quello della comunicazione verbale: dal colloquio tra Goljadkin e il medico Krest'jan Ivanovič ne *Il sosia* fino al bacio di Cristo al Grande Inquisitore nei *Fratelli Karamazov*, il silenzio è un elemento costitutivo, e non marginale, del rapporto dialogico tra i personaggi dostoevskiani. Con Bachtin si potrebbe affermare che alla "straordinaria molteplicità di tipi e di varietà della parola"¹ fa da contraltare una straordinaria molteplicità di tipi e di varietà del silenzio. Ciononostante, il ruolo del silenzio nell'opera dostoevskiana ha trovato finora solo parziale riflesso nella letteratura critica², che si è concentrata sul silenzio

¹ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1968, p. 264.

² Lo stesso Bachtin non fa menzione di molte scene cruciali in cui i personaggi dostoevskiani, pur senza proferire parola, vivono una situazione non meno dialogica di quelle in cui parlano. Bachtin infatti ritiene che, perché possano sorgere rapporti dialogici, "i rapporti logici e semantico-oggettuali, che 'di per sé' sono privi del momento dialogico [...] debbano incarnarsi nella parola, diventare enunciazioni, diventare posizioni espresse nella

esicastico come retaggio della teologia apofatica ortodossa, associato soprattutto ad alcuni personaggi dell'*Idiota* e dei *Fratelli Karamazov*³. Tra quelli esistenti, lo studio di Malcolm Jones sulle dinamiche dell'esperienza religiosa in Dostoevskij rappresenta senz'altro il contributo di maggior interesse per questo saggio in quanto, pur applicandola ai *Fratelli Karamazov*, formula una tesi che, come si dimostrerà più avanti, appare adeguata anche a *Delitto e castigo*: Jones infatti distingue nell'ultimo romanzo di Dostoevskij due livelli di funzionamento del silenzio, di cui uno agisce sul piano della forma, come strategia di costruzione dell'intreccio e caratterizzazione dei personaggi, mentre l'altro sul piano del contenuto, come veicolo della concezione dell'autore⁴.

Proseguendo nella disamina della letteratura critica, e restringendo il campo a *Delitto e castigo*, in alcuni studi si è rilevata la centralità della dimensione acustica, con tutto il bagaglio di suoni, rumori e grida che innervano le dinamiche relazionali tra i personaggi e tra i personaggi e l'ambiente⁵, mentre il ruolo del silenzio rimane ancora poco esplorato: da una parte, lo si è posto in riferimento al personaggio di Sonja, e ancora nei termini di una pratica religiosa volta a far silenzio nell'anima per accogliere la Parola di Dio⁶; dall'altra, ci è noto un solo breve saggio che prende in esame il silenzio di Raskol'nikov, mancando però al compito di problematizzare tanto il contesto narrativo, quanto la letteratura critica, e pervenendo a conclusioni che appaiono soggettive ed eccessivamente forzate⁷.

Delitto e castigo è forse l'opera dostoevskiana che più di ogni altra offre spunti per una riflessione sul silenzio come strategia comunicativa. Il suo stesso tessuto narrativo lo suggerisce: l'intrigo poliziesco, la caratterizzazione psicologica dei personaggi, l'ambientazione urbana mutuata dai romanzi d'appendice, con una San Pietroburgo assordante e affollata che

parola di diversi soggetti" (M. Bachtin, *Dostoevskij*, p. 237). Per un appunto sulla mancata considerazione del silenzio da parte di Bachtin cfr. C. Emerson, *The first hundred years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 132.

³ M. Jones, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, Anthem Press, London 2005; N. Skakov, *Dostoevsky's Christ and Silence at the Margins of the Idiot*, "Dostoevsky Studies", 13, 2009, pp. 121-140; N. Grillaert, "Raise the People in Silence": *Traces of Hesychasm in Dostoevsky's Fictional Saint Zosima*, "Dostoevsky Studies", 15, 2011, pp. 47-88. Alexander Spektor e Benjamin Jens indagano anche altre tipologie di silenzio, rispettivamente ne *L'Idiota* e nei *Fratelli Karamazov*: A. Spektor, *From Violence to Silence: Vicissitudes of Reading (in) The Idiot*, "Slavic Review", 72, 2013, 3, pp. 552-572; B. Jens, *Silence and Confession in The Brothers Karamazov*, "The Russian Review", 75, 2016, 1, pp. 51-66.

⁴ "Silence in Dostoevsky's novel is then a reflection of the inadequacy of language to express reality in its most important aspects, a narrative strategy to awaken and sustain interest, a source of dramatic intensity, a means of characterization, especially of neurotic characters, and a lever of plot development. That would be more than sufficient to attract our interest. But it is more than that. It is evident that silence plays a vital role in the view of reality and human values, which the text seeks to represent." (M. Jones, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, p. 143).

⁵ V. Peppard, *The acoustic dimensions of Crime and Punishment*, "Dostoevsky Studies", 9, 1988, pp. 143-155.

⁶ Si vedano alcune considerazioni sul silenzio di Sonja in O. Stuchebrukhov, *Hesychastic ideas and the concept of integral knowledge in Crime and Punishment*, "Dostoevsky Studies", 13, 2009, pp. 77-91.

⁷ M.M. Korobova, *Razmyslenija o glagole molčat' v svjazi so Slovarem jazyka Dostoevskogo*, in *Slovo Dostoevskogo. Idiostil' i kartina mira*. E.A. Osokina ed., LEKSRUS, Moskva 2014, pp. 302-309. Korobova interpreta i silenzi di Raskol'nikov *tout court* come segnali anticipatori della sua futura redenzione, stabilendo parallelismi eccessivamente disinvolti con il silenzio-preghiera del monaco e dell'asceta.

pure condanna l'individuo a una tragica solitudine. Vi sono tutti i presupposti per un uso del silenzio come tattica per nascondere, o rivelare, segreti inconfessabili a parole. Pressoché tutti i personaggi di *Delitto e castigo* ricorrono al silenzio, per quanto, se si considerano i contesti in cui questo accade, emergano le nature profondamente diverse di questi silenzi: il silenzio di Sonja nel guardare il padre porgendogli il denaro guadagnato sulla strada non è uguale al silenzio della vecchia usuraia che fissa con diffidenza Raskol'nikov; il silenzio reticente di Svidrigajlov dinanzi a Raskol'nikov non è uguale al silenzio di Sonja davanti alle domande provocatorie di lui sulle ragioni della sua fede; d'altra parte, anche il silenzio strategico di Raskol'nikov nei tre dialoghi con Porfirij Petrovič, o i silenzi ambigui del suo colloquio con Zametov, o il silenzio imbarazzato nei suoi incontri con la madre e la sorella, si differenziano dal silenzio che caratterizza il suo comportamento nella colonia penale, nell'epilogo del romanzo. Come distinguere, dunque, le diverse manifestazioni del silenzio, e quale contenuto comunicativo attribuirvi nel contesto della poetica di *Delitto e castigo*?

