

**DOSTOEVSKIJ: L'ALTRO RITRATTO — CONTRIBUTI DELLA  
SCRITTURA LETTERARIA ALLA LINGUISTICA, ALLA SEMIOTICA,  
ALL'ESTETICA, ALLA FILOSOFIA E ALLA PSICOLOGIA DEL LINGUAGGIO**

*DOSTOÉVSKI: O OUTRO RETRATO (RETRATADO E RETRAÍDO) —  
CONTRIBUÇÕES DA ESCRITURA LITERÁRIA PARA A ESTÉTICA, A LINGUÍS-  
TICA, A SEMIÓTICA, A FILOSOFIA E A PSICOLOGIA DA LINGUAGEM*

*DOSTOEVSKY: THE OTHER POTRAIT (PICTURED AND WITHDRAWN) —  
CONTRIBUTIONS OF LITERARY WRITING TO LINGUISTICS,  
THE SEMIOTICS, THE AESTHETICS, THE PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY  
OF LANGUAGE*



**Dossiê**

DOSTOIEVSKI: 200 anos

**Organizadores:**

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



**Fluxo da Submissão**

Submetido em: 14/03/2022

Aprovado em: 11/05/2022

**Distribuído sob**



**Luciano Ponzio**

[luciano.ponzio@unisalento.it](mailto:luciano.ponzio@unisalento.it)

Pesquisador RTI na área de Teoria e Filosofia dei Linguaggi". Professor Titular das disciplinas "Semiotica del testo" e "Semiotica del cinema" na "Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali" do "Dipartimento di Studi Umanistici - Università del Salento, Lecce (Italia).

**Riassunto/Resumo/Abstract**

**Parole chiave/Palavras-chave/Keywords**

L'opera di Dostoevskij ha giocato un ruolo decisivo non solo in ambito letterario, ma anche nella Filosofia e Psicologia del Linguaggio, nell'Estetica, nella Linguistica e nella Semiotica ampliando la comprensione di concetti fondamentali: enunciazione, discorso interiore, romanzo polifonico, discorso libero indiretto, dialogismo, alterità, autore/eroe, cronotopo, straniamento, exotopia, incompatibilità, generi discorsivi, testo, segno e ideologia, ecc.. Questi concetti legano le ricerche di diversi autori: tanto di Bachtin e del suo circolo, di Vygotskij, dei "formalisti" e della "Scuola di Praga" che mantennero vivo il rapporto tra Linguistica e Letteratura (tradizione ripresa nella scuola Mosca-Tartu da Uspenskij-Lotman); quanto di quegli autori che diffusero la Letteratura Russa in Francia (Todorov/Kristeva).

Literatura; Semiotica; Sociologia; Filosofia del Linguaggio; Psicologia del Linguaggio.

A obra de Dostoevski desempenhou um papel decisivo não só no âmbito literário, mas também na Filosofia e Psicologia da Linguagem, na Estética, na Linguística e na Semiótica, ampliando a compreensão dos conceitos fundamentais: enunciação, discurso interior, romance polifônico, discurso indireto livre, dialogismo, alteridade, autor/herói, cronótopo, estranhamento, exotopia, inacababilidade, gêneros discursivos, texto, signo e ideologia, etc.. Esses conceitos unem as pesquisas de vários autores: tanto de Bakhtin e do seu círculo, de Vigotski, dos "formalistas" e da Escola de Praga, que mantiveram viva a relação entre Linguística e Literatura (tradição retomada na Escola Moscou-Tartu por Uspenski-Lotman), quanto daqueles autores que disseminaram a Literatura Russa na França (Todorov/Kristeva).

Literatura; Semiótica; Sociologia; Filosofia da Linguagem; Psicologia da Linguagem.

Dostoevsky's work played a decisive role not only in the literary sphere, but also in the Philosophy and Psychology of Language, Aesthetics, Linguistics and Semiotics expanding the comprehension of fundamental concepts: utterance, inner speech, polyphonic novel, free indirect speech, dialogism, otherness, author/hero, chronotope, strangeness, exotopia, answerability, discursive genres, text, sign and ideology, etc.. These concepts unite the researches of various authors: on the one hand Vygotsky, Bakhtin and his circle and the "formalists", who kept alive the relationship between Linguistics and Literature (resumed in Moscow-Tartu School by Uspensky/Lotman); on the other hand those authors who diffused the Russian Literature in France (Todorov/Kristeva).

Literature; Semiotics; Sociology; Philosophy of Language; Psychology of Language.

“Dostoevskij si contrappone [...] alla cultura della solitudine radicale e disperata. Egli afferma l'impossibilità della solitudine, l'illusorietà della solitudine. L'esistenza dell'uomo (sia quella esteriore che quella interiore) è una profondissima comunicazione. Essere significa comunicare. La morte assoluta (non essere) è impossibilità di essere uditi, di essere riconosciuti, di essere ricordati”.

(“Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 324).

Dostoevskij ha avuto il ruolo essenziale di rinnovamento della storia della letteratura e, in particolare, del romanzo, un merito notoriamente riconosciutogli da Michail Bachtin quando sanciva l'inizio del “romanzo polifonico” proprio a partire dall'opera di Dostoevskij (1929 e 1963). Dostoevskij ha inoltre contribuito notevolmente alla comprensione della stessa teoria linguistico/letteraria, soprattutto per ciò che concerne i generi del discorso tracciati dallo stesso Bachtin (1952-1953, in BACHTIN [1979], tr. it. 1988) e da Valentin Vološinov nella terza parte di *Marxismo e filosofia del linguaggio* ([1929], tr. it. in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1458-1839), nonché allo studio di alcuni importanti aspetti che riguardano la psicologia del linguaggio e che incontravano, più direttamente, gli interessi di Lev Vygotskij.

Ciò diventa interessante nel momento in cui si ripercorrono alcune questioni terminologiche rintracciabili nel libro di Vygotskij, intitolato *Myšlenie i reč* (1934), tradotto integralmente per la prima volta in Italia nel 1990 (XI ed. 2001), col titolo *Pensiero e linguaggio*, a cura di Luciano Mecacci. Per ciò che viene inteso qui in termini di *pensiero* e *linguaggio*, e nel caso specifico delle parole riportate nel titolo del libro, *myšlenie* e *reč*, come oggetti di studio di Vygotskij, riteniamo sia stata optata una soluzione traduttiva alquanto equivoca e approssimativa, risultando una traduzione in parte sviante per ciò che riguarda ormai termini specifici nel panorama scientifico offerto dalla linguistica e dalla semiotica.

Infatti, dovremmo considerare la parola del titolo *myšlenie* non in termini di ‘pensiero’ (dove, tra l'altro, la parola esatta in russo sarebbe *myśl*), ossia il risultato del *pensare*, dove *pensiero* rappresenta *un tutto*: “il pensiero [*mysl*]”, dice Vygotskij, “non si esprime nella parola [*slovo*], ma si realizza nella parola” ([1934]; tr. it. 2001, p. 391). L'accento è dunque posto su un realizzarsi del pensiero, sul suo processo, non sul suo risultato, cogliendone il senso e non il mero significato, studiandone la forma dinamica e non il suo contenuto statico. Nel titolo, per *myšlenie* dunque si intende e si vuole sottolineare *l'attività del pensare*, non *il pensiero* in sé (*mysl*) ma il suo rovesciarsi: con una metafora, il pensiero viene paragonato da Vygotskij appunto a “una nuvola incombente che rovescia una pioggia di parole” ([1934]; tr. it. 2001, p. 390).

