

**ICONA VS QUADRO.
IL DUALISMO VISUALE
DELL'EKPHRASIS DOSTOEVSKIANA**

DI ANTONINA NOCERA

In questo articolo mi propongo di esaminare alcuni aspetti degli interessi figurativi di Fëdor Michajlovič Dostoevskij – che com'è noto fu attento osservatore di opere d'arte –, tentando di individuare le modalità di appropriazione delle immagini da parte dell'autore, nonché di una loro rielaborazione in funzione narrativa. In particolare cercherò: a) di evidenziare le implicazioni intertestuali e metanarrative delle descrizioni di opere d'arte all'interno dei suoi romanzi: b) di chiarire alcune questioni teoriche (teologiche, estetiche, mediologiche) legate alle nozioni di «quadro» e di «icona» alla luce della vera e propria teoria metafisica dell'immagine dostoevskiana, tenendo conto, a questo riguardo, degli studi di Tat'jana Kasatkina¹. Credo per tale via di potere spiegare, in modo particolare, il valore e la centralità che assume la descrizione della *Madonna Sistina* di Raffaello – riguardo alla quale prenderò in esame diverse testimonianze russe contemporanee – in rapporto alla poetica dostoevskiana.

Dostoevskij apprezzò i capolavori del Cinquecento italiano avendone fatto diretta conoscenza durante i suoi due viaggi in Europa, in particolar modo nel suo secondo soggiorno, tra il 1867 e il 1871. Fu a Basilea e, soprattutto, a Dresda che avvenne l'incontro decisivo con alcuni capolavori dell'arte figurativa del Rinascimento italiano, in particolare, nel 1867, con la *Madonna Sistina* di Raffaello, un quadro che lo impressionò profondamente fin da subito. Tale esperienza aiutò

¹ T. KASATKINA, *Dostoevskij, il sacro nel profano*, Rizzoli, Milano 2012.

Dostoevskij a mettere a fuoco alcune idee e temi, come risulta da quanto egli andava annotando sui suoi taccuini². Ad impressionarlo fu, per esempio, anche Claude Lorrain con il suo *Aci e Galatea*, (fig. 1) dallo scrittore ribattezzato come *L'età dell'oro*. Questo dipinto del Lorenese contribuirà a ispirare la visione palinogenetica dell'umanità pronunciata da Versilov e Stavroghin rispettivamente nei romanzi *l'Adolescente* e *i Demonî*. Queste sono le *ekphrasis* dostoevskiane che del dipinto leggiamo nei due testi:

Stavrogin: «Feci un sogno [...]; nella Pinacoteca di Dresda c'è un quadro di Claude Lorrain [...]; mi apparve in sogno, ma non come un quadro, ma *come un fatto vero*. E un cantuccio dell'Arcipelago greco; carezzevoli onde azzurre, isole e scogli un magnifico panorama in una riva in fiore, un sole declinante che invita [...] Qui l'umanità europea sa di avere avuto la sua culla [...] qui vissero uomini bellissimi. Essi si alzavano e si addormentavano felici e innocenti; i boschetti erano pieni delle loro gioiose canzoni. Il sole inondava coi suoi raggi queste isole e questo mare, allietandosi dei suoi bellissimi figli» (*I demonî*, 1871-1872, parte seconda, cap. IX)³.

Versilov: «Ebbi allora, in modo del tutto inaspettato per me, un sogno [...]; c'è nella pinacoteca di Dresda un quadro di Claude Lorrain [...] l'avevo rivisto tre giorni prima e passando per Dresda [...] sognai appunto di questo quadro ma *come fosse una strana favola* [...]; era un angolo dell'arcipelago greco, di circa tremila anni prima; onde azzurre che pareva accarezzassero isole e rocce; una riva fiorita, un panorama incantevole nello sfondo, il sole che tramontava e affascinava; questa era la tua culla, o civiltà europea, e il pensiero di tutto ciò riempiva la mia anima di nostalgia. Qui era il paradiso terrestre dell'umanità: gli dèi scendevano dai cieli e

² Per un'approfondita disamina della questione delle immagini in Dostoevskij, in particolar modo per ciò che concerne l'interpretazione di grafismi e appunti desunti dai *Taccuini*, si veda C. OLIVIERI, *Dostoevskij, l'occhio e il segno*, Rubbettino, Soveria Manelli 2003.

³ F.M. DOSTOEVSKIJ (1871/72), *Besy, I demonî*, Einaudi, Torino 1994, p. 413.

nascevano uomini [...]. Oh l'età dell'oro, la più inverosimile di tutte le illusioni, per il quale gli uomini davano la loro vita [...] senza la quale i popoli non vogliono vivere e non possono neppure morire» (*L'adolescente*, 1875, parte terza, cap. VII)⁴.

Seguendo la classificazione dell'*ekphrasis* proposta da Michele Cometa (che distingue ben sette funzioni dell'*ekphrasis* nel romanzo⁵), proverò ad intercettare le connessioni tra i due testi e chiarirne il senso, tenendo conto delle potenzialità intertestuali e metanarrative (retoriche) delle scritture ecfrastiche, le quali si presentano come

Indicatori privilegiati per comprendere la struttura profonda non solo di un romanzo (o di un racconto), ma anche dei contenitori in cui si evidenziano proprio alcuni elementi meta-poetici attraverso cui il romanzo (ogni romanzo) costituisce la propria teoria⁶.

Ebbene è possibile ravvisare nell'*ekphrasis* dei due brani dostoevskiani prima citati l'emergenza di due funzioni: una metanarrativa e una intertestuale; prima di applicare tali funzioni all'analisi testuale, è opportuno chiarire il loro significato: intendiamo per *funzione metanarrativa* quel procedimento con il quale l'*ekphrasis* anticipa, chiarisce o prefigura il senso di un romanzo, presentandosi come un dispositivo all'interno del quale il romanzo si rispecchia, cosicché l'autore possa enunciare una propria teoria narrativa (*funzione metapoetica*); di contro la *funzione intertestuale* si inverte non soltanto nella banale dialogizzazione di due o più testi intercettati nel *ductus* della narrazione, ma innesca svariate tipologie di comparazione, che possono comprendere anche le voci plurali di una tradizione ecfrastica, che costituisce l'ipotesto del romanzo.