Un contributo potrebbe venire da un'analisi del silenzio alla luce del 'principio drammatico' dei romanzi dostoevskiani. Da Dmitrij Merežkovskij a Vjačeslav Ivanov, da Leonid Grossman a Michail Bachtin fino a George Steiner, molti sono stati gli studiosi che, con metodi differenti e pervenendo a conclusioni diverse, hanno affrontato il problema del rapporto tra l'opera di Dostoevskij e l'arte drammatica⁸. Un approccio di questo tipo a *Delitto e castigo* pare ancora più opportuno, se si considera che nelle prime fasi del progetto Dostoevskij considerò di adottare la forma narrativa in prima persona, e solo successivamente optò per una narrazione in terza persona, condotta dal punto di vista dell'autore onnisciente ma invisibile⁹. In realtà tutti i taccuini e i materiali preparatori alle tre redazioni del romanzo recano chiare tracce delle inclinazioni drammaturgiche di Dostoevskij, sia nelle caratterizzazioni dei personaggi scritte quasi in forma di note sceniche o appunti di regia¹⁰, sia in singole annotazioni che sembrano quasi alludere alla prospettiva di una rappresentazione teatrale del soggetto: riguardo a Raskol'nikov si legge ad esempio "Nell'esecuzione artistica non dimenticare che ha 23 anni"¹¹. La stessa impressione si ricava se si considera il modo in cui l'autore fissa alcuni silenzi nei diversi stadi di preparazione dell'opera: ora come un appunto ai margini del foglio¹², ora come una vera e propria pausa teatrale in mezzo a due battute¹³. La forma romanzesca definitiva non rimosse l'originale elemento drammatico di *Delitto e castigo* che rimane, secondo una rinomata espressione di Ivanov, una "tragedia in

⁸ Cfr. D.S. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, Nauka, Moskva 2000; V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedia Mito Mistica*, Il Mulino, Bologna 1994; L.P. Grossman, *Dostoevskij artista*, Bompiani, Milano 1961; Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*; G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Garzanti, Milano 1995. Per uno studio teorico della semiotica teatrale si rimanda a K. Elam, *The semiotics of theatre and drama*, Methuen, London and New York 1987.

⁹ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, 30 tt., Nauka, Leningrad 1972-1990 (da qui in avanti *PSS*), t. VII, pp. 148-149.

¹⁰ Cfr. nei materiali preparatori alla terza redazione del romanzo: "Confessione a Sonja, che 'Io stesso sono un malfattore'. Fatta senza particolare sentimento" (*Ibid.*, p. 167).

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

¹² Cfr. la prima redazione e la terza del romanzo, *Ibid.*, pp. 71, 166.

¹³ Cfr. la terza redazione del romanzo, *Ibid.*, p. 210.

veste epica”¹⁴. In questo saggio ci si propone dunque di offrire una ‘tassonomia’ dei silenzi in *Delitto e castigo*, analizzandone i due livelli di funzionamento: da una parte, una tecnica espressiva tipicamente teatrale, di cui Dostoevskij si serve per rafforzare l’intensità drammatica di alcune scene e raffigurare gli stati più intimi dei suoi personaggi; dall’altra, una metafora del percorso tragico dell’eroe dall’affermazione di sé all’affermazione dell’altro, a quel ‘Tu sei’ che tanto per Ivanov, quanto per Bachtin, costituisce il principio fondamentale della concezione etica e artistica di Dostoevskij.

1. *Tišina e molčanie*

La lingua russa possiede almeno tre sostantivi traducibili in italiano con ‘silenzio’: *molčanie*, *tišina*, e *bezmolvie*. L’ultimo, che i dizionari indicano come un sinonimo tanto di *tišina*, quanto di *molčanie*, ricorre solo tre volte nel testo di *Delitto e castigo* (unicamente nella forma aggettivale *bezmolvnyj*), pertanto non sarà preso in considerazione in questa sede¹⁵. Per quanto riguarda *molčanie* (nella forma verbale *molčat’*) e *tišina*, una consultazione simultanea di più dizionari, condotta sul sito <http://slovari.ru> dell’Istituto di lingua russa Vinogradov dell’Accademia delle Scienze russa, restituisce i seguenti principali significati:

Молчать:

1. Не говорить, не сообщать, не произносить ничего
2. о чём. Сохранять что-н. в тайне, не говорить, не рассказывать о чём-н.
3. перен. О звуках, о чём-н. звучащем: не раздаваться, не быть
4. В нек-рых сочетаниях: не существовать или не обнаруживать себя.
5. Безмолвствовать, тихнуть, затихать, не шуметь, не говорить, не издавать звука; терпеливо сносить, не роптать.

Тишина:

1. Покой, спокойное состояние, отсутствие вражды, ссоры, беспорядков.
2. Отсутствие шума, безмолвие, молчание.
3. Полное отсутствие чего-л.¹⁶.

La distinzione tra *molčanie* e *tišina* è stata più volte considerata dalla letteratura critica dal punto di vista linguistico, semiotico e filosofico-concettuale. Pur non approfondendola nel suo studio dostoevskiano, in altre sedi anche Bachtin rileva la natura diversa di questi due si-

¹⁴ V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedia Mito Mistica*, p. 69.

¹⁵ Assente è invece il sostantivo *nemota*, che in senso traslato può indicare il silenzio (per es. *polnaja nemota*) ma che letteralmente significa “assenza del dono della parola, della capacità di parlare”.

¹⁶ (<http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=221> ultima consultazione 14 dicembre 2020). Di seguito la traduzione dei significati: “*Molčat’*: 1. Non parlare, non comunicare, non pronunciare niente. 2. Di cosa. Mantenere segreto q.sa, non dire, non raccontare q.sa. 3. Traslato. Di suoni, di q.sa che risuona: non emanare, non essere. 4. In alcune combinazioni: non esistere o non rivelarsi. 5. Tacere, calmarsi, mettersi a tacere, non fare rumore, non parlare, non emettere suono; sopportare pazientemente, non mormorare; *Tišina*: 1. Quiete, condizione tranquilla, assenza di inimicizia, lite, disordini. 2. Assenza di rumore, assenza di parole, silenzio. 3. Completa assenza di q.sa.”

lenzi: “Nel silenzio [*tišina* – R.V.] nessuno emette suoni (o nulla emette suoni) – nel silenzio [*molčanie* – R.V.] nessuno parla. Il silenzio [*molčanie* – R.V.] è possibile solo nel mondo umano (e solo per l'uomo)”¹⁷. Questa dimensione ‘umana’ intrinseca a *molčanie* deriva dalla sua natura comunicativa: se *tišina* indica una condizione ambientale di totale assenza di suoni, il *molčanie* avviene solo su uno sfondo comunicativo¹⁸. Per quanto entrambi i vocaboli possano dunque essere tradotti in italiano con la parola ‘silenzio’, il significato del secondo sarebbe più propriamente ‘il tacere’. ‘Tacere’ è un’azione consapevole e spesso deliberata, potenzialmente riferita a un oggetto che coincide con l’oggetto del ‘parlare’: si può tacere infatti solo ciò di cui si può anche parlare. La lingua russa avvalorava ulteriormente la tesi di un intento comunicativo comune al parlare e al tacere: i due verbi corrispondenti in russo, infatti, presentano la medesima reggenza al caso prepositivo (*govorit’ o čem-libo* e *molčat’ o čem-libo*, per quanto il primo regga anche altri complementi), così come i sostantivi *razgovor o čem-libo* e *molčanie o čem-libo*, mentre la locuzione *tišina o čem-libo* è grammaticamente scorretta.

