

Alessandra Cattani

Dostoevskij tra psicosomatica e pragmatica della comunicazione, ovvero tra 'inconscio' e 'tensione al non detto'

ABSTRACT: This work aims to investigate the different dialogic-somatic strategies that contribute to the development of the complexity of Raskol'nikov, the protagonist of *Crime and Punishment*. The aim here is to propose a research that, overcoming the obsolete psychological approach to Dostoevsky's work, highlights the Russian writer's ability to give literary voice to the consequences of the two aspects of the "unsaid": the unaware or unconscious one and the conscious one, intentionally silenced. On the basis of M. Bakhtin's theories regarding the use of the "second voice" in the characters, the ways in which Raskolnikov expresses his emotions emerge, namely through internal dialogue and through bodily intrigues: these sometimes reify an unconscious suffering, sometimes instead interpret the reaction to the conflict between what one would like to say and what is voluntarily silenced. If in the first case we can speak of psychosomatics, in the second we enter the field of pragmatics of communication which, among other themes, also addresses the relationship between verbal and non-verbal language.

KEYWORDS: Dostoevsky, psychosomatics, pragmatics of communication, unsaid.

Recentemente si è svolto a Catania un convegno dal titolo *La Russia, permanente? Rileggere i classici russi oggi* in cui, fra gli altri temi affrontati, si è vivacemente dibattuto sul concetto di canone letterario e sulle problematiche connesse all'idea di attualità del classico. Dalla discussione è emersa una forte necessità di chiarire quali siano le leggi che governano il canone e le possibili motivazioni che permettono la sopravvivenza nei secoli di alcune opere letterarie a discapito di altre, destinate a cadere nell'oblio. È indubbio che, tra le prime, rivestano un ruolo di primo piano anche i romanzi di F.M. Dostoevskij. Numerosi studi sull'argomento dimostrano, per esempio, come *Delitto e Castigo* appartenga a quel numero di capolavori – i classici, capaci di trasmettere un messaggio la cui validità si conserva nei tempi e nella storia, permettendo la lettura e la comprensione della realtà sociale e individuale¹.

In questa sede si intende verificare se e in che misura la particolare tipologia dialogica, che evidenzia la relazione tra la componente fisica (cervello, corpo,

¹ Per i riferimenti bibliografici di alcuni fra i numerosi studi sull'argomento, si rimanda ai testi citati in bibliografia.

soma) e la componente immateriale (mente, spirito, psiche) presente in modo particolare in Raskol'nikov, il protagonista di *Delitto e castigo*, possa contribuire a confermare l'attualità e la resilienza del testo dostoevskiano. In sintesi si proverà a esaminare come Dostoevskij utilizzi il corpo per esprimere i conflitti interiori dei suoi personaggi, riflettendo la convinzione che la corporeità e la psicologia siano intimamente legate nel processo di costruzione dell'identità e delle relazioni sociali, nel passato come nel presente. Tuttavia, si intende qui superare l'obsoleto approccio psicologico attraverso il quale, per anni, sono state studiate le opere di Dostoevskij, per proporre invece una ricerca di impronta linguistica e metalinguistica che evidenzii la capacità dello scrittore russo di dare voce letteraria alle conseguenze dei due aspetti del 'non detto': quello inconsapevole o inconscio e quello consapevole, volutamente taciuto. Attraverso il personaggio di Raskol'nikov, Dostoevskij offre infatti un'analisi profonda non solo delle motivazioni psicologiche che alimentano il crimine ma anche delle ripercussioni fisiche e somatiche che ne derivano.

Il metodo di indagine unisce le tesi di S. Brugnolo sul canone letterario con la teoria dialogica di M. Bachtin, nonché con la visione di S. Bočarov dello spazio letterario come 'spazio comune'.

Secondo quanto afferma Stefano Brugnolo nell'illuminante articolo *Per una possibile difesa del canone*, pubblicato per la rivista «Nuova Corrente»², è possibile individuare alcune costanti che caratterizzano i testi classici di modo che questi ultimi confluiscono in un canone che può definirsi universale. L'ambivalenza è proprio la principale di tali caratteristiche. Il classico infatti è molto spesso manifestazione di ideologie e valori dominanti in una data società e in una data epoca, ma è necessario considerare anche il fatto che, parafrasando Lotman, il testo artistico si sviluppa in armonia o in lotta con la sfera culturale, o memoria collettiva non ereditaria, propria dell'autore e del lettore³. Le deduzioni di Brugnolo prendono spunto dalla teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando che, criticando le tradizionali applicazioni psicologiche agli studi letterari, individua la connessione tra il linguaggio letterario e quello dell'inconscio basandosi su un approccio semiologico che ricava dagli studi di Freud. Tale approccio, infatti, teorizza un'organizzazione della letteratura in 'formazioni linguistiche di compromesso' in cui due forze psichiche in contrasto diventano significanti attraverso la loro opposizione e permettono così il cosiddetto 'ritorno del represso', che si definisce in rapporto all'ordine sociale e morale dominante. Ciò determina l'ambivalenza del testo letterario poiché,

² Brugnolo 2023.