⁴ F.M. DOSTOEVSKIJ, (1875) *Podrostok*, *L'adolescente*, Einaudi, Torino 1997, p. 459.

⁵ M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

⁶ *Ivi*. p. 143.

Stimolo metanarrativo innescato dalle *ekphrasis* pronunciate dai due personaggi è costituito dal motivo dell'Età dell'oro, che in Dostoevskij viene sviluppato non solo nei romanzi presi in esempio, ma anche in altri *loci*; nel *Diario di uno scrittore* del 1876 egli esclama: «l'Età dell'oro non esiste soltanto nelle tazze di porcellana!», come a ribadire non solo la possibilità reale di una felicità terrena, ma anche l'alto spessore di una visione di riscatto dell'umanità che altrimenti rimarrebbe confinato nell'immagine stereotipata di una mitologia ridotta a ornamento di oggetti d'uso, che sembrano prefigurare gli oggetti dozzinali della cultura di massa. Il tema mitologico dell'Età dell'oro è presente nel racconto *Il sogno di un uomo ridicolo* del 1876, dove un nichilista figlio del sottosuolo, in procinto di suicidarsi, ripropone la sua versione edenica anche qui sotto forma di sogno:

A un tratto mi trovai su questa diversa terra [...] Ero, a quanto mi parve, in una di quelle isole che sulla nostra terra formano l'Arcipelago greco [...]. Un mare carezzevole di smeraldo batteva pienamente sulle rive [...] alti bellissimi alberi stavano lì [...] gli uccellini volavano a stormi nell'aria [...] e finalmente vidi e conobbi gli abitanti di questa terra [...] figli del sole. Oh, com'erano belli! [...] Oh, subito [...] capii tutto, tutto! Era questa la terra non contaminata dal peccato⁷.

L'Età dell'oro rappresenta un'utopia, il sogno della felicità realizzabile, del mito edenico e dell'armonia universale. Il passo appare però inserito tra due discorsi ecfraistici (un terzo se ne inserisce sostanzialmente come variazione su tema) che sono pronunciati da due personaggi atei, servitori del male e con tendenze iconoclaste (l'uno distruggerà un crocifisso, l'altro spezzerà un'icona) e che, come accade sovente in Dostoevskij, sono in rapporto speculare essendo l'uno l'anticipazione stilistica dell'altro; il *medium* del sogno, poi,

⁷ F.M. DOSTOEVSKIJ, (1876) *Dvednik pisatel'ja, Diario di uno scrittore*, Sansoni, Firenze 1981, p. 810.

innesca un tipo di retorica ecfraistica che gioca sui livelli di realtà, mostrando anzitutto la sua ambivalenza come *ekphrasis* di tipo mimetico/nozionale; Stavroghin, infatti, sta descrivendo un quadro che ha ‘rivisto’ in sogno (anche se qui bisognerebbe chiamare in causa Michail Bachtin per evidenziare come l’autore volutamente ‘dialogizzi’ livelli diversi di realtà quando afferma: «ho sognato, ma come se fosse un fatto vero»), mentre Versilov allude ad un sogno/veglia che viene egualmente dialogizzato: «ho sognato [...] ma come se fosse una strana favola». Altro elemento fondamentale è la dimensione onirica che in Dostoevskij si carica di forte valenza catartica e salvifica; in questo contesto è particolarmente pregnante la funzione intertestuale del sogno, che attraversa dia-cronicamente diversi romanzi, e quella metanarrativa del sogno, che apre ad una dimensione in cui si enuncia paradossalmente una visione lucida della realtà.

Sia Stavroghin che Versilov sono due incarnazioni del male: di una tipologia di male che si accanisce in particolar modo contro il mondo dell’infanzia. I discorsi da loro pronunciati si trovano collocati nei punti chiave del romanzo, quando le loro azioni abiette raggiungono i massimi livelli: Versilov è un patrigno cinico e rapace, responsabile dell’infelicità e della natura instabile dell’adolescente Dolgorukij; Stavroghin è l’incarnazione massima della perversione, un *De Sade* russo che non esita a stuprare una bambina undicenne per puro piacere di oltrepassare l’ultimo confine della moralità.

Il sogno del quadro di Lorrain enunciato sotto forma di *ekphrasis* è così destrutturato nei suoi piani compositivi: il mito edenico dell’armonia, il sogno catartico, le voci del male. Il sogno, nella lettura di Jacques Catteau, si configura come

Una fuga delle coscienze pesantemente gravate dalle colpe e in particolare per Stavroghin, Versilov e l’uomo ridicolo, di gravi

mancanze nei confronti dell'infanzia, verso uno stato dove ogni colpa individuale sarà punita⁸.

Quadri/icone. Le immagini della fede

Il *Diario di uno scrittore* del 1873 è ricco di momenti di riflessione intorno al mondo dell'arte e di vere e proprie descrizioni non prive di spunti critici meritevoli di interesse. Il capitolo *A proposito di un'esposizione* fornisce un resoconto di una visita dell'autore all'Esposizione di Vienna dove vengono esposti alcuni capolavori della pittura russa moderna; le sue riflessioni artistiche partono proprio da una sommaria *ekphrasis* per svilupparsi in considerazioni critiche più profonde. Consapevole della distinzione tra quadro storico e quadro di genere, Dostoevskij si sofferma soprattutto sulla pittura di genere russa, aprendosi a giudizi di valore impregnati «se non del più sentito slavofilismo, quanto meno di quella *narodnost* sulla quale Dostoevskij si soffermerà anche in altri contesti»⁹.

