

choviane è collocata da Cadamagnani nell'assai ricco contesto delle ricerche statistiche a cui lo studioso fa riferimento: dalla deviazione standard di Francis Galton (la stima della variabilità di una popolazione di dati) al coefficiente di correlazione di Karl Pearson (un indice che esprime un'eventuale relazione di linearità tra due variabili statistiche). Segue una ricerca sull'utilizzo dei metodi statistico-quantitativi nell'ermeneutica letteraria odierna (da Kolmogorov a M. L. Gasparov, da Šapir al progetto QuanTa [Quantitative Text Analysis] dell'Università di Graz), a cui possiamo aggiungere per completezza la recente e stimolante esperienza del gruppo riunito a Stanford attorno a Franco Moretti nel segno del *quantitative formalism* (vedi: F. Moretti, *Distant Reading*, London 2013): dedicato alla distinzione dei generi letterari in base alla quantificazione dei singoli tratti, il progetto di Moretti ha molto in comune con la tradizione jarchoviana, e non è un caso che la traduzione russa (2013) di *Distant Reading* sia stata recepita e valorizzata dal principale collaboratore ed erede di M. I. Šapir (vedi: I. Pil'ščikov, *Franko Moretti i novyj kvantitativnyj formalizm*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2 [2018]).

Proprio l'abbondanza di possibilità ermeneutiche offerta dai metodi quantitativi avrebbe richiesto da parte di Cadamagnani più chiarezza riguardo a un punto dirimente, pena l'ingenerarsi di equivoci assai dannosi. Le metodologie del *točnoe literaturovedenie* si dividono in due grandi correnti: a) la descrizione statistica dei tratti rilevanti nei testi storicamente esistenti; b) il tentativo di prevedere – in base alla teoria della probabilità – quali testi abbiano in generale la possibilità di nascere sulla base di un determinato sistema linguistico – lessicale, sintattico, etc. – e/o prosodico (i testi vengono considerati non nella loro qualità attuale, ma in quella potenziale, ossia come materiale per definire tutti i testi affini possibili). A differenza di Andrej Kolmogorov e della sua scuola, tanto Jarcho quanto i

suoi principali proscrittori (Gasparov, Šapir) ritengono impossibile dotare di una *teoria* universale matematizzata la filologia, la versificazione, la poetica e la teoria della letteratura, ossia le branche delle scienze umane che riguardano il campo della «cultura spirituale», trattandosi di un campo di fenomeni «che gli uomini stessi hanno chiamato alla vita e di cui generano continuamente sempre nuove modificazioni» motivate da obiettivi estetici non prevedibili (M. I. Šapir, *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, Lecce 2013, p. 263). È invece possibile, secondo l'impostazione jarchoviana, applicare i metodi matematici alla *storia* della «cultura spirituale», ossia alla struttura e alla dinamica evolutiva di insiemi di fenomeni già conclusi: ad esempio, si può formulare il modello matematico della tetrapodia giambica di Puškin, mentre non è possibile formulare un modello matematico della tetrapodia giambica in genere.

GUIDO CARPI

*

MARIA CANDIDA GHIDINI, *Dostoevskij*, Roma, Salerno editrice, 2017, 318 p.

UNO dei punti cardine della scrittura dostoevskiana che Maria Candida Ghidini pone in primo piano nella sua recente monografia dedicata allo scrittore russo è «la parola futura», vale a dire una parola che racchiuda in sé il seme del futuro. Fin dalle prime opere di Dostoevskij si percepisce, infatti, qualcosa che non viene espresso chiaramente, che cresce quasi invisibile nel sottosuolo e che ad esso appartiene, ma che porta la sua scrittura a protendersi, sia pure in modo *strano* e *sgheμπο*, verso «l'orizzonte della profezia». Pur individuando i legami di Dostoevskij con temi e procedimenti della tradizione della letteratura fantastica, da Hoffmann in poi, e del romanzo europeo dell'Ottocento, oltre che naturalmente

della tradizione letteraria russa (soprattutto Puškin e Gogol'), l'A. sottolinea il dinamismo della visione dostoevskiana sempre proiettata verso una dimensione che comprende la realtà, anzi vi è profondamente radicata, ma al tempo stesso la travalica.