³ Lotman 1972.

nell'esprimere una certa idea, condivisa o meno dall'autore e dal suo pubblico, contemporaneamente dà voce anche al suo opposto, nonostante i pregiudizi o le convinzioni del suo autore. La linea di studio proposta da Orlando e da Brugnolo riporta all'idea bachtiniana della capacità di un testo di costruire un dialogo che, in quest'ottica, può essere individuato come lo strumento in grado di offrire diritto esistenziale a un'idea, a un valore, a un'opinione ma anche al suo opposto. Tuttavia, un simile meccanismo può innescarsi solo sulla base di una visione della letteratura concepita come una sorta di spazio virtuale, la cui assenza di limiti e confini permette un ininterrotto dialogo fra le opere che la compongono. Ciò che, con la consueta precisione e acume critico, sintetizza S. Bočarov nel suo *Sjužety russkoj Literatury*.

Tuttavia esiste uno spazio comune delle opere letterarie e si chiama 'letteratura' [...] e in questo spazio comune le opere-monadi posseggono porte e finestre [...] Le opere e i mondi artistici degli scrittori non vivono in solitudine ma sono tra loro in continuo contatto, a volte con la premeditazione dei loro autori ma più spesso in maniera inconsapevole; tali contatti e rapporti danno vita a soggetti che si sviluppano nello spazio dell'intera letteratura⁴.

Lo 'spazio comune' teorizzato da Bočarov esprime la *conditio sine qua non* perché in letteratura possano convergere e interagire campi differenti e spesso apparentemente estranei l'uno all'altro. Su questa base si intende mostrare come, nel capolavoro dostoevskiano, il dialogo fra letteratura, psicosomatica e pragmatica della comunicazione, nel loro coniugarsi in tempi e spazi differenti e distanti, riesca a svelare le ragioni profonde che rendono la corporeità di Raskol'nikov un vero e proprio campo di battaglia in cui si scontrano le sue aspirazioni, le paure e il peso della coscienza, rendendo la sua esperienza profondamente umana e universale.

Oggi, le neuroscienze riconoscono formalmente il legame tra esperienze psicologiche e manifestazioni fisiche, confermando che fattori emotivi e stati mentali possono influenzare la salute fisica. Numerosi studi affermano che lo stress, l'ansia e le esperienze traumatiche non solo influenzano il comportamento, ma possono anche alterare la chimica del cervello e il funzionamento del sistema

⁴ Bočarov 1999, «Но существует общее пространство литературных произведений, и оно называется литература, ближайшим образом литература национальная, и в этом общем пространстве произведения-монады оказываются не без окон и дверей. [...] Произведения и творческие миры писателей не одиноки, но непрерывно вступают друг с другом в контакт, иногда их авторами предусмотренный, но чаще непредусмотренный; эти их контакты и отношения и образуют сюжеты, развивающиеся в пространстве целой литературы», с. 8. Traduzione a cura dell'autore.

immunitario, portando a disturbi somatici⁵. L'approccio psicosomatico attuale, sostenuto da evidenze scientifiche, si concentra sul trattamento integrato di corpo e mente, sottolineando l'importanza di considerare le dimensioni emotive nella diagnosi e nella cura delle malattie fisiche. In questo contesto, l'opera di Dostoevskij rivela una modernità sorprendente, proponendo intuizioni che anticipano di oltre un secolo le scoperte della psicologia e delle neuroscienze contemporanee.

Si parta dal presupposto che nella corporeità di Raskol'nikov si esprimono sia le manifestazioni del non detto involontario sia quelle del volontariamente taciuto: entrambe posseggono una straordinaria spinta propulsiva verso l'esterno, una sorta di forza centrifuga che passa necessariamente attraverso il corpo; quest'ultimo si fa barriera fisica ma anche metafisica, *medium* straniante delle emozioni che si reificano, si materializzano e assumono una veste nuova che ogni singolo lettore percepisce a suo modo, ricreandole e rivivendole a seconda della propria esperienza di vita. Già in questa prima fase appare evidente la modalità dialogica del testo dostoevskiano che propone un messaggio capace di essere letto diversamente da ogni destinatario ma che si costruisce su un sistema segnico comune. In ciò è possibile individuare l'idea bachtiniana di un rinnovato statuto della semiotica che stabilisce come non solo ogni parola ma in generale ogni segno sia interindividuale, il che risulta immediata conseguenza del fatto che «un uomo che resta solo con se stesso non può venire a capo di nulla (perché), anche nelle sfere più profonde e intime della propria vita spirituale, non può fare a meno di un'altra coscienza. L'uomo non può trovare mai tutta la pienezza soltanto in se stesso»⁶. Per chiarire in che modo l'idea di