La superiorità accordata all'arte russa nei confronti di quella europea viene giocata inizialmente sul campo della disputa tra i due generi:

Della pittura storica è inutile parlare: nella pittura parimente storica è un pezzo che non brilliamo [...], ma la pittura di genere, il nostro genere: che cosa ci capiranno? [...] E se abbiamo qualcosa di cui essere orgogliosi e che possiamo far vedere, è certamente nella nostra pittura di genere¹⁰.

I pittori cui lo scrittore fa riferimento sono i cosiddetti *peredvižniki*, cioè gli 'itineranti', un gruppo di artisti che vollero

⁸ J.CATTEAU, *Dal palazzo di cristallo all'età dell'oro*, in AA.VV. *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, Sansoni, Firenze 1981, p. 78.

⁹ C. OLIVIERI, *Dostoevskij, l'occhio e il segno*, cit. p. 23.

¹⁰ F.M. DOSTOEVSKIJ, (1876) *Dvednik pisatel'ja, Diario di uno scrittore*, cit. p.111.

emanciparsi dai dettami dell'arte ufficiale per costituirsi, nel 1863, in una sorta di Comune, dedicandosi alla pittura di scene di genere i cui protagonisti sono l'impiegatuccio, il mercante o i *mužiki* ubriachi.

Tra i suoi pittori preferiti sono Ivan N. Kramskoj, Vasilij G. Perov, cui fu debitore per il celebre ritratto conservato presso la galleria Tet'rijakovskaja di Mosca, Il'ja E. Repin e Nikolaj N. Ge, il quale gli fornisce l'occasione per porre un discrimine tra la pittura di genere e quella storica, rifacendosi ad un'antica distinzione che ricorda, declinando i termini della questione sotto la categoria del realismo, quella lessinghiana tra la pittura e poesia:

In sostanza, che cos'è la pittura di genere? La pittura di genere è l'arte di rappresentare la fluida realtà contemporanea che il pittore stesso ha vissuta personalmente e vista con i propri occhi, in contrasto, per esempio, con la realtà storica, che non si può vedere con i propri occhi, e si riproduce non in forma fluida, ma già in forma conclusa¹¹.

Ad una prima lettura sembrerebbe che la posizione dell'autore si accordi con le pretese realistiche della 'scuola sociale' di origine belinskiana (ma soprattutto derivante da Nikolaj G. Cerničevskij), il cui massimo precetto – «il bello è la vita» – era diventato vero canone artistico sin dalla prima metà del secolo, ma che Dostoevskij aveva parzialmente infranto con la sua seconda opera, *Il sosia*. Allora Dostoevskij riflette sul fatto che la pittura storica e di genere implicino due approcci diversi nei confronti del reale, l'una attraverso un esercizio (psicologico) di memoria e ricognizione di dati non verificabili, l'altra direttamente dall'osservazione diretta della realtà viva. Riferendosi al quadro di Ge, *L'ultima cena* (fig. 2), Dostoevskij contesta da un lato l'eccessivo realismo, dall'altro la riduzione del tema a scena di genere:

¹¹ F.M. DOSTOEVSKIJ,(1876) *Dvednik pisatel'ja, Diario di uno scrittore*, cit. p. 112.

Della sua *Ultima cena*, per esempio, che tempo fa suscitò tanto scalpore, egli aveva fatto nient'altro che un quadro di genere. Osservate con attenzione: è una comune disputa di persone assai comuni. Là c'è Cristo, ma è forse Cristo? Sarà, magari anche un buonissimo giovane, molto afflitto della sua lite con Giuda, che gli sta vicino e si veste per andare a denunciarlo, ma non è il Cristo che noi conosciamo. Verso il Maestro si sono precipitati i suoi amici, per consolarlo; ma ci si domanda dove sono e come c'entrano qui i diciotto secoli susseguenti di Cristianesimo. [...] Qui non è spiegato proprio nulla, non è verità storica; non c'è neppure la verità della pittura di genere, tutto è falso¹².

La critica al realismo o, meglio, ad un realismo falsificato (misto ad arbitrarie idealizzazioni) è un punto chiave della 'visualità' dostoevskiana, intendendosi con essa l'insieme delle concezioni teoriche sull'immagine che avranno un riscontro determinante nel tessuto narrativo. L'immagine religiosa, specie se vi sia rappresentato Cristo, deve rifuggire sia da una idealizzazione falsata che da un eccessivo realismo; Ge, mirando al realismo, non coglie l'essenza, come era invece riuscito a coglierla Tiziano che aveva rappresentato Cristo nella maniera più realistica e al tempo stesso sublime, per esempio «nel suo celebre quadro *Da' a Cesare quel che è di Cesare*»¹³ (con questo titolo Dostoevskij si riferisce al dipinto tizianesco del *Cristo della moneta*).

Alla vista di un corpo livido, emaciato all'inverosimile, come quello dipinto da Hans Holbein, visto a Basilea nel 1867 (fig. 3), Dostoevskij sente di poter perdere la fede; quella stessa fede, forgiata nel crogiuolo del dubbio, sembra aver trovato la sua battuta d'arresto, di fronte a una cornice pittorica al cui interno si svela una così derelitta umanità. Questo momento viene puntualmente testimoniato dalla moglie Anna Grigorevna nei suoi *Ricordi*:

¹² *Ibidem* pp. 112 e sg.

¹³ Con questa espressione (Kesarevo Kesarevi) Dostoevskij traduceva il titolo dell'opera di Tiziano *Il Cristo della moneta*.

Il quadro fece una grande impressione su Fëdor Michailovič e lo lasciò molto abbattuto [...]. Quando ritornai dopo circa venti minuti trovai mio marito davanti a esso, come se fosse incatenato. Sul suo viso turbato c'era l'espressione di spavento, che avevo notato più d'una volta all'avvicinarsi delle sue crisi d'epilessia. Allora [...] presi mio marito e lo portai in un'altra sala [...] Fëdor Michailovič si calmò un poco e, uscendo dal museo, insistette per tornare a rivedere la tela [...]. Mi disse "questo quadro può anche far perdere la fede a qualcuno"¹⁴.