Se un’analisi del testo di *Delitto e castigo* conferma la comune natura comunicativa del ‘parlare’ e del ‘tacere’, meno perspicua appare quell’ulteriore distinzione, ripresa da Michail Epštejn¹⁹, tra *tišina* come modo d’essere, silenzio spirituale, pace interiore (assimilabile al greco *hesychia*), e *molčanie* come reticenza e volontà d’inganno. Sotto questo aspetto, in *Delitto e castigo* la linea di confine tra *tišina* e *molčanie* non presenta contorni particolarmente marcati. Il sostantivo *molčanie* ricorre trentacinque volte nel romanzo ed è caratterizzato da aggettivi quali *naprijažennoe* (teso), *tjagostnoe* (opprimente), *stranno* (strano), *ugrjumoe* (cupo). *Tišina*, che ricorre con minor frequenza, si connota non meno negativamente, accompagnandosi per due volte all’aggettivo *mertvaja* (morta). In *Delitto e castigo* *tišina* indica una condizione di assenza di suoni innaturale, e perciò sinistra e latrice di presagi funesti. Delle sei volte in cui ricorre, per cinque volte descrive l’atmosfera nella casa dell’usuraia (prima durante il delitto e poi durante il terzo incubo di Raskol’nikov):

Но он не дал себе ответа и стал прислушиваться в старухину квартиру: мертвая тишина. (*Parte I, Cap. 6*)²⁰

Вдруг явственно послышался легкий крик, или как будто кто-то тихо и отрывисто простонал и замолчал. Затем опять мертвая тишина, с минуту или с две. (*Parte I, Cap. 7*)²¹

¹⁷ M.M. Bachtin, *Iz zapisej 1970-71 godov*, in Id., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva 1979, p. 338.

¹⁸ M.N. Epštejn, *Slovo i molčanie v russoj kul'ture*, “Zvezda”, 10, 2005 (<https://magazines.gorky.media/zvezda/2005/10/slovo-i-molchanie-v-russoj-kul'ture.html> ultima consultazione 14 dicembre 2020). N.D. Arutjunova, *Fenomen molčaniija*, in *Jazyk o jazyke*. Pod obščim rukovodstvom i redakciej N.D. Arutjunovoj, Jazyki russoj kul'tury, Moskva 2000, p. 423.

¹⁹ M.N. Epštejn, *Slovo i molčanie v russoj kul'ture*.

²⁰ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 61; “Ma non si diede risposta e rimase ad ascoltare i rumori dell’appartamento della vecchia: silenzio di tomba.” Tutte le traduzioni sono tratte dalla seguente edizione: F. Dostoevskij, *Delitto e Castigo*, D. Rebecchini ed., Feltrinelli, Milano 2013 (da qui in avanti *FELTRINELLI*), p. 100.

²¹ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, pp. 64-65; “Improvvisamente s’udì chiaramente un grido soffocato, come se qualcuno avesse emesso un lamento fiavole e mozzato e poi avesse taciuto. Poi, ancora silenzio di tomba, per un minuto o due.” (*FELTRINELLI*, p. 105).

Вот и третий этаж; идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно... [...]“Это от месяца такая тишина, – подумал Раскольников, -- он, верно, теперь загадку загадывает”. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И всё тишина. (*Parte III, Cap. 6*)²²

È un silenzio tutt'altro che placido: al contrario, incute terrore e in entrambe le situazioni lascia presagire l'imminente colpo di scena (l'omicidio non previsto di Lizaveta, da una parte, e la spaventosa visione della vecchia nascosta da un telo, dall'altra). La sesta ricorrenza di *tišina* riguarda invece l'atmosfera nel 'buco' di Raskol'nikov quando questi, svegliatosi dopo il terzo incubo, si trova dinanzi Svidrigajlov:

В комнате была совершенная тишина. Даже с лестницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло. Наконец это стало невыносимо: Раскольников вдруг приподнялся и сел на диване. (*Parte III, Cap. 6*)²³

Questo silenzio si carica di una tensione insopportabile, la stessa che invade Raskol'nikov dopo il delitto, quando tende l'orecchio per udire i passi sulle scale: qui la *suspence* è esaltata dall'alternanza tra il rumore delle porte che si aprono e dei passi che si avvicinano e il silenzio dell'ambiente (significativamente espresso non dal verbo *pritchnut'*, bensì dal verbo *umolknut'*), che sembra quasi sottintendere una complicità di San Pietroburgo nell'invitare l'omicida a lasciare il suo nascondiglio. Grazie a un uso sapiente degli effetti acustici, Dostoevskij amplifica la teatralità caratteristica di San Pietroburgo, nei suoi contrasti tra la maestosa ricchezza delle facciate e la miseria nascosta dietro le quinte, tra le piazze gremite e gli angoli bui, tra l'impetuosa Neva e i torbidi, stagnanti canali che sembrano riflettere la coscienza dell'eroe.

Tornando alla connotazione semantica di *tišina*, solo nell'uso dell'aggettivo *tichij* è rinvenibile l'accezione di silenzio esicastico, laddove esso sulle bocche degli altri personaggi esprime una qualità sia di Lizaveta che di Sonja – creature miti, remissive, capaci di un silenzio interiore profondamente diverso dalla reticenza implicata dal *molčanie*:

“Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная” (*uno dei due studenti nella trattoria, Parte I, Cap. 6*)²⁴

²² Dostoevskij, *PSS*, t. VI, pp. 237-238; “Ecco il secondo piano: che fare? Salire ancora? Che silenzio che c'era, faceva spavento... [...] ‘Questo silenzio è il silenzio della luna,’ pensò Raskol'nikov, ‘è lei che sta sciogliendo un indovinello.’ Stava lì ed aspettava, aspettò a lungo, e più la luna era silenziosa, più il cuore gli batteva forte, gli faceva quasi male. E sempre quel silenzio.” (*FELTRINELLI*, pp. 309-310).