⁵ La storia della psicosomatica affonda le radici nell'antichità, ma ha acquisito una formulazione sistematica nel XX secolo. Già in epoche precedenti, filosofi come Ippocrate e Galeno riconobbero l'importanza degli stati emotivi sulla salute. Tuttavia, il termine 'psicosomatica' venne coniato solo negli anni '30 con la pubblicazione di studi pionieristici da parte di Hans Selye, che introdusse il concetto di 'stress' (Selye 1950). Negli anni '50 e '60, i lavori di Franz Alexander e Karen Horney contribuirono a consolidare la psicosomatica come campo di ricerca, evidenziando le correlazioni tra disturbi psichici e malattie fisiche, come le ulcere gastriche e le malattie cardiovascolari (Alexander 1950; Horney 1950). Il movimento si espanse ulteriormente negli anni '70 con la nascita dell'approccio biocognitivo, che integra fattori biologici e psicologici, e negli anni '90 con l'affermazione delle neuroscienze, che hanno fornito ulteriori evidenze empiriche riguardo alla connessione mente-corpo (Van der Kolk 2014). Oggi, la psicosomatica continua a evolversi, incorporando nuove scoperte nel campo della neurobiologia e della psicologia. Le terapie psicosomatiche si sono affermate come metodologie efficaci per trattare una varietà di disturbi, portando a un approccio terapeutico integrato che considera la persona nella sua totalità (Friedman et al., 2005). Questo sviluppo storico sottolinea l'importanza di una visione interdisciplinare nella comprensione e nel trattamento della salute.

⁶ Bachtin 1963, «Один человек, остающийся только с самим собою, не может свести концы с концами даже в самых глубинных и интимных сферах своей духовной жизни, не может

Bachtin del dialogo e dell'intersoggettività si applichi al testo letterario e riesca a giungere al lettore contemporaneo, scavalcando tempi, mode, correnti e ideologie, è necessario riportare il tutto al concetto di 'tempo grande' nel quale lo studioso individua quello spazio all'interno del quale passato, presente e futuro interagiscono attraverso un dialogo concreto e materiale:

Non ci sono né la prima né l'ultima parola e non ci sono confini al contesto dialogico (esso si perde nello sconfinato passato e nello sconfinato futuro). Persino i sensi passati, nati cioè nel dialogo dei secoli trascorsi, non possono mai essere stabili (compiuti, definiti una volta per sempre), ma muteranno sempre (rinnovandosi) nel corso del successivo, futuro sviluppo del dialogo. In ogni momento del dialogo esistono enormi, illimitate moltitudini di sensi dimenticati, ma, in determinati momenti dell'ulteriore sviluppo del dialogo, nel suo corso, essi di nuovo saranno ricordati e rinasceranno in forma rinnovata (in un nuovo contesto) Non c'è nulla di assolutamente morto: ogni senso festeggerà la propria resurrezione⁷.

In questo 'tempo grande', che possiede le medesime caratteristiche dello 'spazio comune' di Bočarov, vivono le opere letterarie, quelle che spezzano le frontiere del loro tempo e che non possono vivere (pena la loro stessa fine) solo nel proprio presente o nel futuro se non hanno assimilato, inglobato il passato.

Le opere di Dostoevskij, dunque, vivono nel tempo grande e permettono il dialogo tra i tempi trasmettendo un messaggio che non perde di attualità e arriva fino ai nostri giorni: anche noi, infatti, viviamo nel tempo grande e anche noi portiamo nel nostro essere uomini e donne un dialogo antico che, a sua volta, attiverà il meccanismo per rinnovare il medesimo messaggio ai posteri, nel futuro. Il primo e principale strumento materiale, il segno tangibile che permette la trasmissione del messaggio è la parola che, ancora una volta, in

обойтись без другого сознания. Человек никогда не найдет всей полноты только в себе самом» c. 106. Trad. it. p. 233.

⁷ Bachtin 1979, «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения», c. 75. Trad. it. p. 387. Come sottolinea P. Jachia nel suo saggio *Introduzione a Bachtin* (1992), si può collegare l'intero impianto dialogico bachtiniano alle teorie di K. Marx circa la scienza storica e sociale, secondo la quale, in sintesi, nel costruire il proprio futuro l'umanità non inizia mai un lavoro nuovo, ma viene consapevolmente a capo del suo lavoro antico.

Bachtin acquisisce la veste di un fenomeno concreto che possiede una vita concreta e che, quindi, necessita di una sorta di disciplina metalinguistica capace di analizzarne le potenzialità dialogiche.