Ed ecco il brano del romanzo dove si riconosce, letterariamente trasposta, l'esperienza di Holbein. Myškin scopre il quadro; siamo nella casa di Rogozin, un personaggio oscuro e tormentato che costituisce il suo "alter ego" malefico¹⁵. Più avanti, il quadro viene menzionato da Ippolit, un giovane malato di tisi e prossimo alla morte, e qui l'*ekphrasis*, ancora più particolareggiata e amplificata, coglie alla radice il dissidio carne/spirito, postulando l'impossibilità di una resurrezione¹⁶.

¹⁴ A. GRIGOREVNA DOSTOEVSKAJA, *Dostoevskij mio marito*, Bompiani, Milano 2006, pp. 115-116.

¹⁵ «Traversarono le stesse stanze dove il principe era già passato: Rogozin camminava un po' innanzi, il principe dietro a lui. Entrarono nel salone. [...] Sopra la porta che metteva nella stanza seguente era appeso un quadro di forma alquanto singolare: lungo circa due metri e alto non più di trenta centimetri. Raffigurava il Salvatore appena depresso dalla croce. Il principe vi gettò uno sguardo di sfuggita, [...] si sentiva oppresso e voleva uscire in fretta da quella casa. [...] Sì, questo [...] è una copia tratta da Hans Holbein, disse il principe, [...] questo quadro l'ho veduto all'estero e non lo posso dimenticare [...] quel quadro! Ma quel quadro a più d'uno potrebbe far perdere la fede!» (*Idiota [Idiot] 1994* parte terza)

¹⁶ Mi tornò in mente all'improvviso un quadro che avevo veduto poco prima da Rogozin, [...] non aveva niente di bello dal lato artistico, ma suscitò in me una strana inquietudine. Il quadro raffigurava un Cristo appena tolto dalla croce. Mi sembra che i pittori abbiano preso l'andazzo di raffigurare il Cristo sia crocifisso, sia depresso dalla croce, con un volto sempre ancora soffuso di straordinaria bellezza: una bellezza che essi cercano di conservarGli anche nei suoi orribili strazi. Nel quadro di Rogozin, invece, di bellezza, nemmeno la traccia: era in tutto e per tutto il cadavere di un uomo che ha patito infiniti strazi ancora prima di venir

Il peso 'terrestre' della figura di Cristo di Holbein innesca il conflitto della rappresentazione cristologica e dell'*ekphrasis* dostoevskiana; esso appare modulato su questo iniziale contrappunto visivo (carne/spirito) che ribadisce la doppia matrice dell'immagine cristologica, una figura «assolutamente bella», ma che al contempo contiene in sé il germe della caducità, del *pathos*, della malattia, della santa demenza; emblema ne fu il principe, Myškin, 'l'idiota', protagonista del romanzo omonimo. Nell'immagine del personaggio appaiono condensate le impressioni pietose provate al museo di Basilea insieme al ricordo dolcissimo dell'immagine tizianese di Cristo: il principe è un sempliciotto cui piaceva stare con i bambini, capace di compassione, di grandi slanci, di amore disinteressato, il più ardito sostenitore del monito «la bellezza salverà il mondo»; al contempo egli era uno *jurodivij* - termine che può essere tradotto come 'folle', 'matto', ma che ha una sfumatura mistica, tanto da potersi rendere come 'fanatico', 'pazzo di Cristo', secondo una particolare inclinazione religiosa che in Russia ha alle spalle una lunga tradizione.

Schematizzando, si possono pertanto individuare i significati che per Dostoevskij riveste l'immagine artistica. Essa è: a) un motivo generatore dell'idea fondativa del romanzo (*Idiota*); b) un modo per esplicare determinati concetti e renderli 'visibili' (il problema della fede); c) un modo per vincere la materia e concretizzare un'idea (tema dell'Età dell'oro);

crocifisso: ferite, torture, percosse delle guardie, percosse del popolo mentre portava la croce e quando cadde sotto il suo peso; e infine per ore (secondo il mio calcolo, almeno) il supplizio della crocifissione. [...] Nel quadro il viso era orrendamente sfigurato dai colpi, enfiato, con tremendi lividi sanguinolenti e gonfi, occhi dilatati, pupille stravolte. [...] Ma, cosa strana, mentre guardi quel corpo di uomo straziato, ti sorge in mente un singolare e curioso quesito: se tutti i Suoi discepoli, i Suoi futuri apostoli [...] e tutti quelli che in Lui credevano e Lo adoravano, videro realmente un cadavere in quelle condizioni, [...] come mai poterono credere, contemplandoLo, che quel martire sarebbe risorto? (*Idiota [Idiot]*, 1994, parte terza).

d) uno spunto per raccordare più temi attorno ad una semantica dominante (il tema della sofferenza innocente e della teodicea).

La strategia retorica così adottata da Dostoevskij individua un ruolo dell'immagine non meno significativo di quello notoriamente accordato alla parola; rimane comunque bachtinianamente aperta la questione se sia la parola in quanto enunciato linguistico a dettare le leggi della narrazione, e l'immagine ad accompagnarsi come elemento ancillare, oppure se l'immagine preceda questo momento.

In realtà i due momenti (l'uno, meramente visuale, di acquisizione e osservazione di immagini d'arte, l'altro di elaborazione dell'idea/parola) sembrerebbero non trovarsi in un rapporto diacronico (prima/dopo), ma appaiono *simultanei*, se, come afferma Baršt:

Nella produzione di Dostoevskij gli eroi che presentano tratti e inclinazioni artistici sono moltissimi e particolarmente numerosi nelle sue primissime opere, dove praticamente ogni protagonista ha la capacità di pensare per immagini¹⁷.