Così, se non addirittura peggio, aver tradotto *reč* con ‘linguaggio’ comporta non solo una forzatura ma il lettore poco esperto è condotto presto al fraintendimento rispetto al senso che Vygotskij voleva dare con la parola *reč* in termini di ‘discorso’ (e non di ‘linguaggio’ – tantomeno di ‘lingua’, parole tradotte in russo entrambe con *jazik*). Dovremmo quindi meglio tradurre il titolo di Vygotskij con *Il pensare e il parlare*, ovvero focalizzare come dice Vygotskij l'attenzione a quel *processo*, a quel procedere *dal pensare* [*myšlenie*] *al parlare* [*reč*], un passaggio estremamente complesso di *decostruzione del pensiero* e della sua *ricostruzione in parole* (VYGOTSKIJ [1934]; tr. it. 2001, p. 390).

Ci sembra opportuno ricordare qui che la distinzione saussuriana tra *langue* e *parole* viene tradotta in russo rispettivamente con i termini di *jazik* (*langue*) e di *reč* (*parole*), in particolare nella traduzione russa del *Corso di linguistica generale* (1916; tr. it. 24<sup>a</sup> ed. 2011) operata nel 1933 da Aleksej Suchotine, commentata da Rozalija Šor e con una introduzione intitolata “Ferdinand de Saussure e il suo posto nella linguistica”, di Dmitrij Vvdenskij – benché il lavoro del linguista ginevrino era già ben noto fin dagli inizi degli anni Venti in Russia, “passato” oralmente

attraverso Sergej Karcevskij, studente a Ginevra di Saussure (fino al 1914) e membro poi del circolo linguistico di Jakobson a Mosca (1917).

Quindi *reč* è inevitabilmente *discorso*, *significante (signifiant)*, atto linguistico (*rečevogo akta*) ovvero ciò che riguarda del segno verbale la capacità di parlare, l'aspetto fonatorio, l'articolazione della lingua, il piano dell'espressione: *parole*, *reč*, appunto, contrapposto a *langue*, a *jazik*, ovvero la parte del segno verbale di cui s'intende il *codice*, il sistema di convenzioni socialmente determinate per comunicare, e che etimologicamente corrisponde all'italiano 'lingua'.

È interessante che nelle due traduzioni inglesi di *Myšlenie i reč* ci siano anche due orientamenti traduttivi differenti del titolo: *Thought and language* (a cura di Kuzulin 2012) e *Thinking and speech* (in VYGOTSKIJ, *The Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. I, a cura di Rieber e Carton, 1987). A conferma di ciò che abbiamo detto sopra, la seconda versione del titolo inglese *Thinking and speech* del 1987, il *present continuous* (gerundio/participio presente) di *thinking* e l'abilità/il modo di parlare espressa in *speech* focalizzano l'attenzione per le attività, i processi del *pensare* e del *parlare*, e rendendo meglio il senso dato da Vygotskij con le parole *myšlenie* e *reč*.

Potremmo considerare *reč* più vicino a *vyskazyvanie*, accezione fornita da Bachtin (nato peraltro lo stesso giorno di Vygotskij – 17 novembre 1896 – un anno prima) e tradotta in italiano come *enunciazione* (*utterance* in inglese). Non trascurabile il fatto che Vygotskij era anche lettore dei testi firmati dal circolo bachtiniano, considerati tabù all'epoca. E dei testi di Michail Bachtin particolare attenzione Vygotskij rivolge proprio a *Dostoevskij* (BACHTIN 1929; 2ª ed. riv. e ampliata 1963) nonché a *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1929) di Valentin Vološinov, entrambi importanti nell'ambito non solo della comprensione del concetto di "enunciazione" ma anche di "discorso interiore". Inoltre, come spiega Luciano Mecacci nelle note 386, 393 e 399 (in VYGOTSKIJ [1934]; tr. it. 2001, p.

416-417), lo stesso Vygotskij scrisse una monografia proprio su Dostoevskij (andata poi perduta).

Per far comprendere l'importanza che l'opera di Dostoevskij ha avuto in ambito linguistico e semiotico basterebbe menzionare la famosa citazione che descrive la scena di sei ubriachi, ripresa più volte da autori diversi, utilizzata per spiegare concetti diversi in contesti diversi, tratta dal *Diario di uno scrittore* [1873, *Dnevnik pisatelja*]. Stiamo parlando della citazione ripresa da Vygotskij in *Myšlenie i reč* ([1934]; tr. it. 1990; 2001 p. 371-372) per spiegare come funziona il *discorso interiore*; esattamente la stessa citazione riportata da Vološinov in *Marxizm i filosofija jazika* per spiegare l'"enunciazione" e le sue "intonazioni"; la medesima citazione a Dostoevskij s'incontra anche in Lev Jakubinskij nel suo saggio "Sul discorso dialogico" ("O dialogočeskoj reči", cap. II-V, par. 14-34, in *Russkaja reč*, Pietrogrado, I, 1923, p. 96-194; tr. it. in FERRARIO, a cura di, 1977, p. 333-351).

Qui vale la pena riportare il passo in italiano del *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij (in *Polnoe sobranie sočinenij F. M. Dostoevskogo*, 1906, vol. IX, p. 274-275; tr. it. di E. Lo Gatto, *Diario di uno scrittore*, 2007, p. 163-164) citato da Vološinov in *Marxismo e filosofia del linguaggio* ([1929] tr. it. con testo russo a fronte in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1698-1701):

Una volta di domenica, a sera avanzata, mi capitò di fare una quindicina di passi accanto a un gruppo di sei artigiani ubriachi, e mi convinsi a un tratto che si possono esprimere tutte le idee, le sensazioni e perfino delle intere profonde riflessioni unicamente nominando un solo sostantivo, il quale per di più è estremamente breve [*si tratta di una parola oscena di largo uso – come precisa in una nota Valentin Vološinov*]. Ecco che un giovanotto pronuncia in modo aspro ed energico questo sostantivo, per esprimere, su qualcosa di cui tutti parlavano poco prima, la sua più sprezzante opinione negativa. Un altro, in risposta, gli ripete lo stesso sostantivo, ma già con una intonazione e senso del tutto diversi,

precisamente con un senso di pieno dubbio intorno alla verità dell'opinione negativa del primo giovanotto. Un terzo a un tratto si indigna contro il primo giovanotto, entra con asprezza ed impeto nella conversazione e gli grida lo stesso sostantivo, ma già nel senso di insolenza e di invettiva. Allora entra di nuovo a parlare il secondo, indignato contro il terzo, l'offensore, e lo ferma col fargli intendere che aveva fatto male a saltar giù così: "Noi si ragionava con calma, e tu come mai te ne vieni a insolentire Fil'ka?". Ed ecco, tutto questo pensiero lo ha espresso con quella stessa unica parola consacrata, con quella brevissima denominazione di un oggetto, se non che egli aveva alzato le mani e afferrato il terzo giovanotto per la spalla. Ma ecco che a un tratto il quarto ragazzo, il più giovane di tutta la compagnia, che finora è stato zitto, avendo trovato forse il modo di risolvere la difficoltà iniziale a causa della quale è sorta la controversia, esultante, sollevando una mano, grida... *Eureka!*, pensate voi? Ho trovato, ho trovato? No, niente *Eureka* e niente "ho trovato"; egli ripete lo stesso sostantivo che non c'è nei vocabolari, una parola soltanto, nient'altro che una parola, ma con entusiasmo, con un grido di estasi che, a quanto pare, è ormai troppo forte, perché al sesto, un giovane cupo, il più anziano, la cosa non la gradisce, e in un attimo mette a posto l'entusiasmo da lattante del giovincello, rivolgendosi a lui e ripetendogli con voce di basso, in tono cupo e edificante... ma sì, sempre con lo stesso sostantivo vietato quando ci sono le signore, e che, del resto, significava con chiarezza e precisione: "Perché urli, che ti rovini la gola!". E così, senza pronunciare nessun'altra parola, essi avevano ripetuto quella sola amata paroletta sei volte di seguito, uno dopo l'altro, e si erano capiti perfettamente. È un fatto vero, di cui sono stato testimone!