²³ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 214; “Nella stanza c'era il più totale silenzio. Persino dalla scala non si levavano rumori. C'era solo una mosca che ronzava e sbatteva contro il vetro. Alla fine tutto ciò divenne insopportabile: Raskol'nikov di colpo si sollevò e si mise seduto sul divano.” (*FELTRINELLI*, p. 311).

²⁴ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 54; “È così silenziosa, docile, mite, sempre accondiscendente, le va bene sempre tutto.” (*FELTRINELLI*, p. 90).

“Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они всё отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!..” (*Raskol'nikov, Parte III, Cap. 6*)²⁵

Nella rappresentazione di Lizaveta e Sonja l'aggettivo *tichij* codifica quindi una condizione interiore che ne modella il comportamento. Il silenzio di Lizaveta, e soprattutto quello di Sonja, si manifesta non in parole sottaciute, in repliche mancate, bensì in gesti concreti che, compiuti in silenzio (*molč'a*), si caricano di una profonda e misteriosa valenza simbolica: *molč'a* Sonja depone sul tavolo i soldi guadagnati come prostituta per la prima volta; *molč'a* Sonja estrae dalla scatola le due croci di rame e di cipresso e avvicina quest'ultima al petto di Raskol'nikov; *molč'a* Sonja porge a Raskol'nikov il Vangelo che lui le chiede quando sono in Siberia. Il silenzio di Sonja è un atteggiamento a lei connaturato, un modo d'essere che scandisce ogni suo gesto, e non per sottintendere significati nascosti, ma al contrario, per esaltare la pregnanza di significato del gesto stesso. Il gesto di Sonja diviene un'ostensione della Verità, un sacrario in cui la Verità sceglie di comunicarsi. Questa comunicazione avviene in silenzio: è il silenzio cui il linguaggio umano deve lasciare il posto quando l'oggetto del discorso è il mistero di Dio; è il silenzio di Cristo davanti al Grande Inquisitore, che alla menzogna e all'odio espressi per mezzo della parola contrappone l'amore espresso per mezzo del silenzio.

2. Teatralità del *molčanie*

Come notò già Ivanov, la tensione interna alla “tragedia-romanzo” dostoevskiana si esprime attraverso manifestazioni esteriori di carattere scenico, in veri e propri *coups de théâtre* come gli effetti di illuminazione, i suoni, i gesti, gli sguardi²⁶. Che tra questi rientri anche il silenzio, può dimostrarlo un'analisi della durata di alcuni silenzi di *Delitto e castigo*. Come in altri romanzi, infatti, anche in *Delitto e castigo* Dostoevskij esaspera intenzionalmente la durata del tacere nei momenti di massima tensione drammatica, talora servendosi anche per rafforzare cruciali parallelismi: dieci secondi dura il *molčanie* dopo l'inaspettata confessione di Nikolaj nello studio di Porfirij Petrovič, ma molto più a lungo, dieci minuti, durerà negli attimi successivi alla formulazione dell'accusa di Porfirij al vero colpevole, nella sesta parte del romanzo. Da quali fattori dipende dunque il calare del *molčanie* e il suo eventuale protrarsi? Vi sono casi in cui tacere è un atto deliberato, la cui intenzionalità è rafforzata per mezzo di espressioni quali “Он решил молчать” (Egli decise di tacere), “упорно молчал” (taceva ostinatamente) ecc. Vi sono poi silenzi che invece rappresentano una reazione ad accadimenti esterni al personaggio e indipendenti dalla sua volontà: possono essere silenzi suscitati dall'imbarazzo o dalla commozione, oppure causati da una sensazione di sorpresa,

²⁵ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 212; “Лизавета, Соня! Пovere creature miti, con gli occhi buoni... Care!... Perché non piangono? Perché non si lamentano?... Sono capaci di dare tutto... hanno uno sguardo così dolce e mite... Соня, Соня! Мite Соня!” (*FELTRINELLI*, p. 308). Si noti come l'aggettivo “*tichij*” venga tradotto da Rebecchini con “mite”: “*tichij*” ricorre infatti anche nell'accezione propria di “*krorkij*”.

²⁶ V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedia Mito Mistica*, pp. 43, 47-48.

sbigottimento, paura o confusione di fronte a un accadimento imprevisto, inatteso, apparentemente incomprensibile. Di quest'ultimo tipo di silenzio si possono annoverare diversi esempi: nella prima parte del romanzo, le parole sconnesse di Marmeladov sul ritorno di Cristo sulla terra ammutoliscono gli altri avventori della bettola, ma è uno stupore che dura solo il tempo di riprendere il controllo della situazione, e che poi si stempera in ilarità e scherno. Nella seconda parte, l'arrivo inaspettato di Lužin nella 'cabina' di Raskol'nikov è seguito da un momento di silenzio che viene risolto dopo un minuto, quando Lužin capisce che non è il caso di assumere un'aria eccessivamente sostenuta e avviene un "cambio di scena"²⁷. In questo esempio è particolarmente evidente l'analogia tra alcuni silenzi dostoevskiani e le pause teatrali, precedute o seguite da brevi intermezzi narrativi che, come rilevò Merežkovskij²⁸, servono da didascalie al dramma che sta andando in scena: l'angusto spazio scenico della 'cabina' e il triplice sguardo incrociato tra Lužin, Raskol'nikov e Razumichin preparano il terreno alla deflagrazione del conflitto tra Raskol'nikov e il fidanzato della sorella.

La durata di questi silenzi è proporzionale al tempo necessario per superare il primo contraccolpo e interpretare in modo razionale l'accaduto: quanto più questo è sconvolgente, tanto più a lungo durerà il silenzio, come dimostrano i silenzi successivi alla confessione di Mikol'ka, prima, e all'accusa di Porfirij a Raskol'nikov, poi. Ciò che segue subito dopo è solitamente il tentativo del personaggio di riprendere il controllo della situazione, riportandola a una condizione di tollerabile normalità: gli avventori della bettola ridono sguaiaatamente; Lužin adatta il proprio comportamento all'ambiente circostante; Porfirij manda fuori tutti dalla stanza; Raskol'nikov sussurra "Это не я убил" (Non sono stato io a uccidere). È un silenzio di chiara matrice teatrale, che mira a tenere con il fiato sospeso il lettore-spettatore, e che per certi aspetti ricorda il procedimento gogoliano della 'pietrificazione' (*okamenenie*). Secondo la definizione di Jurij Mann la pietrificazione dei personaggi gogoliani è il risultato del loro imbattersi in una "stranezza", in un "disordine della natura"²⁹: circostanze e fatti della vita di ogni giorno, dove tuttavia si avverte un'interferenza dell'elemento sovrannaturale, che suscita terrore (*strach*) nell'essere umano. Diversi sono gli studi che hanno preso in esame la componente 'esterna' che periodicamente si infila nelle vicende dei personaggi di *Delitto e castigo*, e di cui il segnale più noto è *vdrug*: non a caso Toporov rileva la frequenza, insieme all'avverbio *vdrug*, dell'aggettivo *strannyj*, che contribuisce a creare un'atmosfera di qualcosa di inaspettato, di un'attesa tradita, di indeterminatezza riguardo allo sviluppo degli elementi della struttura del romanzo³⁰. Molti silenzi dei personaggi di *Delitto e castigo* rappresentano una reazione sintomatica a una 'stranezza improvvisa', un fattore esterno e misterioso che sembra deviare il corso degli eventi e costringere il personaggio a una momentanea paralisi. Indicativa a questo proposito è la scena al commissariato, dove Raskol'nikov viene convocato subito dopo il delitto e, stravolto

²⁷ FELTRINELLI, p. 172.