Affinché il lettore non si smarrisca nella materia «magmatica ed enigmatica» dell'opera dostoevskiana, nella polifonia che la contraddistingue e nei labirinti di senso che scaturiscono dalla «abbagliante» ricchezza del pensiero dell'autore, la studiosa opta per un'esposizione cronologica. I diversi temi vengono dunque affrontati in un percorso che segue, opera dopo opera, l'evoluzione del pensiero e della poetica dello scrittore russo a conferma dell'impostazione storicistica della Ghidini, che ribadisce più volte l'importanza del contesto sociale, politico, economico e culturale in cui i testi di Dostoevskij si formano, nonché delle tematiche sociali, presenti, secondo l'A., anche in opere generalmente considerate romantiche come il «romanzo sentimentale» *Le notti bianche*.

Lo studio prende le mosse dal quadro di Valerij Jakobi esposto a Pietroburgo nel 1861, *La tappa dei prigionieri*, che non piaceva a Dostoevskij e che assurge a simbolo di ciò che per lo scrittore non deve essere l'arte: una rappresentazione passiva della realtà, fedele, ma arida e senza vita, come uno specchio. La produzione artistica, invece, passa attraverso le idee, il carattere e i sentimenti di colui che la crea e che, involontariamente, vi si riflette.

Dopo un breve capitolo dedicato alla vita travagliata dello scrittore, i cui episodi salienti vengono disseminati nelle sue opere sia pure in maniera mediata, attraverso il filtro di molteplici trasfigurazioni e trasposizioni, l'A. suddivide il processo creativo dello scrittore in quattro fasi principali, che corrispondono ad altrettanti capitoli a loro volta articolati in paragrafi incentrati sulle singole opere. Attraverso il prisma di ciascun romanzo o racconto la studiosa ne mette in luce le caratteristiche compositive,

i temi e motivi portanti e passa in rassegna le principali tesi critiche e interpretative. La sua analisi si fa via via più serrata con il procedere all'esame delle opere della maturità.

Straordinariamente denso è l'ultimo capitolo in cui la studiosa individua quattro «campi di forze» intorno ai quali ruota il romanzo *I fratelli Karamazov*. Si tratta di «questioni maledette» che si intersecano anche nelle altre opere posteriori al 1865, sia pure con una serie di variazioni per quanto riguarda la forma con cui si manifestano e il grado di intensità con cui incidono sulle vite dei personaggi e sul significato complessivo delle singole opere. I personaggi si dibattono tra le contraddizioni della vita terrena, le limitazioni del corpo e della mente e la possibilità di una vita ultraterrena, di una dimensione eterna che dia un senso alla loro vita. L'esistenza del male e la sofferenza degli innocenti sembrano inconciliabili con la fede e portano a negare l'esistenza di Dio e il senso stesso di un'etica umana, con il risultato di determinare il trionfo del Male. Una risposta sembra provenire dalla concezione della sofferenza come redenzione che accomuna gli uomini e li lega a Dio e soprattutto dall'«amore attivo». Quest'ultimo, di cui Aleša Karamazov si fa paladino, permette di fronteggiare il dubbio generato dall'incombere minaccioso del nulla e dalla desolazione del male e di credere nell'immortalità dell'anima. Al dilemma di Ivan Karamazov, scaturito dal disperato ragionamento in base al quale se Dio non esiste, tutto è lecito, viene contrapposto l'insegnamento professato dallo *starec* Zosima che individua nell'amore attivo per il prossimo l'unica via che possa portare a credere in Dio, postulando una correlazione a doppio senso tra la fede e l'agire etico.