L'opera di Dostoevskij, dunque, ha avuto un ruolo determinante non solo in ambito strettamente letterario ma anche per la filosofia e la psicologia del linguaggio, la sociologia, l'estetica, la linguistica e la semiotica sovietica per ciò che concerne concetti fondamentali come quelli di *enunciazione non iterabile*, di *discorso interiore*, di *romanzo polifonico*, di *discorso indiretto libero*, di *dialogismo*, di *alterità*, di *autore ed eroe*, di

*attività estetica*, di *cronotopo letterario*, di *straniamento*, di *exotopia*, di *incompibilità dell'opera*, di *generi discorsuali*, di *contesto*, di *testo e storia*, *segno e ideologia*, *raffigurazione e rappresentazione*, *prosa e poesia*, *fabula e intreccio*, *tempo del racconto* e *tempo della storia*, e via dicendo, e che accomunano la ricerca di autori tra i quali Vygotskij, Špet, Bachtin, Vološinov, Jakubinski, Šklovskij, Ejchembaum, Tynjanov, Jakobson, Mukaovsk, anche al di fuori del territorio russo, ossia la Scuola di Praga, nonché di coloro che mantennero viva quella tradizione della strettissima relazione tra linguistica e letteratura, originariamente incardinate rispettivamente nelle città di Mosca e di Leningrado, e estese dunque alla scuola di Mosca-Tartu da Uspenskij e Lotman, a cui si aggiunge anche il ruolo di traduzione e diffusione della letteratura russa svolto da Todorov e Kristeva in Francia. Una eredità letteraria non sempre lineare ma dialettica, drammatica, fatta di rotture; sullo sfondo di questo rapporto sono spesso posti gli autori russi più discussi: Gogol', da una parte e Dostoevskij, dall'altra (TYNJANOV, "Dostoevskij e Gogol'. (Per una teoria della parodia", in TYNJANOV [1929], tr. it. 1968). Ma fu proprio Bachtin con il suo *Dostoevskij* a segnare un passo in avanti rispetto all'analisi della struttura formale.

Bisogna riconoscere dunque che gli studi intorno al linguaggio verbale e non-verbale nella relazione tra *pensiero* e *parola*, tra *senso*, *significato* e *traduzione* trovino i loro campi di applicazione, di verifica e di *comprensione rispondente* proprio nei testi artistici, letterari e poetici in particolare, in cui immagine e parola si mescolano, ovvero laddove la *raffigurazione (izobraženie)* è messa in opera in tutte le sue tonalità e variazioni, assunta appunto come *enunciazione (vyskazyvanie)*, considerata cellula viva e patrimonio sociale (VOLOŠINOV, 1929), e non più in termini astratti di *frase (predloženie)* né tantomeno intendere dell'opera il mero aspetto sintattico.

Nel complesso rapporto tra *autore ed eroe* che interesserà prevalentemente Bachtin fin dal 1919 con il saggio "Iskusstvo i otvestvennost'" ["Arte e responsabilità"]<sup>1</sup>,

bisogna aggiungere che Vygotskij, già nei lavori svolti tra il 1915 e 1922, riassunti in *Psicologia dell'arte* (nella parte intitolata "L'arte come procedimento", VYGOTSKIJ, tr. it. 1972, p. 81-108), anticipa anche la presa di posizione e la messa in discussione da parte del circolo di Bachtin del "metodo formale" condensato in *Teoria del metodo formale* di Boris Ejchembaum (1927; tr. it. 1968) – come noto, tale critica fu formulata attraverso la voce di uno dei rappresentanti più importanti del circolo bachtiniano, Pavel Medvedev (*Formalny metod v literaturovedenij [Il metodo formale nella scienza della letteratura]* 1928; tr. it. 2014 in BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, p. 599-1051). È Vygotskij infatti a mettere per primo in discussione un "certo formalismo" basato su principi antipsicologici e che mette fuori gioco anche gli aspetti di carattere sociologico, ovvero la possibilità dell'arte di poter rinnovare la vita stessa. In particolare Vygotskij si rivolge a Šklovskij, al quale va riconosciuto senza dubbio l'aver stabilito una iniziale differenza tra *linguaggio quotidiano* e *linguaggio poetico-artistico* e di aver auspicato la rivivificazione della parola (*La resurrezione della parola*, ŠKLOVSKIJ [1914] tr. it. in FERRARI-BRAVO 2010; ŠKLOVSKIJ [1925] tr. it. 1976), ma di non aver colto la funzione sociale che l'arte svolge nella psicologia del linguaggio. Il reciproco coinvolgimento tra la sfera dell'arte e la sfera della vita è sottolineato pure da Bachtin (in particolare: 1919; 1920-24; 1929; 1934-35; 1937-38; 1963; 1965; 1970-71; 1975) e il suo circolo (VOLOŠINOV 1926; 1927; 1929; 1930; MEDVEDEV 1928).

Il punto di vista di Bachtin configurato nel campo letterario si avvicina molto a quello di Jakobson in campo poetico. Paradossalmente, infatti, lo stesso Jakobson, pur fondatore degli stessi Circoli linguistici frequentati da Ejchembaum e Šklovskij, ed etichettato negativamente insieme a questi

come "formalisti", del linguaggio poetico dei futuristi russi ne ha fatto uno standardo in gran parte dei suoi studi tant'è che esso divenne un vero e proprio pre-testo per le sue successive ricerche che lo hanno condotto a scoperte determinanti relativamente alle forme foniche del linguaggio – già a partire dal testo sulla *Nuova poesia russa* del 1921, pubblicata a Praga ma risalente al 1919 (ora in JAKOBSON, *SW* vol. V, 1979, p. 299-354). Inizialmente, nel 1920, troviamo anche Gustav Špet (VENDITTI in ŠPET, tr. it. 2015) tra i membri effettivi del circolo di Mosca, maestro di Vygotskij, nonché allievo di Husserl ma dal quale lo stesso Špet prende poi le distanze per la costruzione di una filosofia del linguaggio che contribuirà proprio alla rivoluzione metodologica di uno straordinario decennio 1919-1929, rivolta in particolare allo studio della struttura organica del segno e alla comprensione della parola come fatti sociali, ovvero inseriti in un sistema di relazioni significanti. Proprio nella Scuola di Praga, in particolare Jan Mukarovsky, riprendevano gli studi tra *semiologia e sociologia dell'arte* (VOLOŠINOV 1926; 1929), ovvero l'importanza della relazione tra la *funzione e il valore estetico come fatti sociali* (MUKAROVSKY 1966; tr. it. 1971).