Come è noto agli studiosi delle teorie bachtiniane, in Dostoevski la parola è ‘abitata’, abitata da chi la esprime, la pensa e la pronuncia secondo il proprio vissuto, i propri ambiti culturali o il proprio concetto socratico di riferimento. L’idea viene espressa e rivestita di lettere, simboli e strumenti utili alla trasmissione che, tuttavia, non potranno mai giungere a comunicare l’esatta rappresentazione mentale di partenza, inevitabilmente recepita dal destinatario secondo altri vissuti, ambiti culturali o concetti, immagazzinati nella personale memoria storica. La straordinaria forza della parola consiste tuttavia nell’innescare un dialogo tra due o più idee differenti che, nell’istante dell’incontro, si definiscono a vicenda e si autodefiniscono secondo un processo bidirezionale. Ma anche nella parola non detta, sottaciuta volontariamente o involontariamente si attiva una doppia rifrazione che il lettore conosce e a cui le moderne neuroscienze hanno fornito una spiegazione. Processo che si sviluppa, come già detto, anche nel corpo di Raskol’nikov. Il concetto di ‘non detto’ è ampiamente esplorato in diverse discipline, tra cui la psicologia, la sociologia e la pragmatica della comunicazione; in termini scientifici, si riferisce alle informazioni, alle emozioni o ai significati che non vengono esplicitamente comunicati, ma che possono influenzare le interazioni e le relazioni interpersonali. Si tratta di un fenomeno spesso analizzato in riferimento all’idea di ‘comunicazione implicita’ e ‘comunicazione non verbale’ e che può esprimersi attraverso il linguaggio del corpo, le pause nella conversazione o le omissioni volontarie o involontarie nel discorso. In sintesi, il messaggio comunicato non è solo il contenuto verbale, ma comprende anche segnali non verbali e l’interpretazione contestuale⁸. Secondo gli studi di Green e McDaid, le manifestazioni del non detto possono palesarsi sotto diversi aspetti: il silenzio, per esempio, che possiede la capacità di caricare il dialogo di tensione o ambiguità; il già citato linguaggio del corpo, tramite il quale gesti, espressioni facciali e posture possono comunicare sentimenti contrastanti rispetto a quanto verbalmente espresso; le tempistiche, che scandiscono momenti topici in cui chi parla può rivelare emozioni non esplicitate; il contesto culturale, sulla base del quale può variare il significato del non detto⁹.

Ai fini dell’indagine proposta, appare però fondamentale sottolineare la

⁸ Paul Watzlawick, celebre teorico della comunicazione, ha più volte sottolineato l’impossibilità di assenza di comunicazione, evidenziando come ogni interazione porti con sé significati latenti anche quando non espressi. Cfr. Watzlawick 2015.

⁹ Green, McDaid 2015.

differenza fra il non detto consapevole e volontario e quello inconsapevole o inconscio, argomento di rilevante interesse all'interno delle scienze cognitive, della psicologia e della linguistica, poiché implica differenti livelli di consapevolezza e intenzionalità nella comunicazione. Il 'non detto volontario' si riferisce a contenuti comunicativi che un individuo sceglie deliberatamente di omettere, pur essendo consapevole della loro esistenza e potenziale rilevanza per l'interazione. Questo tipo di omissione è spesso motivata da discernimenti sociali, strategici o emotivi. In psicologia, il fenomeno è associato a concetti come la dissimulazione e la 'gestione impressionale'¹⁰ e può essere sfruttato strategicamente per influenzare la percezione dell'interlocutore, per mantenere il controllo della narratività o per evitare conflitti. Attraverso l'uso dell'implicatura, per esempio, l'emittente può trasmettere messaggi sfumati o vaghi, il cui significato può essere inferito dal ricevente sulla base del contesto, senza che si renda necessario esprimere esplicitamente certe informazioni. Al contrario, il 'non detto inconscio' comprende le informazioni che non vengono comunicate non perché l'individuo abbia scelto di ometterle, ma perché non ne è consapevole. Simili omissioni possono derivare da processi cognitivi automatici, da meccanismi di difesa psicologici o pregiudizi inconsci¹¹.

Intenzionalità, controllo e motivazioni rappresentano alcune delle categorie che possono riassumere le principali differenze fra le due tipologie di 'non detto', entrambe strumenti di comunicazione che in Raskol'nikov giocano un ruolo di primo piano nell'attivazione del rapporto dialogico. Quest'ultimo si costruisce negli incontri tra i vari personaggi del romanzo dostoevskiano, permettendo a tutti coloro che ne vengono coinvolti di conoscere progressivamente parti di sé grazie alla emersione dei tratti distintivi che sono loro propri; questi ultimi, come singoli pezzi di puzzle apparentemente privi di significato, finiscono per combaciare e incastrarsi fra loro per giungere al quadro finale d'insieme che altro non è che la piena autocoscienza del personaggio. Vale la pena qui sottolineare come Bachtin insista sul coinvolgimento del lettore e dell'autore in tale processo dialogico: nel carnevalesco gioco della scoperta della propria autocoscienza, nessuno resta escluso. Su queste basi si spiega perché, attraverso le parole che Dostoevskij utilizza per le descrizioni delle espressioni corporee di Raskol'nikov, il lettore partecipi delle emozioni del protagonista sebbene le 'abiti' secondo gli strumenti delle conoscenze soggettivamente acquisite nel tempo. Ad esempio, il tremore, il sudore, le lacrime e le espressioni facciali non solo rivelano angoscia e passioni, ma fungono anche da mezzo di

¹⁰ Cfr. Goffman 1959.