In un luogo del romanzo tale capacità si esplicita in una tipologia di *ekphrasis* per così dire immaginaria (relativa, cioè, ad un quadro non reale): l'eroina femminile de *L'Idiota*, Nastasja Filippovna, circa a tre quarti del romanzo, dopo che il *Cristo* di Holbein ha destato dubbi laceranti e crisi di fede, si riserva un cantuccio immaginativo ove dare forma a un'immagine 'mentale', a una visione di Cristo completamente diversa rispetto ai precedenti iconografici di cui il testo aveva tenuto conto, cioè al Cristo tizianesco e a quello holbeiniano; si tratta in definitiva di una 'terza via' che motiva la peculiare parola di Nastasja Filippovna, una parola che è internamente dialogizzata, per usare un termine di bachtiniana me-

¹⁷ C. OLIVIERI, *L'occhio e il segno*, cit. p. 59. Riporto qui la traduzione di Olivieri dal testo di K.A. Baršt "Графическое слово Достоевского, in *Достоевский в конце XX века*, Moskva, Klassika Pljus, 1996.

moria, e cioè eternamente vessata da un dissidio: amare l'innocenza (cui si riferisce il Cristo-Myškin) o buttarsi nell'abiezione e nell'autodistruzione (assecondando il ricordo perturbante di Holbein):

Ieri, [...] tornai a casa e immaginai un quadro. Gli artisti dipingono Cristo secondo le narrazioni evangeliche; io Lo dipingerei altrimenti: lo rappresenterei solo, giacché a volte i discepoli Lo lasciavano. Non lascerei con Lui che un bambino. [...] La Sua mano è abbandonata inconsapevolmente sulla testolina chiara del bambino. Egli guarda verso il lontano orizzonte: nel suo sguardo è un pensiero grande quanto il mondo; il Suo volto è triste. Il bambino tace; Gli ha appoggiato i gomiti sulle ginocchia e, sostenendo con i suoi gomiti una guancia, ha sollevato la testolina e, con quell'aria pensosa che spesso hanno i bambini, Lo guarda fissamente. Il sole tramonta... Ecco il mio quadro!¹⁸

In senso efrastico, intermediale e metapoetico, la *Madonna Sistina* diventa un emblema particolarmente vivo non solo nella produzione dostoevskiana – su cui ritorneremo – ma pure nella letteratura russa, nelle trasposizioni e interpretazioni che a Dostoevskij seguirono (fig. 4).

A livello puramente extradiegetico (intendo così riferirmi allo sviluppo dell'*ekphrasis* all'esterno di un discorso narrativo, rispetto cioè al dialogo immaginario che si stabilisce tra l'autore della descrizione e il lettore) l'immagine della *Madonna Sistina*, uno dei capolavori più ammirati della pinacoteca di Dresda, conobbe una fortuna immensa tra i maggiori esponenti della letteratura russa del XIX secolo.

Stando, per esempio, a Sergej N. Bulgakov, la *Madonna Sistina* sembra diventare la tappa nodale di un personale itinerario di conversione al cristianesimo, che per l'autore avvenne durante una sosta in Germania nel 1898, quando, ancora marxista, si trovò di fronte all'opera:

¹⁸ F.M. DOSTOEVSKIJ, (1869) *Idiot, L'idiota*, Einaudi, Torino 1994, p. 449.

Le mie conoscenze in fatto d'arte erano scarsissime e a stento sapevo cosa mi attendeva nella Galleria. E là mi penetrarono l'anima gli occhi della Regina celeste che scendeva dal cielo con il Bambino eterno. C'era in essi la smisurata forza della purezza e del sacrificio accettato con preveggenza, la conoscenza della sofferenza e la disponibilità ad offrirsi volontariamente a quella reale disposizione al sacrificio si vedeva negli occhi non infantili, saggi, del Bambino. [...] Non sapevo più dov'ero, la testa mi girava, dagli occhi mi scendevano lacrime di gioia e al tempo stesso di amarezza. [...] Non era un'emozione estetica, era un incontro, una nuova conoscenza, un miracolo. Io (allora marxista) involontariamente chiamai questa visione preghiera.¹⁹

Il mito della Sistina tra devozione e profanazione

È interessante notare come lo stesso museo di Dresda, che Lev. N. Tolstoj stesso definì un «folterbank»²⁰, cioè un banco di tortura, doveva in certo qual modo diventare parte integrante del mito del quadro di Raffaello. In quanto contenitore dell'opera d'arte, che il visitatore non può fare a meno di attraversare prima di prendere visione dell'opera, la galleria diviene a tutti gli effetti un dispositivo della visione integralmente legato alle esperienze percettive che al suo interno prendono vita; in quanto dispositivo 'mediale', il museo mette in comunicazione le immagini, gli sguardi, le verbalizzazioni, le istanze culturali di cui ognuno è, più o meno inconsciamente, portatore, producendo un vero e proprio atto performativo; ecco cos'era la Gemäldgalerie per Tolstoj: in quest'ottica va inquadrato il 'pellegrinaggio' alla *Sistina* cui si avvicendarono gli intellettuali russi (fig. 5).

Si aggiunga che a quest'epoca il mito della *Sistina* aveva alle spalle una robusta e consolidata tradizione di riferimento;

¹⁹ P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 14.

²⁰ *Autobiografičeskija zametki. [APPUNTI AUTOBIOGRAFICI]*, 1964, cit. in P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello*, cit. p.11.

la matrice culturale di riferimento del culto di Raffaello è da ravvisarsi nell'influsso del romanticismo tedesco sulla letteratura russa, a partire, almeno, dalle teoriche di Johann J. Winckelmann²¹.

In definitiva, le riflessioni storico-figurative finiscono per coinvolgere quelle sulla forma del romanzo. Si affaccia, dunque, in letteratura il mito del pittore 'demoniaco', la cui genesi nell'ambito dello sviluppo dei romanzieri russi di primo Ottocento è da addebitare quasi per intero all'opera di E.T.A. Hoffmann, in particolare al romanzo *Gli Elisir del diavolo*. Scrive Giuseppe Ghini nel suo saggio *БЛАСТЬ ПООПРЕТА (Il potere del ritratto)*:

Dagli anni Trenta del XIX secolo [...] ha inizio una tradizione in cui è il pittore o il musicista a svolgere il ruolo di protagonista [...] in numerose opere drammatiche e testi tra cui *Mozart e Salieri* di Puškin, *L'ultimo della colonna di Küchelbecker*, così come nei meno noti brani *Il pittore* di Polevoj e *Il pittore* di Timofeev, appare un personaggio complesso e contraddittorio in cui sono comprese sia la vocazione divina che le propensioni diaboliche e persino criminali²².