È a partire dalla prima edizione di *Dostoevskij* (1929) di Bachtin che si delineano due concetti fondamentali: quello di polifonia e quello di dialogo. Fraintendere questi due concetti comporterebbe non solo fraintendere l'intero pensiero di Bachtin ma anche non comprendere del tutto l'opera di Dostoevskij. In particolare Bachtin e il suo circolo mostrano che *dialogica* è già, al suo interno, la singola parola, ma anche lo stesso monologo è *dialogico*, come lo è il discorso interiore, come lo sono persino alcune forme del tacere: il tacere stesso (*molčanie*), distinto dal silenzio (*tišina*), e il riso. Proprio per questo non ci si trova mai di fronte a una sola voce. Inoltre

---

1 Apparso per la prima volta nella rivista Den' iskusstva di Nevel' (13 sett. 1919, p. 3-4); ripubblicato in *Voprosy literatury* (1977, n. 6) e quindi nella raccolta *Estetika slovesnogo tvorčestva* (Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 5-6). In Italia è stato pubblicato in traduzione nel volume di M. M. BACHTIN; I. I. KANAEV; P. N. MEDVEDEV; V. N. VOLOŠINOV, *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai "Problemi dell'opera di Dostoevskij"*, a cura di A. Ponzio; P. Jachia; M. De Michiel; tr. it. di M. De Michiel, Bari, Dedalo, 1995.

l'individuo umano, per Bachtin, è dialogico *suo malgrado*: non come sua prerogativa ma suo limite, impedimento alla sua definizione, alla costituzione della sua identità. Tutto ciò Bachtin lo ritrova in Dostoevskij, nei suoi romanzi, nei suoi personaggi. Dostoevskij forgia il pensiero di Bachtin. Con Dostoevskij del 1929, si concludono i primi dieci anni di attività lavorativa di Bachtin a Pietroburgo, iniziati con l'articolo "Arte e responsabilità" [Iskusstvo i otvestvennost'] (1919, in *Den' Iskusstva*, Nevel', 13 set. p. 3-4). Citando lo scambio epistolare tra Bachtin e Kagan, Margherita De Michiel, in un suo saggio introduttivo alla traduzione italiana di *Problemi dell'opera di Dostoevskij* ("Introduzione. Bachtin Dostoevskij. Tema con variazioni", in BACHTIN [1929], tr. it. 1997, p. 31-61), riconduce probabilmente l'interesse di Bachtin per Dostoevskij alla vigilia (1921) del centenario della nascita (1922) – oggi, 2022, siamo appunto qui a festeggiare i 200 anni di Dostoevskij. Dalla ricostruzione di De Michiel, il Dostoevskij di Bachtin, pubblicato solo nel 1929 per la casa editrice Priboj, era già pronto nel 1922, benché il progetto del libro risalisse addirittura al 1919, quando il giovane Bachtin fu influenzato da un saggio di Pumpjanskij su Dostoevskij. Il 1929, anno in cui il libro su Dostoevskij apparve per la prima volta, fu lo stesso anno che segnò la vita di Bachtin, arrestato con la "scusa" di appartenere a un gruppo "filosofico-religioso", tanto che Margherita De Michiel, nel suo saggio introduttivo definisce tale evento ambivalente, saluto e, allo stesso tempo addio. Ma fu proprio quell'edizione del 1929 a riscattare (liberare e ricompensare) Bachtin due volte (anche nel 1963<sup>2</sup>):

[...] se la prima edizione salvò, di fatto, la vita allo studioso, la seconda lo salvò da una minaccia di morte scientifica. Alla fine degli anni Cinquanta, la monografia cade in mano a un gruppo di giovani ricercatori dell'Istituto Gor'kij – V. N. Tubin, S. G. Bočarov, G. D. Gačev, V. V. Kožinov – in cerca di una nuova metodologia negli studi

letterari. Riconoscendo nell'opera enormi prospettive in ambito non solo professionale e letterario, ma più ampiamente "spirituale", si adoperano con sforzi congiunti – raggiunto l'autore nel suo esilio in Mordovia – per restituirla alla comunità scientifica. Le difficoltà legate all'impresa furono notevoli: Bachtin non era ancora stato riabilitato, e si trattava inoltre di un lavoro su Dostoevskij, autore da sempre "discusso". Ma nel 1963 il libro viene riedito, col titolo mutato *Problemy poetiki Dostoevskogo*: la seconda edizione siglò il ri-emergere di Bachtin sulla scena editoriale sovietica e la sua ascesa alla fama internazionale. (DE MICHIEL, "Introduzione. Bachtin Dostoevskij. Tema con variazioni", in BACHTIN [1929], tr. it. 1997, p. 40-41).

Con Dostoevskij in Bachtin, filosofia e scienza letteraria, etica e estetica, si fondono nell'unità della responsabilità. Dostoevskij di Bachtin, con la nuova edizione, divenne fenomeno sociale e sintomo politico; Bachtin "ha ispirato un'altra visione di linguaggio, intrinsecamente dialogico, e della scrittura, necessariamente intertestuale (KRISTEVA [2019]; tr. it. 2020, p. 11). L'opera di Dostoevskij fu il "pre-testo" per Bachtin all'introduzione della sua filosofia morale, tanto è vero che non mutò solo la critica letteraria ma, nel suo insieme, la cultura russa, giacché potremmo parlare delle origini della semiotica della cultura – "la letteratura è parte inscindibile della cultura" e "non può essere capita al di fuori del contesto totale di tutta la cultura di un'epoca", dice Bachtin ("Risposta a una domanda della redazione "Novyj Mir", tr. it. in BACHTIN [1979] 1988, p. 341-348) – che possiamo far risalire a Aleksandr N. Veselovskij (1940; tr. it. 1981) e ritrovare (ri) affermata in Lotman e la sua scuola (in particolare LOTMAN [1970], tr. it. 1972; LOTMAN [1975] tr. it. 1985; LOTMAN [1974-1979], tr. it. 1980), non solo in maniera sincronica ma anche diacronica. Dacché, se "non si può studiare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, ancor più pernicioso è chiudere un fenomeno letterario

2 Cfr. Bachtin, M. M. "Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij" tr. it. in BACHTIN [1979] 1988, p. 320-340.

nella sola epoca della sua creazione, cioè nell'epoca che le è contemporanea" "nell'immediato passato" di uno scrittore, e, invece, l'opera affonda le sue radici nel lontano passato (BACHTIN [1979] 1988, p. 344), ovvero il luogo di un lungo e complesso processo di maturazione. "Le opere", continua a insegnarci Bachtin, "spezzano le frontiere del loro tempo e vivono nei secoli, cioè, nel tempo grande", e non possono vivere nei secoli futuri, se non hanno assorbito in sé anche i secoli passati; "Tutto ciò che appartiene al presente soltanto, muore con esso", mentre la vita delle grandi opere nei secoli futuri, paradossalmente, è proprio nel corso della loro vita postuma che esse si arricchiscono di nuovi significati, di nuovi sensi, sorpassando ciò che erano all'epoca della loro creazione.

Bachtin fa l'esempio del "grande" Shakespeare che noi conosciamo oggi, rispetto ai contemporanei dello scrittore inglese (BACHTIN [1979] 1988, p. 345). Allo stesso modo Bachtin dice anche che "Dostoevskij non è ancora diventato Dostoevskij: lo sta diventando" ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 329).

Quindi l'immagine della cultura per Bachtin è una unità aperta, in cui "l'extralocalità è la più possente leva per la comprensione" (BACHTIN [1979] 1988, p. 348), in una sorta di dialogo tra culture altre, superando la chiusura e l'unilateralità di queste stesse culture, rinnovandole e arricchendole reciprocamente, senza fondersi e confondersi in questo incontro, colto dal punto di vista cronotopico, ossia comprendente sia il momento dello spazio, sia quello temporale, fuori da uno spazio organizzato gerarchicamente e "sospeso in aria" (BACHTIN [1970-71] in BACHTIN [1979] 1988, p. 351).