¹¹ Cfr. Bargh e Morsella 2008.

comunicazione di esperienze vissute, creando un legame tra il protagonista e gli altri personaggi, tra i personaggi e il lettore, tra l'autore e i personaggi e tra l'autore e il lettore.

Emblematici, ai fini di questo lavoro, appaiono i celebri dialoghi che Raskol'nikov intesse con il giudice istruttore Porfirij Petrovič, il cui cognome resta enigmaticamente ignoto. Come si sa, durante il processo di pianificazione e realizzazione del delitto, Raskol'nikov vive una crescente tensione nervosa. Le pulsazioni accelerano, la sudorazione aumenta e il suo stomaco si contorce in preda all'ansia. Ogni piccolo rumore diventa un motivo di panico, a sottolineare la fragilità dello stato mentale. La sua mente è in costante conflitto: da un lato il desiderio di dimostrare la validità delle sue teorie sull' 'uomo straordinario' che ha il diritto di superare le leggi morali, dall'altro il terrore delle conseguenze delle sue azioni. Già in questa prima fase e fin dalla prime righe, Dostoevskij sottolinea attraverso reazioni fisiche la debolezza psicologica del protagonista: «Non che fosse davvero una persona pavida o vigliacca, anzi, ma da un po' di tempo era in uno stato di tensione, d'irritabilità, vicino all'ipocondria»¹². Spesso, l'autore tenta di fornire anche una spiegazione pseudo-scientifica agli stati fisici e mentali di Raskol'nikov, stabilendo così una sorta di rapporto dialogico privilegiato col lettore: «[...] lo irritava al punto da renderlo bilioso sino a fargli venire le convulsioni. A volte capita ai monomaniaci che si concentrano troppo su una sola cosa»¹³.

Dopo aver letto la lettera della madre, nella quale gli era stata comunicata la decisione della sorella Dun'ja di sposare l'orribile Petr Petrovič Lužin, prende corpo in Raskol'nikov la consapevolezza che l'idea luciferina dell'omicidio possa realisticamente avverarsi e tale consapevolezza assume nella narrazione dostoevskiana sembianze somatiche:

Improvvisamente ebbe un brivido, un pensiero, lo stesso del giorno prima, gli passò di nuovo per la testa. Ma quel brivido non gli era venuto perché gli era venuta in mente quella cosa. Lo sapeva, lo sentiva che quel pensiero sarebbe 'arrivato', lo stava aspettando, e non era affatto un pensiero solo di ieri, ma un mese fa era un po' diverso, e anche ieri era solo un sogno, mentre ora... ora

¹² Dostoevskij 2016, «Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию». Qui e in seguito l'edizione adottata è la seguente: *Prestuplenie i nakazanie*, in Id. *Pol'noe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, Sankt-Peterburg, T. 6, c. 474. Tutte le seguenti citazioni verranno indicate dalla sigla PN. Qui e in seguito la traduzione adottata è la seguente: *Delitto e castigo*, a cura di D. Rebecchini, Feltrinelli 2022, p. 27. Tutte le seguenti citazioni verranno indicate dalla sigla DC.

¹³ PN, «возбуждало в нем желчь и конвульсии», c. 27. DC, p. 53.

improvvisamente non gli appariva più come un sogno, ma in una forma nuova, minacciosa e a lui del tutto sconosciuta ed egli di colpo se ne rese conto... Sentì come un colpo alla testa, gli si oscurò la vista¹⁴.

Il brivido giunto ‘improvvisamente’¹⁵ può dunque qui essere letto come una manifestazione fisica di un qualcosa che ‘consapevolmente’ Raskol’nikov ha ommesso di dire persino a se stesso ma del quale aveva già piena coscienza. Un ‘non detto’ volontario che lo stesso personaggio riconosce essere tale, lo ‘sentiva’, lo ‘sapeva’ che ‘quel pensiero’ (l’omicidio) sarebbe arrivato e, nel momento in cui arriva davvero, il suo fisico reagisce e ‘rabbrividisce’. Il passo pare di straordinaria rilevanza anche perché mostra come il dialogo si sviluppi attraverso codici differenti: un primo livello dialogico si svolge a livello interiore, tra Raskol’nikov e Raskol’nikov che, nel suo ‘non dire’, attiva comunque un dialogo con se stesso, tacendosi volontariamente qualcosa che, in realtà, non si tace affatto tantoché, nel suo palesarsi, questo ‘qualcosa’ viene riconosciuto immediatamente (ed è ovvio che non si possa ri-conoscere ciò che non si è già conosciuto prima); un secondo tipo di codice connette dialogicamente Raskol’nikov col lettore, il quale partecipa anche lui del medesimo brivido del personaggio e della medesima consapevolezza che esso sia manifestazione dell’emersione del taciuto. Pare interessante, a questo proposito, uno studio recentemente pubblicato sulla rivista scientifica *Proceedings of the National Academy of Sciences* che traccia sostanzialmente una mappa delle associazioni tra le emozioni e le reazioni corporee¹⁶. Tra i risultati più interessanti dello studio, emerge come tali mappe non subiscano sostanziali differenze fra le persone appartenenti alla cultura occidentale e alla cultura orientale. Indubbiamente, anche le moderne neuroscienze possono contribuire a spiegare la profonda empatia che il lettore del romanzo di Dostoevskij percepisce nei confronti dei personaggi e delle loro storie.