Un'altra risposta, anch'essa di natura metafisica, trova espressione negli attimi estatici vissuti da Aleša, che rivelano all'eroe la possibilità di una comunione tra il divino e l'umano da ricercarsi proprio a partire dalla terra. È sempre Zosima a dare

voce a quest'idea: «Molte cose sulla terra ci sono nascoste, ma in compenso ci è donato un misterioso, recondito senso del nostro legame con un altro mondo, un mondo superiore, celeste, e le radici dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti non sono qui, ma in altri mondi. [...] Dio prese i semi da altri mondi e li seminò su questa terra, il suo giardino crebbe e tutto quello che poteva germogliare germogliò, ma ciò che è cresciuto vive ed è vivo esclusivamente in virtù di quel senso di contatto che avverte con gli altri mondi misteriosi» (p. 287).

È qui l'essenza della «parola futura» in cui si cela il senso di tutta l'opera dostoevskiana e intorno alla quale la Ghidini ha costruito il suo percorso circolare che termina con un riferimento alla poesia di Puškin. In chiusura del libro, infatti, l'A. afferma che Dostoevskij aspira a una parola assoluta che vada oltre la letteratura e sembra perseguire l'aspirazione del *Profeta* puškiniano che «vagando per mari e terre / infiamma col Verbo i cuori degli uomini» (i versi sono riportati e tradotti dall'A. a p. 303).

GIULIA GIGANTE

*

JURIJ MANN, *Gnežda russkoj kul'tury. Kružok i sem'ja*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016, 600 p.

«SECONDO me, servire da legame, da centro a un'intera cerchia di uomini è una faccenda importantissima, soprattutto in una società disunita e inceppata», scriveva Aleksandr Herzen in *Passato e pensieri*, riferendosi al ruolo avuto dal poeta Nikolaj Ogarëv che negli anni trenta dell'Ottocento era solito ospitare, nella propria casa sulla Bol'shaja Nikitskaja di Mosca, le allegre riunioni di un celebre circolo di studenti rivoluzionari. Negli stessi anni e a poco più di un chilometro di distanza, nella residenza per studenti fondata dal professor Michail Pavlov sulla Bol'shaja Dmitrovka, avevano luogo gli incontri del cosiddetto

circolo di Nikolaj Stankevič, mentre non lontano, nell'Afanas'evskij pereulok, una buona parte dell'aristocrazia colta moscovita si radunava a casa degli Aksakov. Il libro di Jurij Mann ripercorre le biografie di Nikolaj Stankevič e di Sergej e Konstantin Aksakov, mettendo a fuoco il ruolo di 'centro' e di 'legame' che essi ebbero in una Mosca-fucina del pensiero russo della prima metà dell'Ottocento. «Generalmente – si legge nell'introduzione – lo sviluppo della letteratura è pensato come l'attività dei suoi singoli rappresentanti, non di rado nell'alveo di determinati movimenti, scuole, tendenze, e così via. [...] Ma esistono anche altre forme di collettività più complesse. Per la Russia della prima metà del XIX secolo, queste furono innanzi tutto il *circolo* e la *famiglia*» (p. 5). È dunque a partire dalla descrizione di due «nidi» della cultura russa, che si sviluppano le due parti del lavoro del grande studioso della letteratura e del pensiero russo dell'Ottocento

Il libro si apre con una «notizia dall'Italia»: quella della scomparsa, a soli ventisette anni, di Stankevič, stroncato dalla tubercolosi durante un soggiorno a Novi Ligure. La notizia di tale «immensa perdita» – sono parole di Belinskij – afflisse tutti, non solo a livello personale, ma soprattutto in quanto sventura per l'intera comunità, al punto da indurre Ivan Turgenev a domandarsi: «Chi, nella nostra generazione, potrà mai supplire una simile perdita?» (p. 9). Questa e altre simili considerazioni portano a chiedersi che cosa fosse all'origine di simili valutazioni e in che cosa sia, concretamente, consistita l'opera di Stankevič. Nella prima parte del volume, intitolata *Un circolo*, vengono delineate la figura e la personalità di Stankevič e analizzato il suo magnetismo umano e intellettuale, grazie al quale egli riuscì a radunare intorno a sé persone tanto diverse per carattere ed estrazione, ma accomunate da una medesima critica curiosità intellettuale, nonché dall'interesse per la filosofia di Schelling e di Hegel. A dispetto della loro consueta collocazione nel