La inammissibilità della monotonalità (seria), considera "cultura" solo la sua forma pluritonale. L'incontro è il momento supremo della comprensione: una comprensione creativa che continui la creazione stessa moltiplica la ricchezza artistica dell'umanità. Alla comprensione rispondente è legata la valutazione costituendo un unico atto responsabile che sottopone non solo il lettore

ma anche l'autore stesso all'azione dell'opera che funge da agente introducendo sempre qualcosa di nuovo comportando un mutamento: autore e lettore divengono altro.

Dostoevskij è anche l'altro di cui Bachtin necessitava per comprendere se stesso e, come mostra ancora De Michiel, i due Dostoevskij (con l'intermezzo del *Rabelais*, pubblicato solo nel 1965 ma già costituito in forma di tesi di dottorato tra il 1939 e il 1945), si mostrano come varianti di uno stesso tema, ovvero la formazione estetico-filosofica.

Bachtin, inoltre, ci parla di dialogicità della parola intesa nella sua totalità aperta, incompatibile, enunciazione initerabile, anche in considerazione delle sue varianti del tacere, non-verbali ma altrettanto dialogiche, come il riso, anch'esso luogo di produzione di parola e di ascolto. Il riso carnevalesco compare nella seconda edizione di Dostoevskij (1963), dopo cioè che Bachtin aveva "incontrato" e attraversato l'opera di Rabelais (1965; tr. it. 1979): un riso che rimuove gli sbarramenti della monotonalità seria e libera il cammino: "il riso non lega l'uomo: lo libera"; "Il riso gioioso, aperto, festoso. Il riso chiuso, puramente negativo della satira. Questo non è riso ridente. Il riso gogoliano è gioioso. Il riso e la libertà. Il riso e l'uguaglianza" (BACHTIN [1970-71] in BACHTIN [1979], tr. it. 1988, p. 352).

Nel *Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij (*Son smešnogo človeka*, 1877; tr. it. 1995) – opera che Bachtin considera l'enciclopedia quasi completa dei temi dostoevskiani (BACHTIN [1929], tr. it. 2002, p. 196) – l'uomo ridicolo è, senza dubbio, un "eroe polifonico" in termini bachtiniani, visto anche come variante dell'"uomo del sottosuolo" – il suolo (*počva*) ci dice Bachtin è per Dostoevskij qualcosa di intermedio (*medium*) tra l'impersonale e il personalistico, anche considerando la doppia attività del "grande polifonista", quella di giornalista e quella di scrittore di romanzi – , il quale da soggetto del romanzo diviene oggetto del riso altrui, e di questo riso non è neanche partecipe attivo ma passivo, nonostante sia consapevole di questa sua condizione di essere ridicolo ma

che è vissuta in un mondo a lui del tutto indifferente.

Riportiamo alcune righe di questo cosiddetto “racconto fantastico” (etichetta inizialmente classificatoria appiccicata alla versione originaria, ma che può essere riletta cogliendo del riso il senso visionario e abduktivo), il cui inizio contiene tutto il fascino narrativo con i suoi ritmi di pieni e di vuoti: il tema del ridicolo si ritrova sparpagliato sulla superficie sin dalla prima pagina, tra operatori temporali (adesso, prima, sempre, allora, dopo, ancora, di anno in anno, alla fine ecc.), cronotopi del racconto che attirano l'occhio del lettore a diverse velocità avviate dalla forza centripeta della parola “ridicolo”:

Io sono un uomo ridicolo. Adesso loro mi chiamano pazzo. Sarebbe un avanzamento di grado se non mi trovassero sempre lo stesso uomo ridicolo. Ma adesso non mi arrabbio più, adesso li amo tutti, e persino quando se la ridono di me, anche allora, mi sono particolarmente cari. Io stesso riderei con loro, non di me stesso, ma per l'amore che gli porto, se non fossi così triste nel vederli. Così triste perché loro non conoscono la verità, mentre io, io conosco la verità. Oh, com'è duro essere solo nel conoscere la verità! Ma questo loro non lo comprenderanno. No, loro non lo comprenderanno.

Prima invece mi affliggeva molto il fatto di avere un'aria ridicola. Non di averne l'aria, di esserlo. Sono sempre stato ridicolo e questo forse lo so dal giorno in cui sono nato. Quando avevo sette anni, forse, sapevo già di essere ridicolo. Poi sono andato a scuola, e dopo ancora all'università, e che dire?, più apprendevo le cose e più apprendevo questo, che ero ridicolo. Così che alla fine tutta la mia scienza universitaria non era altro che la prova di una cosa, non era là che per dimostrarmi e chiarire a me stesso, quanto più l'approfondivo, che ero ridicolo. E nella vita così come nella scienza. Di anno in anno sentivo crescere e rinforzarsi in me questa perpetua coscienza della mia aria ridicola sotto tutti i punti di vista. Tutti hanno sempre riso di me. Ma nessuno sapeva, né poteva rendersi conto, che se c'era un uomo ridicolo sulla terra il quale più degli altri sapesse che ero ridicolo, ebbene quell'uomo ero io (DOSTOEVSKIJ, *Il sogno di un uomo*

*ridicolo* [in *Diario di uno scrittore*, aprile 1877], tr. it. 1995, p. 65].

Il ridere non scaturisce solo dalla differenza ma anche dalla somiglianza, ci dice Propp ([1976], tr. it. 1988) quando ci parla di “sdoppiamento” della figura che ritrova nel folclore russo come gli esempi classici di personaggi sdoppiati (ma qui potremmo estendere il tema del doppio a Gogol', allo stesso Dostoevskij, a Wilde, a Conrad, a Pirandello, a Saramago ecc.).

*Il sogno di un uomo ridicolo* appartiene, ancora secondo Bachtin, per la sua forma di genere, alla menippea, nello specifico alle “varianti” della “satira onirica e ai viaggi fantastici con elemento utopistico” (BACHTIN [1929], tr. it. 2002, p. 192). Il rendersi ridicolo dunque può essere ritrovato lì dove la *stranezza* rappresenta la *deviazione* di certe norme (serie) di condotta sociale adottate in particolari contesti. La figura centrale del testo *L'uomo ridicolo* è ambivalente – caratteristica, in forma più soffocata, di tutti i personaggi di Dostoevskij –, serio-comica, lo “sciocco-saggio”, il “buffone tragico” della letteratura carnevalizzata, accentuata e “denudata” nello spirito della menippea, ci svela Bachtin.

Qui il sogno è introdotto [...] come possibilità di una vita assolutamente diversa, organizzata secondo altre leggi rispetto a quella abituale (a volte come “mondo alla rovescia”). La vita, vista in sogno, “strania” la vita consueta, la fa capire e valutare in modo nuovo (alla luce della diversa possibilità di vista). Anche l'uomo nel sogno diventa un altro uomo, scopre in sé nuove possibilità (peggiori e migliori), è provato e verificato dal sogno. A volte il sogno si costruisce come incoronazione-scoronazione dell'uomo della vita (BACHTIN [1929], tr. it. 2002, p. 193).

Dostoevskij, sottolinea ancora Bachtin, “si servì larghissimamente delle possibilità artistiche del sogno in quasi tutte le sue varianti e sfumature”. I sogni svolgono una parte essenziale nell'opera di Dostoevskij, basterebbe ricordare Raskol'nikov, Svidrigajlov, Miškin,



Ippolit, l'adolescente, Versilov, Alëša e Dmitrij Karamazov, concentrando le azioni nei “punti di crisi, di fratture, catastrofi” – sulla soglia (la porta, l'ingresso, le scale, corridoio ecc.) o *sulla piazza* (sostituita dal salotto, la sala, la stanza da pranzo ecc.) –, istanti dal significato cronotopico dove avviene lo sconvolgimento o lo scandalo, e al di là dello spazio-tempo storico-biografico. È il “D'un tratto in Dostoevskij”, come diceva Šklovskij, ciò che ci fa comprendere – oggi più che mai – che: “Il maggior pericolo del mondo sta nel fatto che esso cambia *d'un tratto*” (ŠKLOVSKIJ [1981], tr. it. 1984, p. 310).