²⁸ D. Merežkovskij, *L. Tolstoj i Dostoevskij*, p. 143.

²⁹ Ju.V. Mann, *Poetika Gogolja*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1988, p. 233.

³⁰ V.N. Toporov, *O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s archaičeskimi schemami mifologičeskogo myšlenija* ("Prestuplenie i nakazanie"), in Id., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoeičeskogo*. *Izbrannoe*, Progress, Moskva 1995, p. 200.

della tensione, perde i sensi: la sua reazione genera negli astanti un silenzio improvviso, che il narratore definisce “strano”, e che qualche momento dopo porterà Raskol'nikov a sentire il terrore afferrarlo “dalla testa ai piedi”³¹. Una cosa analoga si ripete nella scena in cui l'artigiano formula la sua accusa nei confronti di Raskol'nikov, e dove il silenzio che segue è accompagnato da un inesorabile intorpidimento e irrigidimento del corpo dell'accusato:

– Убивец! – проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом... Раскольников шел подле него. Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застучало, точно с крючка сорвалось. [...] Тихим, ослабевшим шагом, с дрожащими коленами и как бы ужасно озябший воротился Раскольников назад и поднялся в свою каморку. Он снял и положил фуражку на стол и минут десять стоял подле, неподвижно. Затем в бессилии лег на диван и болезненно, с слабым стоном, протянулся на нем; глаза его были закрыты. Так пролежал он с полчаса³².

L'analogia tra questo tipo di silenzio e la pietrificazione si coglie anche se si considera come, nel testo di *Delitto e castigo*, alla durata del *molčanie* si colleghi anche la sua funzione di oggetto diretto, quasi esclusivamente del verbo *preryvat'*-*prervat'* (interrompere, spezzare). Per i personaggi dostoevskiani interrompere il silenzio comporta un indicibile sforzo, come se dietro alla causa contingente che ha suscitato il silenzio vi fosse una misteriosa entità che prende il sopravvento: questo sforzo lo compie Lužin quando entra nella stanza di Raskol'nikov, nella seconda parte del romanzo; lo compie nella terza parte Razumichin, “tutto pensieroso”, mentre cammina a fianco di Zosimov che ha appena fatto un apprezzamento su Dunja; osa compierlo timidamente la madre di Raskol'nikov, osservando che la stanza del figlio è simile a una tomba; tenta di spezzare il silenzio, per lui insopportabile, lo stesso Raskol'nikov, nella quarta parte del romanzo, durante la riunione con Razumichin, Lužin, Dunja e Pulcherija Aleksandrovna nella sua stanza, annunciando di aver ricevuto la visita di Svidrigajlov.

Se è relativamente semplice stabilire le circostanze in cui avviene il silenzio, meno lo è fissarne i contenuti: nel testo del romanzo mancano quasi completamente attributi non concordati dopo il sostantivo *molčanie* o oggetti indiretti dopo il verbo *molčat'* che rispondano all'unica reggenza possibile del lessema – *o čem*. Tranne rari casi, l'azione di tacere non riguarda argomenti specifici. Se ne potrebbe dedurre che il significato del silenzio nel romanzo non può essere del tutto assimilato al significato di *vrat'* (mentire), *ne govorit'*

³¹ FELTRINELLI, p. 134.

³² Dostoevskij, *PSS*, t. VI, pp. 209-210; “Sei ‘n assassino!’ disse improvvisamente a voce bassa, ma in modo chiaro e scandito... Raskol'nikov gli stava camminando accanto. Di colpo si senti le gambe cedergli, gelo alla schiena, e per un istante gli parve che il cuore si arrestasse; poi iniziò a battergli forte, come se venisse fuori dal gancio [...]. Camminando lentamente, a fatica, con le ginocchia che gli tremavano e i brividi Raskol'nikov riprese la via di casa e salì nel suo buco. Si tolse il berretto, lo poggiò sul tavolo e rimase in piedi una decina di minuti, immobile. Poi, sfinito, si distese sul divano, malato, emettendo un debole gemito e rimanendo con gli occhi chiusi. Rimase così per circa mezz'ora.” (FELTRINELLI, p. 305).

(spesso usato appunto in questa accezione – *не говорить о чем-либо*) o anche solo a quello di *умалчиват'-умолчат'* (sottacere, deliberatamente passare sotto silenzio q.sa)³³. In altre parole, i personaggi di *Delitto e castigo* non sottacciano semplicemente qualcosa. Il loro è un silenzio non tanto reticente, quanto allusivo e strutturale; è un silenzio inconsciamente teso non a celare, bensì a rivelare, anche laddove il personaggio tenti di trincerarvisi dietro.

3. *Il cammino di Raskol'nikov verso il silenzio-dialogo*

A Raskol'nikov appartiene l'atteggiamento più controverso nei confronti del silenzio: in alcuni momenti egli sembra temerlo, gli appare ora latore di una tacita accusa, ora un vuoto comunicativo che deve essere riempito. In altri casi invece Raskol'nikov si serve intenzionalmente del silenzio, facendone la principale manifestazione della sua volontà di autoisolarsi: di lui viene detto da Razumichin “он на все отмалчивается” (a tutto si sottrae tacendo), lui è l'unico personaggio di cui nel romanzo si dica “он молчит упорно” (egli tace ostinatamente). Nondimeno, questo ‘ostinato tacere’ di Raskol'nikov non può essere equiparato a un'astensione dal dialogo o a una cessazione del dialogo: al contrario, ne è parte integrante, e costringe quindi tanto il personaggio-interlocutore, quanto noi lettori, a indagarne le possibili implicazioni. Lo vediamo ad esempio nella seconda parte, quando Raskol'nikov si reca da Razumichin dopo aver nascosto il bottino: davanti al silenzio di Raskol'nikov, ormai esasperato Razumichin lo accuserà di “recitare una commedia”³⁴. Soprattutto però Raskol'nikov se ne serve con Porfirij Petrovič, durante quei tre incontri che Bachtin definisce “autentici e splendidi dialoghi polifonici”³⁵. In questa polifonia il silenzio gioca un ruolo non meno importante della parola. Si consideri il secondo dialogo, nella quarta parte del romanzo. Vi è un lungo momento di preparazione all'incontro nel commissariato, in cui Raskol'nikov viene quasi sopraffatto dal sentimento di rabbia e di odio per il giudice istruttore, che tenta di controllare assumendo un'aria distaccata e giurando a sé stesso di “tacere il più possibile”³⁶. Quello che va in scena tra lui e Porfirij successivamente è un duello solo apparentemente verbale, o meglio, se è verbale, lo è soltanto in superficie: a un livello più profondo è un duello che esula dalla lingua, e che è fatto di sguardi, di ammiccamenti, di risate, e soprattutto di silenzi, con cui Raskol'nikov tenta di pianificare le contromosse, celando i suoi reali pensieri. Questo “piano reale”, che Bachtin contrappone al “piano recitato”³⁷, ha sede nell'inespresso, in quella voce interiore di Raskol'nikov che Porfirij cerca di far venire allo scoperto, e che Raskol'nikov stesso, a tratti, sembra voler