Da queste premesse prende avvio il mito non solo della *Sistina* ma anche di Raffaello visto come pittore ispirato, per vaso della scintilla della vocazione cristiana; tale mito è alimentato da tre personalità operanti nell'ambito del primo Romanticismo: il già citato Wilhelm K. Küchelbecker, Ludwig Tieck e Wilhelm H. Wackenroeder²³.

²¹ Ivi, p.19.

²² G. GHINI, *БЛАСТЬ ПООПРЕТА, Vlast' portreta (Ikona, russkaja literatura i tabu na portret)*, in 'Toronto Slavic Quarterly' 11, 2005, p. 2 (la traduzione è mia).

²³ Il mito viene ulteriormente alimentato da un testo apocrifo di Bramante su Raffaello di cui si riportano i passi più interessanti: «Per mio diletto voglio serbare memoria di un miracolo confidatomi dal caro amico Raffaello [...]. Un giorno gli esprimevo lo stupore dinanzi alle incantevoli figure delle Madonne [...] e gli chiedevo di spiegarmi dove, in qual mondo avesse veduto una tale bellezza [...] Raffaello [...] mi svelò il suo se-

In ambito russo la venerazione della *Madonna Sistina* come quadro-rivelazione, per così dire, è testimoniata nel 1820 da Küchelbecker, compagno di scuola di Puškin, nonché poeta decabrista. Visitando la galleria di Dresda egli così riferiva nell'almanacco *Mnemosyne*:

Siamo alle porte del Santo dei Santi; amici, vedete la *Madonna di S. Sisto* [...]. Il senso del quadro di Raffaello è semplice: forse che in esso c'è qualcosa di insolito? La Madonna di Raffaello discende sulla nuvola con il suo divino bambino. Santa Barbara e uno dei Patriarchi della Chiesa di Roma stanno ai due lati in ginocchio. Due angeli riposano sotto [...], rivolgono lo sguardo in alto, alla Madre celeste. Una cortina verde è sollevata ai due lati e tutto il cielo è composto di un numero infinito di teste di cherubini. [...] Ma un misterioso tremore ha invaso la mia anima! Dinanzi a me era una visione non terrena: una celeste purezza, una eterna, divina quiete era sulla fronte del Bambino e della Vergine; essi mi hanno riempito di timore. [...] Ma ecco, la mitezza, una meravigliosa mitezza sulle labbra della Madre richiamò i miei sguardi: non sarei stato capace di staccarmi da questa visione, anche se un fulmine celeste fosse stato pronto a distruggermi, indegno!²⁴

Da quel momento il culto specificatamente russo della *Sistina*, influenzato dalla cultura occidentale (pensiamo alle suggestioni romantiche) e dal *topos* del passaggio 'ermeneutico' attraverso la galleria dello Zwinger, genera un fiorire di ispirate descrizioni, in riferimento alla «calma, purezza, grandezza ma anche sentimento, ma un sentimento che va giù

greto. [...] Una volta, la notte, mentre nel sonno pregava la Vergine Santissima, come spesso gli accadeva, si destò di colpo, preso da una forte agitazione. Nella tenebra notturna lo sguardo di Raffaello fu attratto da una luminosa visione sulla parete, davanti al suo giaciglio; la fissò e vide che, ecco, sul muro l'immagine della Madonna ancora incompiuta, splendeva di un mite fulgore e somigliava in tutto per tutto a una figura viva [...]. La mattina alzandosi era come rigenerato. La visione gli era impressa nell'anima.» Cfr. P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello*, cit. p. 17.

²⁴ *Ivi*, p. 19.

oltre al limite del terreno»²⁵ (come scriveva Zukovskij, poeta e tutore di Alessandro III), alla «immagine purissima dell'incanto purissimo»²⁶ (Puškin), a un'opera che ispira «una involontaria devozione»²⁷ (Odoevskij); alla «visione celeste, mistero irraggiungibile: no questo non è un quadro!»²⁸ (Fet). Tra queste voci spicca la posizione dubbia di Tolstoj che, alla fine degli anni '50, in viaggio per l'Europa, non manca l'appuntamento con la galleria e il dipinto, dichiarandosi deluso di fronte a un'immagine che gli si rivela come l'effigie di una «ragazza che ha partorito un bambino»²⁹. Tuttavia, ne rimane colpito per ragioni che non esplicitò mai del tutto, tanto da farsi procurare delle incisioni, una delle quali fu appesa sopra lo scrittoio del suo studio nella sua residenza di Jasnaja Poljana. Tolstoj è pertanto il più autorevole responsabile di un'interpretazione di tipo non religioso della *Madonna Sistina*, cui avrebbero aderito anche Vissarion G. Belinskij ed Aleksandr I. Herzen; i due intellettuali, che portavano il vessillo di *raznočineč* (intellettuale plebeo), erano figli del razionalismo francese e per nulla inclini alle suggestioni romantiche. Belinskij, rifacendosi alla scuola sociale si scaglia contro gli afflati dei suoi predecessori:

Quante stupidaggini hanno scritto di lei i Romantici, soprattutto Zukovskij. Per me nel suo viso non c'è nulla di romantico e neppure classico. Non è la Madre del Dio cristiano, è una dona aristocratica, la figlia dello Zar, l'ideal sublime *du comme il faut* [...]. Su tutta la sua bocca sprizza disprezzo per noi pezzenti³⁰.

Gli fa da eco Herzen: «Guardate poi Raffaello [...] e la prima cosa che colpisce è che non è una bellezza. Guardate: è

²⁵ *Ivi*, p. 26.