Lo stesso accade al “sognatore”, solitario e senza una storia, di Dostoevskij in *Le notti bianche* (1848; tr. it. 1994) – eroe peraltro magistralmente interpretato al cinema (1957) da Marcello Mastroianni (Mario) e Maria Schell (Natalia), con la regia di Luchino Visconti, girato in una Livorno da fiaba, esattamente nel quartiere Venezia per richiamare alla mente i canali pietroburghesi. Qui, la bianchezza ininterrotta di cinque giorni primaverili contribuisce a dare luogo a visioni rarefatte, abbozzate, processi diacronici, “alogici” (potrebbe dire l'artista Kazimir Malevič) della realtà.

Anche nell'*Aurélia* di Nerval, è il sogno l'alternativa alla realtà, rivelandosi come il mondo invisibile. In questo caso sono la luce e le tenebre a giocare un ruolo centrale, dando vita a una visione apocalittica: l'immagine del “sole nero” (KRISTEVA, 2013).

Arrivato a Place de la Concorde il mio pensiero era di uccidermi. A più riprese mi diressi verso la Senna, ma qualche cosa mi impediva di portare a termine il mio proposito. Le stelle brillavano nel firmamento; ad un tratto mi parve che tutte insieme si spegnessero come i ceri che avevo visto in chiesa. Credetti che i tempi fossero compiuti e fosse giunta la fine del mondo annunciata dall'Apocalisse di San Giovanni. Mi pareva di vedere un sole nero nel cielo deserto e un globo rosso di sangue sopra le Tuileries. Mi dissi: “Ecco, la notte eterna incomincia e sarà terribile. Che cosa succederà quando gli uomini si accorgeranno che non c'è più il sole?”. Tornai per rue Saint-Honoré

commiserando i passanti attardati in cui mi imbattevo. Arrivato nei pressi del Louvre camminai fino alla piazza dove mi attendeva uno strano spettacolo. Attraverso nubi continuamente incalzate da un vento veloce, vidi diverse lune passare con rapidità estrema. Pensai che la terra fosse uscita dalla sua orbita e che errasse per il firmamento come una nave senza alberi, avvicinandosi e poi allontanandosi dalle stelle che ora ingrandivano ora rimpicciolivano. Per due o tre ore me ne rimasi a contemplare quel caos e finalmente mi diressi verso les Halles. I contadini stavano giungendo con le loro derrate e io mi dicevo: “Quale sarà il loro stupore quando vedranno che la notte continua a prolungarsi...” (NERVAL 1853-1854; tr. it. 1983, p. 242).

A differenza di Dostoevskij, dove il sogno diventa rivelatore, in Nerval il sogno è assunto come vita reale, concedendosi solo qualche barlume di realtà. Ma, allo stesso modo di Dostoevskij, tale visione onirica di Nerval provoca una crisi dell'ottica “realistica” della realtà. Qui *sogno vissuto* e *realtà sognata* coincidono in un unico regno che si avvale di ogni possibilità di visione.

Simonetta Salvestroni, in un suo libro intitolato *Semiotica dell'immaginazione* (1984), ritrova nella letteratura alcune figure o temi ricorrenti in relazione al fantastico e all'immaginazione, riscontrabili anche nell'opera di Dostoevskij. Il punto di partenza di Salvestroni sono le significative omologie tra gli studiosi russi come Lotman, Bachtin, Vygotskij con la semiotica americana di Peirce: semiotica interpretativa, dove l'*icona* gioca un ruolo decisivo in quanto valenza più creativa del segno (tripartito in icona, indice e simbolo), basata sul concetto di somiglianza, ritrovabile nelle immagini, metafore, diagrammi, e che opera secondo la logica abduttiva e inferenziale, che procede per ipotesi, quindi la più innovativa dal punto di vista scientifico. Salvestroni coglie, anche lei, l'importanza, nell'opera di Dostoevskij, dell'attività onirica capace di introdurre immaginativamente “antimondi” nella realtà, scardinando la percezione abituale – medesimamente le figure del riso sono in grado di sovvertire la visione seria.

Anche Lotman dedica al sogno un saggio, “Il sogno: finestra semiotica”, importante in ambito semiotico, nel suo libro *La cultura e l'esplosione* (1993). Nel sogno, dice Lotman, pensieri e azioni sono indivisibili: le visioni oniriche non sono scomponibili, senza dimenticare che esistevano culture (ad es. gli sciamani) in grado di raccontarle e interpretarle – al linguaggio del sogno, dice Lotman, è indispensabile un esegeta. Il sogno è inenarrabile per lingue naturali: per il suo plurilinguismo, raccontare un sogno è difficile quanto raccontare verbalmente una composizione musicale; la traduzione del sogno nelle lingue della comunicazione umana è accompagnata dalla diminuzione dell'indeterminatezza e dall'aumento della comunicabilità: un linguaggio diverso, ci dice Lotman, dallo spazio polifonico in antitesi alla realtà pratica. Il linguaggio del sogno per Lotman è paragonabile alla tecnica narrativa dell'*io-narrante*: “un'ideale *Ich-Erzählung*, atta a essere colmata da diverse interpretazioni mistiche che estetiche”. Ciò è evidente in Dostoevskij nel monologo/dialogo interiore, quanto nel linguaggio onirico.

A Dostoevskij Tzvetan Todorov dedica in particolare un capitolo, il settimo, del suo libro *Poetica della prosa* ([1971]; tr. it. 1995), intitolato “Il gioco dell'alterità. *Memorie del sottosuolo*”, ripreso poi in *I generi del discorso* ([1978], tr. it. 1993), nella III parte, intitolata *Ricordi dal sottosuolo*. Il saggio di Todorov inizia con una serie di citazioni elogiative all'opera *Memorie del sottosuolo* quasi a confermare ormai la fama mondiale di Dostoevskij. Tuttavia Todorov critica coloro che si sono occupati poco del Dostoevskij-scrittore – finanche Šklovskij che di *Delitto e castigo* ne ha fatto un puro e semplice romanzo poliziesco –, riprendendo naturalmente il *Dostoevskij* di Bachtin e orientando alla struttura semiotica del testo, che è la struttura dell'alterità, la lettura di *Memorie del sottosuolo*, in cui si afferma il carattere primordiale delle relazioni con *l'altro di me e fuori di me*, anche interpellando l'ascoltatore immaginario che corrisponderebbe allo sguardo in camera dell'attore nel cinema, o a ciò che già

Velazquez fa in pittura con *Las Meninas*: lo sfondamento della quarta parete (del muro immaginario), ossia della scatola diegetica dello spettacolo.

L'opera letteraria è, per Bachtin, “immanentemente sociologica”: “ogni elemento della struttura artistica” deve essere preso “come punto di rifrazione delle vive forze sociali, come un cristallo artificiale, le cui facce sono costruite e pulite in modo da rifrangere determinati raggi delle valutazioni sociali e di rifrangerli con un determinato angolo” (“Dal libro *Problemi dell'opera di Dostoevskij*”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 188). Al tempo stesso Bachtin critica una interpretazione dell'opera di Dostoevskij in termini “angustamente ideologici” e “formalistica” (un certo “dostoevskismo”), dal momento che si lascerebbe sfuggire “proprio ciò che dell'opera di Dostoevskij è sopravvissuto alla sua ideologia filosofica e politico-sociale monologica: la sua innovazione rivoluzionaria nella sfera del romanzo come forma artistica” (“Dal libro *Problemi dell'opera di Dostoevskij*”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 189), restando esemplare per ogni epoca e con ogni ideologia.