Tornando alla citazione in analisi, se ne consideri ora l’ultimo passo in cui

¹⁴ PN, «Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он предчувствовал, что она непременно «пронесется», и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах», с. 42. DC, p. 71.

¹⁵ Sull’utilizzo dell’avverbio “вдруг-вдруг” (all’improvviso, improvvisamente) in Dostoevskij si veda per esempio Ružickij 2014.

¹⁶ <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1321664111>. Dall’analisi complessiva delle risposte è risultato che alle diverse emozioni corrispondevano mappe corporee statisticamente ben distinguibili, che le aree coinvolte corrispondono bene ai più importanti cambiamenti fisiologici associati alle diverse emozioni.

Raskol'nikov sente 'come un colpo alla testa' e gli si oscura la vista. In questo caso, la reazione fisica coglie Raskol'nikov di sorpresa, il suo corpo non reagisce ora a una constatazione di ciò che era già conosciuto ma, evidentemente, il contraccolpo è dato dalla improvvisa presa di coscienza non tanto dell'idea dell'omicidio quanto piuttosto del fatto che quella dell'omicidio fosse un'idea già consapevole e mai esplicitata realisticamente. In sintesi, se il brivido risulta la manifestazione corporea di un non detto volontario, il mal di testa e la vista oscurata lo sono di un non detto involontario, un non detto emerso improvvisamente e che potrebbe riassumersi nell'idea di una inconsapevole consapevolezza. Il momento in cui Raskol'nikov realizza (quindi 'sa') che in realtà 'sapeva' già in precedenza, provoca il primo devastante momento di scissione del personaggio. Il sottosuolo, in virtù della sua natura, crea nel protagonista continue oscillazioni, ripensamenti dovuti allo scontro fra pulsioni opposte, dettate dalle tensioni volte al fare, all'agire e a quelle del non fare, dell'inazione: il corpo ne esprime le conseguenze, che Dostoevskij riporta in un passo nel quale risulta facile identificarle come emanazioni di un tormentato dialogo interiore.

Si sentiva come il corpo a pezzi; dentro di sé aveva una sensazione cupa e torbida. Mise i gomiti sulle ginocchia e si resse la testa con entrambe le braccia.
 – Dio mio! – esclamò – Ma davvero... Davvero prenderò l'accetta, mi metterò a colpirla in testa, le sfonderò il cranio... pesterò quel sangue appiccicoso, caldo, romperò il lucchetto, ruberò, mi metterò a tremare; mi nasconderò tutto sporco di sangue... con l'accetta... Dio, davvero? – Dicendo quello egli tremava come una foglia. – Ma che sto dicendo! – continuò raddrizzandosi, come colto da un senso di stupore. – Lo so che non ce la farei [...] No, non ce la posso fare, non ce la posso fare! – [...] improvvisamente gli sembrava come di respirare meglio [...] Anche se era stanco non sentiva nemmeno la stanchezza. Era come se una pustola, che gli aveva infettato il cuore per tutto il mese, finalmente si fosse rotta. Libertà, libertà! Adesso è libero da questo sortilegio, maledizione, ossessione¹⁷.

¹⁷ PN, «Всё тело его было как бы разбито; смутно и темно на душе. Он положил локти на колена и подпер обеими руками голову. Боже! – воскликнул он, – да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели? Он дрожал как лист, говоря это. – Да что же это я! – продолжал он, восклоняясь опять и как бы в глубоком изумлении, – ведь я знал же, что я этого не вынесу [...] – Нет, я не вытерплю, не вытерплю! [...] но ему вдруг стало дышать как бы легче [...] Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» с. 53-54. DC, p. 85.

Eppure, come si sa, Raskol'nikov compirà davvero il delitto, si armerà di un'accetta, spaccherà la testa di Alëna Ivanovna, e si troverà costretto a compiere anche un secondo omicidio, quello di Lizaveta Ivanovna, la mite sorellastra della vecchia usuraia.

Dopo il delitto, il protagonista sperimenta una sorta di dissociazione. Si sente come se fosse un estraneo in un corpo che non riconosce più. La sua immagine riflessa nello specchio diventa un simbolo della sua identità fratturata. La nausea, il tremore e l'apatia si trasformano in compagni costanti: il fisico non riesce a sopportare il peso della colpa e della vergogna, le reazioni corporee risultano una manifestazione tangibile dei suoi tormenti interiori. Il sottosuolo continua la sua azione devastante.