³³ Si considerino le uniche due ricorrenze del verbo *умалчивать-умолчать* nel romanzo: nella prima parte, il tacere di Marmeladov sulle angherie che Sonja ha dovuto subire da parte della matrigna; nella sesta, il reticente *умолчу* di Svidrigajlov nel suo dialogo con Raskol'nikov nella bettola.

³⁴ “Чего ты комедии-то разыгрываешь?” (Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 89); “Che stai facendo, una commedia?” (*FELTRINELLI*, pp. 141-142).

³⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij*, p. 84.

³⁶ *FELTRINELLI*, p. 367.

³⁷ M. Bachtin, *Dostoevskij*, pp. 345-346.

disperatamente tramutare in parola. Davanti al tribunale della giustizia umana, egli adotta il silenzio come arma di difesa e di attacco, dove la posta in gioco è quel fatale *progovorit'sja*:

Но он все-таки решился молчать и не промолвить слова до времени. Он понял, что это самая лучшая тактика в его положении, потому что не только он не проговорится, но, напротив, раздражит молчанием самого врага, и, пожалуй, еще тот ему же проговорится³⁸.

Qui Raskol'nikov sembra ricorrere al silenzio come unico possibile impedimento alla confessione: è un silenzio ostinato, deliberato, e perciò tutt'altro che naturale, tanto da costringere il protagonista a “raccolgere tutte le sue forze”, a tendere ogni nervo del suo corpo affinché la parola fatale non trapeli. È tuttavia possibile rilevare, nel corso del romanzo, un'evoluzione del silenzio di Raskol'nikov, di pari passo con il suo passaggio dalla condizione di isolamento in cui lo ha gettato il delitto al ricongiungimento con l'altro. Per porre in luce questa evoluzione sarà utile soffermarsi brevemente sul significato dello sguardo silenzioso in *Delitto e castigo*.

3.1 Lo sguardo silenzioso

Nel testo di *Delitto e castigo* il silenzio è espresso per quarantadue volte dalla parola *molča*, avverbio derivato dalla forma gerundiva di *molčat'*. La lingua dostoevskiana fa ampio uso dei costrutti gerundivi, e non solo in *Delitto e castigo*: l'“impaziente gerundio”³⁹ offre la possibilità di comprimere il tempo, mostrandoci l'eroe occupato in due o più azioni simultaneamente e accelerando il ritmo narrativo. Come nota Steiner la percezione che Dostoevskij ha del tempo è simile a quella di un autore drammatico: il concentrare un gran numero di azioni in un arco cronologico breve aumenta la tensione, rafforza l'impatto degli urti e delle collisioni che continuamente sconvolgono l'animo dei personaggi, togliendo loro qualsiasi possibilità di requie⁴⁰. Nel suo affiancamento ad altri verbi, il silenzio espresso da *molča* risulta pertanto non un'azione fine a sé stessa, bensì un modo con cui altre azioni vengono commesse; non solo, esso aumenta il potenziale espressivo di quelle azioni, le carica di nuovi significati. Quali azioni accompagna, dunque, il silenzio? Per quanto il ‘fare silenzio’ possa logicamente suggerire una predisposizione all'ascolto, in un unico caso *molča* accompagna un verbo di percezione legato alla sfera dell'udito (nella scena in cui Raskol'nikov ascolta “молча и с отвращением” [in silenzio e con disgusto] gli sproloqui di Katerina Ivanovna e dei suoi commensali al banchetto funebre per Marmeladov). In *Delitto e castigo* non vi sono tracce evidenti di quella predisposizione all'ascolto che suggerirebbe il silenzio: Sonja, ad esempio, ascolta la confessione di Raskol'nikov “molto attentamente” ma non

³⁸ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 262; “Ma decise di starsene zitto e non lasciarsi sfuggire una parola. Aveva capito che nella sua situazione era la tattica migliore, perché non solo non si sarebbe tradito, ma, tacendo, avrebbe irritato il suo nemico, che magari si sarebbe lasciato sfuggire qualcosa.” (*FELTRINELLI*, p. 376).

³⁹ Ju.F. Karjakin, *Dostoevskij i Apokalipsis*, Folio, Moskva 2009, p. 292.

⁴⁰ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, p. 149.

propriamente in silenzio, bensì interrompendolo continuamente e contribuendo così alla 'dialogizzazione' della sua idea⁴¹.

In *Delitto e castigo* dunque il silenzio rappresenta una modalità non tanto dell'ascolto, quanto dello sguardo. Il personaggio dostoevskiano osserva, scruta, fissa l'interlocutore *pristal'no, tverdo, uporno, nedoverčivo* e, appunto, *molča*: tale è lo sguardo interrogativo lanciato dalla vecchia usuraia a Raskol'nikov il giorno della prova del delitto e poi negli attimi precedenti al delitto stesso; tali sono gli sguardi che Raskol'nikov rivolge a Marmeladov, quando lo vede per la prima volta; tale è il lungo sguardo insistente che Nastas'ja lancia a Raskol'nikov in preda al delirio dopo il delitto; tale è lo sguardo con cui, nel terzo incubo di Raskol'nikov, gli spettatori sulla soglia lo guardano accanirsi contro la vecchia che ride; tale è lo sguardo silenzioso tra Raskol'nikov e Razumichin, con cui il primo mette a parte il secondo del proprio inconfessabile segreto; tale, infine, è lo sguardo furtivo che Svidrigajlov lancia a Raskol'nikov dalla finestra della bettola dove è seduto, nella sesta parte del romanzo. Sebbene avvengano con modalità simili (*molča*), tutti questi sguardi hanno un contenuto comunicativo diverso: alcuni comunicano semplicemente uno stato d'animo (diffidenza, interesse, sospetto, curiosità, angoscia), mentre altri veicolano messaggi ben precisi e carichi di significati inesprimibili a parole, come ad esempio quello tra Raskol'nikov e Razumichin alla luce di una lampada, nel corridoio.