Nell'ordine dell'incompibilità dell'opera, in Dostoevskij “l'intreccio” è “del tutto privo di qualsiasi funzione compiente”: “il suo fine è porre l'uomo in varie situazioni che lo svelino e lo provochino, fare incontrare e scontrare le persone tra loro, ma in modo che esse non restino nell'ambito di questo intreccio e vadano al di là di esso”; “tutti gli eroi di Dostoevskij si incontrano fuori del tempo e dello spazio, come due esseri illimitati”, “si incrociano le loro coscienze coi loro mondi, si incrociano i loro orizzonti”, e nel “punto di intersezione dei loro orizzonti si trovano i momenti culminanti del romanzo”, non rientrando in alcuno degli schemi di costruzione del romanzo europeo (“Dal libro *Problemi dell'opera di Dostoevskij*”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 189-190). La straordinarietà dell'opera di Dostoevskij è, come egli stesso la definisce, “realismo” intento a cercare, e trovare, l'uomo nell'uomo, raffigurarlo cioè in tutte le profondità

dell'anima umana (“Dal libro Problemi dell'opera di Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 190), senza, come dice Bachtin, mai smascherare l'eroe – un eroe, lo ricordiamo, che non è un “eroe”, un uomo “forte” ma un eroe che contraddice l'estetica romantica: Dostoevskij indaga il concetto stesso di eroe – di ciò che non vede e non sa: “alle spalle di un uomo egli non ne smaschera il volto” (“Dal libro Problemi dell'opera di Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 191).

Nella parte intitolata “Dal capitolo Dialogo in Dostoevskij”, (“Dal libro Problemi dell'opera di Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 191), Bachtin si sofferma sulle intersezioni dal dialogo aperto, comprese le repliche del dialogo interiore, un determinato complesso di idee, di pensieri e di parole attraversate da varie voci in una inestricabile plurivocità e eterovocità, senza giungere mai a una sintesi (dialettica), ovvero un dialogo di carattere pedagogico e monologizzato (Platone). Il luogo di queste intersezioni è la piazza carnevalesca: “gli eroi di Dostoevskij sono mossi dal sogno utopico di creare una comunità di uomini al di là delle forme sociali esistenti” (“Dal libro Problemi dell'opera di Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 194).

In Dostoevskij il problema dell'eroe “aperto” e il lavoro di “decentramento” di certe figure cosiddette marginali della forma sociale sono una caratteristica fondante della sua opera, da *Povera gente*, *L'altro io*, *Il ladro onesto*, *La moglie altrui e il marito sotto il letto*, *Le notti bianche*, *Memorie dal sottosuolo*, *a Delitto e castigo*, *I fratelli Karamazov*. Il decentramento dostoevskiano lo si ritrova non solo rispetto alle gerarchie sociali ma anche nelle descrizioni di sobborghi, quartieri periferici, suburbani. Il decentramento contro il monologismo viene affrontato anche da Pier Paolo Pasolini – che qui vorremmo ricordare per i suoi 100 anni – in termini di omologismo della lingua tecnica/tecnologica/tecnocratica che invade le scritture poetiche a scapito della lingua espressiva e dei dialetti. Tale decentramento lo si ritrova in particolare in *Ragazzi di Vita* (1955) così come nel suo

cinema di poesia nelle figure di *Accattono* (1961), *Mamma Roma* (1962), delle periferie e delle borgate romane, o nel film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) girato tra i sassi di Matera riecheggiando i paesaggi dell'antica Palestina.

Tale decentramento dell'immagine dell'uomo è resa nella scrittura letteraria, della raffigurazione artistica: Dostoevskij spezza il vecchio piano della rappresentazione del mondo, la sua raffigurazione letteraria del mondo è “pluridimensionale” (“Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 321), laddove le idee bachtiniane di una architettura estetica prendono corpo nei concetti di polifonia, dialogo, incompatibilità spiegando ciò che Dostoevskij stesso profeticamente ha saputo scoprire: il superamento del monologismo.

L'autore è profondamente attivo, ma la sua attività ha un carattere particolare, dialogico. Un conto è l'attività nei riguardi di una cosa morta, di un materiale muto che si può plasmare e formare come pare e piace, e un altro è l'attività nei riguardi di un'altra coscienza viva e sovrana. Si tratta di un'attività che interroga, provoca, risponde, acconsente, obietta, ecc., cioè di un'attività dialogica, non meno attiva dell'attività che conferisce compimento, reifica, dà spiegazioni causali e uccide, soffoca la voce altrui con argomenti sprovvisti di senso. Dostoevskij spesso interrompe, ma mai soffoca la voce altrui, mai le dà una fine “a proprio nome”, cioè di un'altra coscienza, la sua (“Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij”, BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 322).

In tutto ciò la raffigurazione in Dostoevskij gioca un ruolo di prim'ordine: ogni romanzo raffigura la vita che si auto-sviluppa. Ma anche l'espressione di io scrittore prende le distanze da una coscienza unitaria, monologica, unica ma si instaura nell'intersezione di molte coscienze dotate di uguali diritti e di pieni valori. Un'unica coscienza, dice Bachtin, non può esistere: “io prendo coscienza di me e divento me stesso, solo svelandomi per l'altro, attraverso l'altro e

mediante l'altro", "tutto ciò che è interiore, [...] è rivolto in fuori, è dialogizzato, ogni esperienza interiore viene a trovarsi sul confine, s'incontra con le altre, e in questo incontro pieno di tensione sta tutta la sostanza" ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 324).

E ancora:

Dostoevskij si contrappone [...] alla cultura della solitudine radicale e disperata. Egli afferma l'impossibilità della solitudine, l'illusorietà della solitudine. L'esistenza dell'uomo (sia quella esteriore che quella interiore) è una profondissima comunicazione. Essere significa comunicare. La morte assoluta (non essere) è impossibilità di essere uditi, di essere riconosciuti, di essere ricordati. Essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé. L'uomo non ha un territorio interiore sovrano, ma è tutto sempre al confine, e, guardando dentro di sé, egli guarda negli occhi l'altro e con gli occhi dell'altro. ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 324).

Bachtin attraverso i romanzi di Dostoevskij sottolinea che non si può fare a meno dell'altro, non si può diventare se stessi senza l'apertura all'altro: "devo trovare me stesso nell'altro, trovando l'altro in me" ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 324). Dostoevskij non solo rivela la complessità del semplice fenomeno di guardarsi allo specchio, con gli occhi propri e altrui contemporaneamente, l'"interazione di orizzonti" ma smaschera tutta la falsità che "il capitalismo ha creato", ovvero le "condizioni per un particolare tipo di coscienza solitaria", una "solitudine orgogliosa" (fare a meno degli altri), raffigurando perciò sofferenza, umiliazioni, disconoscimenti dell'uomo nella società di classe ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 324-325).