²⁶ *Ivi*, p. 28.

²⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁸ *Ivi*, p. 42.

²⁹ *Autobiografičeskija zametki. [appunti autobiografici]*, 1964, cit. in P.C. BORI, *La Madonna di San Sisto di Raffaello*, p.11.

³⁰ *Ivi*, p. 34.

semplicemente una ragazza, una donna, un'anima triste e grande.»³¹ Osservazioni così diverse nei confronti della *Sistina* non fanno che evidenziare la diversa interpretazione dell'opera intesa ora come 'icona', ora come 'quadro', trattandosi invero al tempo stesso di 'icona' e 'quadro': per 'quadro' bisogna intendere una rappresentazione basata sui principi scientifici della prospettiva e delle teorie della visione rinascimentale, mentre per 'icona' una immagine funzionale a esigenze esclusivamente mistiche. Nel suo saggio *Iconostàs*, del 1922, Pavel A. Florenskij propone una lettura dell'opera al tempo stesso 'icona' e 'quadro', vedendo in Raffaello una sorta di pittore estatico, le cui *Madonne* erano come delle «icone rivelate»³², propendendo così per una risemantizzazione dell'immagine raffaellesca in chiave cristiano-ortodossa.

Ora, la posizione Florenskij è l'esito di una lunga riflessione di cui Dostoevskij rappresenta un precedente essenziale. Scriveva, nel 1917, un contemporaneo e amico di Florenskij:

Quel rapporto esclusivo con il soggetto religioso per cui il dipinto è allo stesso tempo un'icona, è ormai da lungo tempo perso nella pittura europea: proprio quel rapporto sta all'origine della fioritura dell'arte pittorica italiana e il miracolo dell'arte italiana, la *Madonna Sistina*, espressione ideale di un'altezza e santità irraggiungibile, in questo senso risulta essere un'icona [...]. La *Madonna Sistina* è un atto di conoscenza di Dio. [...] Con quali parole infatti è possibile esprimere i sentimenti che suscita in noi la *Madonna Sistina*?³³

Di poco successivo è il saggio di Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, del 1921/23; Florenskij sostiene che in Raffaello si verifichi la coesistenza di due principi, quello 'pro-

³¹ *Ivi*, p. 35.

³² *Ivi*, p. 16.

³³ *Ivi*, p. 12.

spettico' e quello 'non prospettico', corrispondenti alla coesistenza di due mondi, di due spazi:

Come se il velo di un altro mondo si aprisse silenziosamente di fronte a noi e ai nostri occhi si presentasse non una scena, non una illusione di questo mondo, ma un'altra realtà autentica, anche se non irrompe nella nostra. Un'allusione a questa particolare spazialità, Raffaello la fa nella *Madonna Sistina* per mezzo di alcuni tendaggi rialzati³⁴.

ICONA	IMMAGINE RELIGIOSA
Raffigura la realtà autentica	Raffigura una realtà frutto della fantasia dell'autore
L'icona ci presenta un volto o un avvenimento nell'eternità	Il quadro rappresenta un volto o un avvenimento nel tempo
L'icona è presenza e incontro. E una soglia, e la soglia è qualcosa che non ha uno spazio suo, è il luogo d'incontro tra due spazi.	Il quadro contiene in sé lo spazio del mondo indagato cogliendo gli avvenimenti della rivelazione di Dio attraverso le cose di questo mondo
L'icona procede da Dio	Il quadro prende la sua mossa dalla creatura

Nell'interpretazione di Tat'jana Kasatkina, che ha dedicato un intero saggio al problema del contrasto icona/quadro nell'opera di Dostoevskij, questa distinzione è basata su alcune fondamentali opposizioni binarie:

La Kasatkina spiega la polarità tra 'icona' e 'quadro' in rapporto a due tipi di rivelazione: il primo ordine di rivelazione è ascendente, risponde cioè al bisogno di vedere il senso spirituale delle cose di questo mondo, di leggere la creazione di Dio come testimonianza del suo Creatore. L'altro

³⁴ *Ivi*, p. 16.

tipo di rivelazione presuppone l'impegno umano, cioè la partecipazione attiva dell'uomo in forza della propria intelligenza. La prima rivelazione attiene all'ambito culturale dell'«icona», la quale si presenta come «calata dal cielo», al pari delle cupole bizantine; la seconda attiene alla rappresentazione propriamente artistica del «quadro»³⁵.

L'immagine della *Sistina*, come la troviamo nel romanzo *I demoni*, in prima istanza è ostentata come «simbolo», in particolare, della «bellezza incondizionata, della bellezza cui non si deve chiedere un'utilità sociale»³⁶. In questi termini, della *Sistina* vista come «icona» scrive Anna Grigorevna nel suo *Diario*: «la mia impressione fu grandissima: mi parve che la Madre di Dio, col bambino in braccio, volasse incontro a chi le si avvicinava»³⁷.

Ma, poi, per effetto della rivoluzione, del materialismo, della rottura col passato, l'«icona» della *Sistina* finirà per essere vituperata e profanata: annullandosi dell'«icona» sacra il valore, non ne rimane altro che l'«opera/quadro», la cui bellezza, agli occhi dei nuovi irriverenti pensatori rivoluzionari «non vale un bicchiere o un lapis»³⁸. A pronunciare un'ultima, seppur

³⁵ T. KASATKINA, *Dostoevskij, il sacro nel profano*, cit. p. 147.

³⁶ G. GHINI, *Dostoevskij a Bologna. Le ragioni di un silenzio in L'Est europeo e l'Italia. Immagini e rapporti culturali* in 'Studi in onore di P. Cazzola', 51, 1995, pp. 339- 348.