Raskol'nikov è il personaggio che più frequentemente comunica con lo sguardo: esso ha la capacità di turbare l'animo di chi lo subisce, di lanciare messaggi di sfida, ma anche di chiedere aiuto. Lo sguardo di Raskol'nikov riflette la sua lotta interiore tra il tentativo di sottrarsi al castigo giudiziario (*molčat'*) e il bisogno di confessare (*vygovorit'*). Esempi di sguardi che riflettono questa oscillazione possono essere trovati rispettivamente nella scena del suo dialogo con Zametov al Palazzo di Cristallo, nella seconda parte del romanzo, e nella scena della sua muta confessione a Sonja, nella quinta parte. Il dialogo tra Raskol'nikov e Zametov nel ristorante si svolge tra sguardi e ammiccamenti che lasciano intendere molto più delle parole. Gli sguardi di Raskol'nikov si accompagnano a un fremito nervoso, a un irrefrenabile voglia di ridere, di sghignazzare, che spiazza completamente l'interlocutore fin quasi a pietrificarlo. Infatti quando Raskol'nikov provocatoriamente 'depone' dinanzi a Zametov di essersi informato sull'omicidio della vecchia usuraia, cala un silenzio della stessa natura di quelli già analizzati nei casi di Marmeladov e di Lužin. È un silenzio insopportabilmente lungo, che Zametov tenta di rompere simulando indifferenza:

Заметов смотрел на него прямо в упор, не шевелясь и не отодвигая своего лица от его лица. Страннее всего показалось потом Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание и ровно целую минуту они так друг на друга глядели.

-- Ну что ж, что читали? -- вскричал он вдруг в недоумении и в нетерпении⁴².

⁴¹ M. Bachtin, *Dostoevskij*, pp. 315-316.

⁴² Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 125; "Questi lo fissò senza muoversi, senza spostare la sua faccia da quella di Raskol'nikov. In seguito, a Zametov parve estremamente strano che fossero rimasti così, in silenzio, per un intero minuto, e che per un intero minuto si fossero guardati in faccia in quel modo. 'E allora? Che me ne importa che avete letto di quello!' esclamò infine spazientito e interdetto." (*FELTRINELLI*, p. 191).

In questa scena gli sguardi silenziosi di Raskol'nikov, così come il suo riso isterico, rientrano in quella scomposta strategia di difesa e di attacco che egli intraprende dopo il delitto e che non fa che aggravare il processo di dissociazione della sua personalità, intuibile dagli strani momenti di apatia che lo colgono all'improvviso:

Оба замолчали. После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. Он облокотился на стол и подпер рукой голову. Казалось, он совершенно забыл про Заметова. Молчание длилось довольно долго⁴³.

Il dialogo tra Zametov e Raskol'nikov culmina, dopo la descrizione dettagliata resa da quest'ultimo di come avrebbe agito se avesse ucciso lui la vecchia, in un nuovo, lungo sguardo silenzioso che sfocia in una mezza confessione:

Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить! -- А что, если это я старуху и Лизавету убил? -- проговорил он вдруг и -- опомнился⁴⁴.

La 'parola terribile' – la fatale confessione, "я убил" – che Raskol'nikov sta per pronunciare, sembra vivere di vita propria, quasi contro la sua volontà. In *Delitto e castigo* il campo lessico-semantico di *ubit'* si accompagna sovente o a verbi che sottolineano l'estrema fatica a confessare il delitto o, al contrario, a verbi come *sorvat'sja* (esplosione), *sletet'* (volare fuori, cascare), che denotano un movimento improvviso, quasi una deflagrazione, cui si oppone invece il controllo implicato dal verbo *molčat'*. La stessa insopprimibile esigenza di confessare attraversa il dialogo tra Raskol'nikov e Sonja nella quinta parte del romanzo. Qui tuttavia lo sguardo di Raskol'nikov muta: se quell'insistenza e quella fissità che lo caratterizzavano nel dialogo con Zametov ancora resistono, non vi è però più traccia di sfida. Domina invece il bisogno di ristabilire un contatto con il prossimo, uscire dalla condizione di incomunicabilità in cui lo ha gettato il delitto ("Я давно ни с кем не говорил, Соня"). È attraverso lo sguardo amorevole di lei che Raskol'nikov capisce che è giunto il momento di tentare la confessione, espressa per tre volte dal verbo *vygovorit'* (pronunciare, esprimere):

⁴³ *Ibid.*, p. 126; "Tacquero. Dopo l'improvviso attacco di riso Raskol'nikov si fece di colpo triste e cupo. Poggiò il gomito sul tavolo: si reggeva la testa col braccio. Sembrava che si fosse dimenticato del tutto di Zametov. Rimasero in silenzio abbastanza a lungo." (FELTRINELLI, p. 192).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 128; "Si piegò il più possibile verso Zametov e iniziò a muovere le labbra senza pronunciare parola; tutto ciò durò per più di mezzo minuto, sapeva quello che stava facendo, ma non poteva trattenersi: una parola terribile sussultava sulle sue labbra, come prima aveva sussultato il chiavistello nell'anello della porta, sta lì lì per venir fuori, sta proprio per uscire, sta per essere pronunciata. 'E se fossi stato io a uccidere la vecchia e Lizaveta?' Disse improvvisamente, e tornò lucido." (FELTRINELLI, p. 195).

Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель. [...]

Что с вами? -- спросила Соня, ужасно оробевшая. Он ничего не мог выговорить. [...]

Стало невыносимо: он обернул к ней мертво-бледное лицо свое; губы его бес- сильно кривились, усиливаясь что-то выговорить⁴⁵.

La modalità di questo *vygovorit'* passa attraverso il silenzio, non le parole. È attraverso lo sguardo silente, disperato e insistente di lui che Sonja intuisce la verità. Il muto dialogo di sguardi che avviene tra Raskol'nikov e Sonja in questa scena è profondamente diverso da quello analizzato nella scena tra Raskol'nikov e Zametov. Lì Raskol'nikov si serve dello sguardo per sfidare l'avversario, per confonderlo e depistarlo, in un gioco pericoloso che lui stesso non sa controllare e che non fa che aggravare il suo stato psichico: sarà all'uscita dal Palazzo di Cristallo che, dopo essersi imbattuto in Razumichin e averlo respinto con violenza, sarà colto da allucinazioni davanti al tramonto infuocato sul canale. Nel dialogo con Sonja Raskol'nikov ricorre allo sguardo silenzioso non per dissimulare, ma per comunicare ciò che non può dire a parole: è lui stesso che invita Sonja a guardare più in profondità nei suoi occhi, e la stessa Sonja avrà bisogno di guardare ancora una volta lì per sincerarsi di aver compreso. Attraverso lo sguardo silenzioso Raskol'nikov lascia che Sonja lo 'penetri'⁴⁶, cioè lo affermi: permettere a Sonja di 'entrare' è il primo passo perché Raskol'nikov impari a sua volta a 'uscire' dal suo isolamento solipsistico. Nondimeno Raskol'nikov non è ancora pronto ad accettare le conseguenze di questo muto dialogo fatto di sguardi: dopo le due lacrime seguite all'abbraccio di Sonja e alla sua promessa di seguirlo ai lavori forzati, egli rialzerà la guardia, trincerandosi nuovamente dietro a un silenzio "sprezzante"⁴⁷.