La creazione di un nuovo romanzo "polifonico", lo abbiamo ricordato, è il mutamento di tutta la letteratura, ovvero il superamento monologico e "omofonico" del

mondo. La deviazione carnevalesca e grottesca è evidentissima nel *Sosia* (tr. it. 1980), Goljadkin e la sua dualità, il suo doppio, la sua alterità, esempio dell'eroe raffigurato da Dostoevskij sulla soglia (la soglia stessa, la porta, la scala viste soprattutto nel loro significato cronotopico) di un dialogismo abissale della parola, portato al limite della coscienza umana, in uno stato di crisi della valutazione morale del proprio agire. Un dialogo incompatibile, direbbe ancora Bachtin, in cui la letteratura non solo ha il merito di creare immagini del tutto specifiche di eroi in cui l'io e l'altro si combinano in modo particolare e irripetibile, ma anche evidenziare la inammissibile reificazione della parola (l'ultima parola), dato che essa è costituzionalmente dialogica: "Dostoevskij aveva un occhio estremamente acuto e un orecchio sensibilissimo per vedere e sentire questa lotta estrema tesa dell'io e dell'altro in ogni manifestazione esteriore dell'uomo (in ogni faccia, gesto, parola) [...]" ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 333); e infine: "Dostoevskij ha svelato la natura dialogica della vita sociale, della vita dell'uomo. Non l'essere bell'e fatto, il cui senso deve esser svelato dallo scrittore, ma un dialogo incompatibile con un senso in divenire e a più voci" ("Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij", BACHTIN [1979] tr. it. 1988, p. 337). Ciò non può avvenire mai nella fusione con l'altro ma conservando, dalla propria posizione unica e extralocalizzata, una eccedenza aperta e onesta che dialogicamente si apre all'altro, faccia a faccia, mai in sua assenza.

## Referências

BACHTIN, M. M.; KANAIEV, I. I.; MEDVEDEV, P. N.; VOLOŠINOV, V. N. *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai "Problemi dell'opera di Dostoevskij"*. A cura di A. Ponzio; P. Jachia; M. De Michiel; tr. it. di M. De Michiel. Bari: Dedalo, 1995.

- BACHTIN, M. M. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979]. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988.
- BACHTIN, M. M. *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo e nel Rinascimento* [1965]. Tr. it. di M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.
- BACHTIN, M. M. *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963]. Tr. it. di G. Garritano. Torino: Einaudi, 2002.
- BACHTIN, M. M. *Problemi dell'opera di Dostoevskij* [1929]. A cura di M. De Michiel e A. Ponzio. Bari: Edizioni dal Sud, 1997.
- BACHTIN E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. Intr. e a cura di A. Ponzio, tr. it. di L. Ponzio. Milano: Bompiani, 2014.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *Le notti bianche*. Intr. di E. Klein, tr. it. di G. Faccioli. Milano: Rizzoli, 1994.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. *Il sogno di un uomo ridicolo e La mite. Due racconti fantastici*. A cura di e tr. it. di P. L. Zoccatelli. Roma: Tascabili Compton Newton, 1995.
- DOSTOEVSKIJ, F. *Diario di uno scrittore*. Tr. it. di Lo Gatto, intr. di A. Torno. Milano: Bompiani, 2007, p. 163-164.
- DOSTOEVSKIJ, F. *Il sosia*. Tr. it. di P. Zveteremich. Milano: Garzanti, 1980.
- EJCHENBAUM, B. *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale* [1927]. Tr. it. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato, 1968.
- FERRARIO, E. (a cura di). *Teoria della letteratura in Russia 1900-1934*. Roma: Editori Riuniti, 1977.
- FERRARI-BRAVO, D. *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*. Pisa: Tipografia Pisana, 2010.
- JAKOBSON, *Selected Writings* (vol. V). A cura di S. Rudy e M. Taylor. The Hague-Pasis-New York: Mouton, 1979, p. 299-354.
- KRISTEVA, J. *Sole nero. Depressione e Malinconia*. Tr. it. di A. Serra. Milano: Donzelli, 2013.
- KRISTEVA, J. *Dostoevskij. Lo scrittore della mia vita* [2019]. Tr. it. di L. Grieco. Roma: Donzelli, 2020.
- LOTMAN, J. M. *Testo e storia. L'Evgenij Onegin di Puškin* [1975]. Tr. it. di M. Boffitto, a cura di C. Strada Janovič. Bologna: Il Mulino, 1985.
- LOTMAN, J. M. *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura* [1974-1979]. A cura di S. Salvestroni. Roma-Bari: Laterza, 1980.
- LOTMAN, J. M. *La struttura del testo poetico* [1970]. A cura di E. Bazzarelli. Milano: Mursia, 1972.
- LOTMAN, J. M. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Tr. it. di C. Valentino. Milano: Feltrinelli, 1993. Nuova ed. con due testi di J. Lozano. Milano: Mimesis, 2022.
- MUKAROVSKY, J. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte* [1966]. Intr. e tr. it. di S. Corduas. Torino: Einaudi, 1971.
- NERVAL, G. DE. *Le figlie del fuoco/La pandora/Aurelia*. Intr. di V. Cerami, tr. it. di R. Debenedetti. Roma: Garzanti, 2002.
- PROPP, Ja. V. *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* [1976]. A cura di G. Gandolfo. Torino: Einaudi, 1988.
- SALVESTRONI, S. *Semiotica dell'immaginazione. Dalla letteratura fantastica russa alla fantascienza sovietica*. Venezia: Marsilio, 1984.
- SAUSSURE DE, F. *Corso di linguistica generale* [1916]. Intr. tr. e comm. T. De Mauro. Milano: Laterza, 24<sup>a</sup> ed. 2011.
- ŠKLOVSKIJ, V. *Teoria della prosa* [1927]. Tr. it. di C. de Michelis e R. Oliva, con un saggio di Mukaovsk. Torino: Einaudi, 1976.
- ŠKLOVSKIJ, V. *L'energia dell'errore* [1981]. Tr. it. di M. Di Salvo. Roma: Editori Riuniti, 1984.
- ŠPET, G. *La forma interna della parola*. A cura di M. Venditti. Milano: Mimesis, 2015.
- TYNJANOV, J. *Avanguardia e tradizione* [1929]. Intr. di V. Šklovskij. Tr. it. di S. Leone. Bari: Dedalo, 1968.
- TODOROV, T. *I generi del discorso* [1978]. A cura di M. Botto. Firenze: La Nuova Italia, 1993.
- TODOROV, T. *Poetica della prosa* [1971]. Le leggi del racconto. Tr. it. di E. Ceciarelli. Milano: Bompiani, 1985.
- VESELOVSKIJ, A. N. *Poetica storica* [1940]. Pref. di D. S. Avalle, tr. it. C. Giustini. Roma: Edizioni e/o, 1981.

VOLOŠINOV, V. N. *Marxismo e filosofia del linguaggio*. In BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, Milano: Bompiani, 2014, p. 1458-1839.

VOLOŠINOV, V. N. *La parola nella vita e la parola nella poesia*. In BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, Milano: Bompiani, 2014, p. 270-333.

VYGOTSKIJ, L. S. *Pensiero e linguaggio* [1934]. A cura di L. Mecacci. Roma: Laterza, XI ed. 2001.

VYGOTSKIJ, L. S. *The Collected Works of L. S. Vygotsky* (VOL. I). A cura di R. B. Rieber e A. S. Carton, New York: Plenum Press, 1987.

VYGOTSKIJ, L. S. *Thought and language*. A cura di A. Kuzulin, Cambridge/London: MIT Press, 2012.

VYGOTSKIJ, L. S. *Psicologia dell'arte* [1915-1922]. Tr. it. di A. Villa. Roma: Editori Riuniti, 1972.

### Como Citar:

PONZIO, L. Dostojevskij: l'altro ritratto - contributi della scrittura letteraria alla Linguistica, alla Semiotica, all'Estetica, alla Filosofia e alla Psicologia del Linguaggio. *Revista Cerrados*, 31(58), p. 164-177. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.42294>.