«Nel primo istante pensò che sarebbe impazzito. Iniziò a sentire un freddo terribile. Era dovuto alla febbre che era salita mentre dormiva. E ora aveva iniziato a sentire dei brividi così forti che gli facevano quasi battere i denti, tremava tutto»¹⁸. La reazione emotiva di Raskol'nikov al delitto commesso viene descritta da Dostoevskij in maniera quasi ossessiva, le pagine del romanzo appaiono disseminate da immagini di tremori, di capogiri, di cuori le cui compulsive pulsazioni sembrano arrivare nelle periferie del corpo, nei piedi, nelle mani, nei capelli. L'autore non si fa scrupolo di fornire descrizioni cruente, fin troppo realistiche, a volte persino disgustose dell'aspetto esteriore, fisico del suo personaggio, che in diversi passi appare distorto, gonfio, sporco, debole e soprattutto malato. Tali manifestazioni, segnali visibili di una profonda crisi esistenziale, possono essere lette alla luce di quel che Bachtin rivela nella sua analisi del 'corpo grottesco', visto come luogo di commistione di vita e morte, di gioia e sofferenza. Non è questa la sede per approfondire l'argomento, qui basti ricordare che il concetto di 'corpo grottesco' emerge nello studio bachtiniano della cultura e dei festeggiamenti popolari, inclusi il carnevale e le forme di comicità che sfidano le norme sociali e culturali.

L'immagine grottesca rappresenta il corpo umano nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio della morte e della nascita, di crescita e divenire. Il rapporto con il *tempo*, con il *divenire*, è un tratto costitutivo indispensabile dell'immagine grottesca. Un altro tratto indispensabile legato al precedente è la sua *ambivalenza*: in essa *entrambi i poli del cambiamento – il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce*, il principio e la fine della metamorfosi – vengono espressi (o abbozzati) in una forma o nell'altra¹⁹.

¹⁸ PN, «В первое мгновение он думал, что с ума сойдет. Страшный холод обхватил его; но холод был и от лихорадки, которая уже давно началась с ним во сне. Теперь же вдруг ударил такой озноб, что чуть зубы не выпрыгнули и всё в нем так и заходило», с. 78. DC, р. 117.

¹⁹ Bachtin 1965, «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения,

Il corpo grottesco rappresenta una forma di sovversione rispetto al corpo 'normativo' e ai suoi canoni di bellezza e ordine; esso si manifesta attraverso una serie di elementi che includono l'eccesso, l'ibridazione e la deformazione, opponendosi alla concezione trascendente e ideale tipica della cultura occidentale. La sua carica provocatoria e dialogica sfida le gerarchie sociali e i ruoli stabiliti, mettendo in evidenza la fluidità delle identità e dei significati. In questo contesto, il corpo diventa un luogo di trasgressione, un mezzo attraverso il quale si possono esprimere le ambivalenze e le contraddizioni dell'esperienza umana; la sua celebrazione appare connessa a un senso di comunità e collusione collettiva, in cui i limiti tra l'individuo e il gruppo sfumano, il che conduce a una visione della vita che abbraccia la ciclicità, il rinnovamento e la rigenerazione, in opposizione alla linearità della morte e della staticità.

Se dunque si considera, insieme a Bachtin, il corpo grottesco come una sorta di celebrazione della fisicità, con le sue imperfezioni e le sue contraddizioni, è ipotizzabile interpretare quello malato e deformato di Raskol'nikov come un altro strumento di dialogo che stimola la reazione del lettore. Quest'ultimo si sente coinvolto e partecipa al 'cambiamento' del corpo del personaggio, un cambiamento che si mostra *in fieri*, in evoluzione, in quanto parte visibile e concreta di una coscienza altrettanto *in fieri*, disturbata, inquieta, alla disperata ricerca della propria identità.

Raskol'nikov giunge in questo stato indefinito e indefinibile alla resa dei conti nei suoi incontri con il giudice istruttore Porfirij Petrovič. Al fine di comprendere la straordinaria narrativa dostoevskiana, che in questi passi pare toccare uno dei suoi più alti vertici, ci si servirà ancora una volta dell'ausilio di Bachtin attraverso la sua idea di pluridiscorsività e di polifonia.

Sarà utile ripercorrerne qui, brevemente, le principali caratteristiche. Il romanzo polifonico si costruisce sul costante confronto delle voci dei personaggi che, seppur autonome e autorevoli, non possono vivere e esprimersi in isolamento: ognuna di esse prende corpo in un continuo rapporto dialogico con tutte le altre, compresa quella dell'autore. In tale gioco di specchi si inserisce, ancora una volta, anche la voce del lettore che, secondo la legge che governa il carnevalesco mondo letterario dostoevskiano, viene considerata parte della 'sinfonia'. Volente o nolente, il lettore viene coinvolto nel sistema socratico di dialogo che stimola alla partecipazione, costringendo a una presa di posizione.

незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы», с. 31. Trad. it. p. 30.