3.2 Il silenzio come resa

L'accettazione da parte di Raskol'nikov del suo destino coinciderà con un mutamento sostanziale del suo silenzio, nell'epilogo del romanzo. La prima ad accennarvi è Sonja, nella lettera che invia ai famigliari di Raskol'nikov, informandoli della sua malattia. Ma già nel capitolo successivo, quando viene ripercorso il primo periodo della permanenza di Raskol'nikov nella colonia penale, emergono tratti inediti di questo silenzio. Esso non è più un'arma da impugnare per difendersi dagli altri, anzi, quella disperata difesa sembra aver lasciato il passo a un silenzio stranamente quieto, remissivo, con il quale Raskol'nikov subisce senza reagire il disprezzo degli altri deportati:

⁴⁵ *Ibid.*, p. 314; "Di colpo impallidì, si alzò dalla sedia, guardò Sonja e, senza pronunciare una parola, quasi macchinalmente, andò a sedersi sul letto di lei [...] Che avete?" domandò Sonja, terribilmente spaventata. Lui non riuscì a dire nulla [...] Lui non ce la faceva più: girò il viso pallido e smorto verso di lei, le labbra gli si torcevano cercando di pronunciare qualcosa." (*FELTRINELLI*, p. 447).

⁴⁶ Vjačeslav Ivanov definisce il 'realismo ontologico' di Dostoevskij come un realismo fondato sulla 'penetrazione', ossia sull'affermazione dell'altro non come oggetto ma come soggetto, come "Tu sei" (V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedia Mito Mistica*, p. 51).

⁴⁷ *FELTRINELLI*, p. 458.

Он никогда не говорил с ними о боге и о вере, но они хотели убить его, как безбожника; он молчал и не возражал им. Один каторжный бросился было на него в решительном исступлении; Раскольников ожидал его спокойно и молча: бровь его не шевельнулась, ни одна черта его лица не дрогнула⁴⁸.

Questo silenzio di Raskol'nikov presenta tratti in comune con quello di Sonja: non è una semplice assenza di parole, deliberata, intenzionale, strategica, né una reazione sintomatica, quanto una posizione umana assunta quasi suo malgrado. Raskol'nikov adotta questo tipo di silenzio quando esce dagli angusti limiti del suo egocentrismo e, cessando di vivere con “gli occhi bassi”⁴⁹, prende consapevolezza dell'abisso che lo divide dagli altri detenuti, gente del popolo capace di un attaccamento alla vita per lui impensabile. Con la scoperta dell'altro il silenzio diviene anche ascolto di sé. Nel suo lungo e tormentato cammino di rigenerazione, di cui a noi lettori viene dato solo un cenno, Raskol'nikov mostra i primi segni di una docile resa, assimilata da Sonja quasi per osmosi o per ‘contagio’⁵⁰, come se Raskol'nikov fosse infine giunto a pronunciare quel “Tu sei” che Ivanov esplicita con queste parole: “io sperimento il tuo essere come mio proprio e attraverso il tuo essere io mi ritrovo come uno che è”⁵¹. Questa penetrazione, o immedesimazione, con Sonja, determina il comportamento di Raskol'nikov non solo con gli altri detenuti, ma con la stessa Sonja nella lunga scena sul fiume. Priva di battute, questa scena si configura in realtà come un dialogo dall'inizio alla fine: un dialogo silenzioso, che procede solo per gesti, dal trepidante stringersi delle mani fino al pianto a dirotto di Raskol'nikov abbracciato alle ginocchia di Sonja. Qui il silenzio cessa di essere una strategia alternativa alla comunicazione verbale, diventando una necessità che si impone e dinanzi a cui ogni parola risulta superflua: “Volevano dire qualcosa, ma non ci riuscivano”⁵².

Il caso di Raskol'nikov ci ha condotto all'ultimo e più alto compito che Dostoevskij affida al silenzio. Da un silenzio-arma usato come alternativa al dialogo autentico, nel corso del romanzo Raskol'nikov passa a dialoghi dove la “parola-scappatoia”⁵³ si alterna a silenzi-confessione, per giungere infine a un silenzio-dialogo: un silenzio, cioè, che non ha più bisogno di sostituirsi alla parola, ma che di essa condensa il contenuto più profondo, sanandone le fratture e assolvendo compiutamente al bisogno di comunicare. Questo silenzio diventa non soltanto parte integrante del dialogo tra un io e un tu, ma anche custode del riverbero più autentico di questo dialogo, in cui va scoprendosi e maturando l'auto-

⁴⁸ Dostoevskij, *PSS*, t. VI, p. 419; “Non aveva mai parlato con loro di Dio o della fede, eppure lo volevano uccidere perché era un miscredente. Era rimasto zitto, non aveva ribattuto nulla. Un detenuto stava per lanciarsi addosso a lui, preso da un accesso di violenza; Raskol'nikov lo aveva aspettato tranquillo, in silenzio: non aveva battuto ciglio, il suo viso non aveva avuto il minimo fremito.” (*FELTRINELLI*, p. 591).

⁴⁹ *FELTRINELLI*, p. 590.

⁵⁰ Cfr. come Nikolaj Berdjaev definisce il silenzio di Cristo che “persuade e contagia” (*ubeždaet i zaraždaet*) in modo molto più potente della forza argomentativa del Grande Inquisitore (N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1977, p. 188).

⁵¹ V. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedia Mito Mistica*, p. 52.

⁵² *FELTRINELLI*, p. 595.

⁵³ M. Bachtin, *Dostoevskij*, p. 305.

coscienza del personaggio: è il silenzio, e non la parola, il culmine di questo cammino di maturazione, l'espressione suprema dell'abbandono di sé che anticipa la resurrezione. Lo è per Raskol'nikov, che nell'arrendersi alla vita abbandona la dialettica. E lo è per l'autore, che chiude il romanzo scegliendo il silenzio di chi sa di non poter pronunciare una parola definitiva sul destino dei propri personaggi⁵⁴.

⁵⁴ “Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, -- но теперешний рассказ наш окончен.” (Dostoevskij, *PSS*, т. VI, p. 422); “Ma qui inizia già un'altra storia, la storia del graduale rinnovamento di un uomo, la storia della sua graduale rinascita, del graduale passaggio da un mondo a un altro, della presa di coscienza di una nuova realtà a lui totalmente sconosciuta. Questo potrebbe essere il tema di un nuovo racconto, ma il nostro finisce qui” (*FELTRINELLI*, p. 596).

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIX - 2/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 358736