³⁷ A. GRIGOREVNA DOSTOEVSKAJA *Dostoevskij mio marito*, cit. p.101. Così Anna Grigorevna Dostoevskaja durante la visita alla pinacoteca di Dresda: «Mio marito percorse tutte le sale senza fermarsi e mi condusse direttamente dinanzi alla Madonna della Cappella Sistina. Egli considerava questo quadro come il più grande capolavoro creato dal genio umano. In seguito lo vidi fermo per ore intere davanti a quella visione di bellezza impareggiabile che egli ammirava con tenerezza e trasporto. La mia impressione fu grandissima: mi parve che la Madre di Dio, col bambino in braccio, volasse incontro a chi le si avvicinava. Un'impressione simile provai più tardi durante la messa nella Cattedrale di San Vladimir a Kiev, quando vidi il capolavoro di Vasnezov: l'immagine della Madre di Dio, con quel sorriso dolce e pieno di benevolenza mi riempi l'animo di tenerezza ed ero proprio commossa».

³⁸ F.M. DOSTOEVSKIJ, (1871/72), *Besy, I demoni*, Einaudi, Torino 1994, p. 317.

traballante difesa dell'icona del passato, è Stepan Trofimovič, il tipo del liberale idealista degli anni quaranta, che, nonostante le ripetute provocazioni di Vārvara Pètrovna (la quale relega il culto della Madonna a pochi «vecchi fossilizzati»³⁹, considerandone il viso come il «peggiore di tutti gli altri visi esistenti in natura»⁴⁰, proclama con furore:

Ma io dichiaro, strillò Stepan Trofimovič [...] che Shakespeare e Raffaello stanno più in alto della liberazione dei contadini, più in alto dello spirito popolare, più in alto del socialismo, più in alto delle giovani generazioni, più in alto della chimica, quasi più in alto dell'umanità intera, giacché sono già un frutto, il vero frutto di tutta l'umanità e, forse, il frutto più alto che ci possa mai essere: [...] sapete voi che l'umanità [...] senza la bellezza non potrebbe vivere perché non ci sarebbe nulla da fare al mondo?⁴¹

Se, da un lato, dunque il richiamo alla 'bellezza' declinata in senso etico da Dostoevskij resiste agli attacchi della storia, ai mutamenti generazionali, agli svecchiamenti degli ideali proclamati in fretta e furia, il processo di 'decadimento' della grande 'icona' di Dresda è ormai innescato e ormai anche il popolo ne è partecipe. Forse è proprio un anonimo giovane passante, imbevuto delle teorie rivoluzionarie di un Nečaev, spinto da deliberata voglia di profanazione, a farsi protagonista di questo gesto vandalico, lo sfregio di un'icona che si può intendere come conseguente al 'decadimento', appunto, della *Sistina*:

Un mattino si sparse per tutta la città la notizia di una mostruosa e rivoltante profanazione. All'entrata della nostra enorme piazza del mercato si trova la vecchia chiesa della Natività della Vergine che è un antico monumento della nostra città. Presso la porta del muro di cinta era collocata da tempo immemorabile una grande immagine della Madre di Dio, incastrata nel muro dietro una grata.

³⁹ *Ivi* p. 316.

⁴⁰ *Ivi*, p. 317.

⁴¹ *Ivi*, p. 319.

Ed ecco che una notte l'immagine fu spogliata, il vetro della nicchia spezzato, la grata rotta e dall'aureola e dalla guarnizione metallica dell'immagine furono sottratte alcune pietre e perle, non so se molto preziose. Ma il più è questo, che oltre al furto fu commesso un insensato dileggio e sacrilegio: dietro il vetro infranto dell'immagine si trovò al mattino, così dicono, un topo vivo⁴².

Il tema della profanazione, peraltro, si innesta in una semantica metatestuale che richiama il male assoluto, ovvero, secondo Pareyson, l'oltraggio all'innocenza che, nel romanzo, si consuma da parte di Stavrogin a danno della piccola Matřša. Tutto il romanzo, effettivamente, appare imperniato sulle azioni degli Anticristi che albergavano nei circoli rivoluzionari, il cui scopo era soprattutto quella di rivelarsi attraverso gesti deliberatamente profanatori e blasfemi.

È nel romanzo *Delitto e Castigo* che l'aspetto della profanazione investe l'icona/quadro della *Sistina* sotto il profilo dell'azione più grave e irreversibile di cui si rende protagonista Svidrjgailov, uno squallido proprietario di campagna in cerca di fortuna, che riesce ad organizzare un matrimonio con la figlia non ancora sedicenne di due indigenti; il volto della ragazzina, contro cui l'uomo manifesta un chiaro atteggiamento di aggressione sessuale, è paragonato a quello della *Sistina*:

Non so come la pensiate voi riguardo ai visetti delle donne, ma secondo me quei sedici anni, quegli occhietti ancora infantili, quella timidezza e quelle lacrimucce di vergogna, secondo me tutto ciò è meglio della bellezza, e lei per giunta è anche bella come un dipinto. [...] E sapete, ha un visino come quello della Madonna di Raffaello. Non è vero che la *Madonna di San Sisto* ha un volto bizzarro, il volto dolente di una fanatica, ciò non vi ha mai colpito?⁴³

Dostoevskij paragonando il visino della bambina al viso della *Madonna Sistina* sottolinea quanto l'esperienza di pro-

⁴² *Ivi*, p. 302.

⁴³ *Ivi*, p. 571.

fanazione dell'innocenza infantile, sia la forma più diretta di oltraggio a Cristo⁴⁴.

Didascalie

Fig. 1. Claude Lorrain, *Aci e Galatea*, Dresda Gemäldgalerie

Fig. 2. Nikolaj Ge, *Ultima cena*, San Pietroburgo, Museo russo

Fig. 3. Hans Holbein, *Cristo nella tomba*, Museo d'arte, Basilea

Fig. 4. Raffaello Sanzio, *Madonna Sistina*, Dresda, Gemäldgalerie

Fig. 5. Il percorso verso la 'Madonna Sistina' all'interno della Gemäldgalerie

⁴⁴ Cfr. A. NOCERA, *Angeli sigillati. I bambini e la sofferenza nell'opera di F.M. Dostoevskij*, FRANCOANGELI, Milano 2010, p. 116.



1



2



3



4



5