La parola subisce una profonda trasformazione e diventa 'a due voci', dominata da intenzioni differenti, «dialogicamente atteggiata»²⁰, come in perenne attesa della risposta altrui. In riferimento alle *Memorie del sottosuolo*, Bachtin afferma: «[...] non vi è letteralmente una sola parola monologicamente ferma, non disgregata. Fin dalla prima fase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza dell'anticipata parola altrui con la quale egli fin dal primo momento entra in una tesissima polemica interna»²¹.

Si tratta del *priëm* (o procedimento letterario) dell'utilizzo della prima e della seconda voce, nonché del celebre «io per sé sullo sfondo dell'io per l'altro»²². In sintesi, i personaggi intessono l'uno con l'altro complicati dialoghi durante i quali, sebbene utilizzino la loro 'prima voce' nell'esporre idee o anche semplici comunicazioni, tuttavia 'abitano' ogni singola parola sulla base di come questa potrebbe essere percepita o 'abitata' dal loro interlocutore. Sull'altro fronte, il destinatario del messaggio percepisce il meccanismo e ascolta con attenzione la seconda voce, quella che si nasconde tra le maglie della parola diretta. Nel rapporto fra Raskol'nikov e Porfirij il gioco si fa però sempre più complesso; in un crescente vortice ansiogeno, l'omicida tenta disperatamente di abitare le parole nel modo più neutro, in modo da non offrire all'investigatore alcun appiglio o prova che possa collegarlo al delitto, sceglie i termini, li esprime, se ne pente, si domanda il perché di quella scelta, proprio di quella e non di un'altra, vorrebbe tornare indietro nel tempo e correggersi... Raskol'nikov sa che Porfirij sa. E Porfirij, personaggio assai acuto e intelligente, è perfettamente consapevole del fatto che Raskol'nikov sa che lui sa. Il tentativo del colpevole di utilizzare la prima voce, calibrandola sulle aspettative del suo interlocutore, fallisce miseramente, poiché Porfirij ascolta la seconda voce di Raskol'nikov, quella che emerge, in modo particolare, nelle manifestazioni del suo corpo.

Tra queste, la prima che si incontra è una tanto immotivata quanto sfrenata risata. All'inizio del V capitolo della terza parte del romanzo, Raskol'nikov si reca a casa del giudice istruttore insieme all'amico Razumichin: lo fa non perché sia stato convocato ma perché da tempo avverte una necessità quasi fisica

²⁰ Bachtin 1963, «диалогически обращенное слово», c. 37. Trad. it. p. 86.

²¹ Bachtin 1963, «в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику», c. 135. Trad. it. p. 298.

²² Bachtin 1963, «Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, 'я для себя' на фоне 'я для другого'. Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем», c. 122. «La coscienza di sé sente sempre se stessa sullo sfondo della coscienza che un altro ha di essa, 'io per sé' sullo sfondo 'dell'io per l'altro'. Perciò la parola del personaggio su se stesso si costruisce sotto la costante influenza della parola altrui si di lui», Trad. it. p. 269.

di avvicinarlo, con una scusa qualsiasi. Entra nella casa con una strana espressione, come se stesse tentando con tutte le forze di trattenere il riso: di tale improbabile atteggiamento Dostoevskij offre una fin troppo facile spiegazione, attribuendola a una precedente bonaria presa in giro nei confronti di Razumichin. Quando però, poco più avanti, la risata diventa irrefrenabile e assume quasi i connotati di un atteggiamento maleducato e offensivo verso il padrone di casa, lo stesso autore si arrende e, nel descrivere l'esagerato scoppio di ilarità come una risata 'di cuore', utilizza le virgolette, strizzando l'occhio al lettore. Occorre qui sottolineare il fatto che la risata improvvisa e immotivata è apparsa nel romanzo già in diverse occasioni e sempre in relazione a un non detto assolutamente consapevole. Anche in questo caso, si configura come una reazione fisica a ciò che Raskol'nikov vuole omettere di dire a livello conscio mentre, in realtà, in tutto il suo percorso interiore, dominato dal sottosuolo, vorrebbe solo confessare. Inizia tra i due un sottile gioco di sguardi che possiede il sapore della sfida e che si sviluppa lungo l'intero svolgersi dell'incontro. Si veda, come esempio tra i numerosi che si incontrano nel capitolo, il momento in cui Porfirij accenna all'articolo scritto da Raskol'nikov, nel quale questi espone la sua teoria circa la divisione dell'umanità in due categorie: quella dei grandi uomini, i 'Napoleoni', a cui è consentito vivere e agire al di sopra della legge morale e ai quali, in nome della loro grandezza e del beneficio che l'umanità trae dalla loro esistenza, 'tutto è permesso', e quella delle persone comuni, i 'pidocchi', che devono invece sottostare alle leggi e al senso comune, e nei confronti dei quali i Napoleoni hanno diritto di vita e di morte. Fingendo una bonarietà e una leggerezza che non gli appartengono affatto, Porfirij dice:

In quel caso, voi vi sareste potuto decidere, be', diciamo per qualche difficoltà d'ordine materiale o per favorire in qualche modo il progresso dell'umanità a superare l'ostacolo?... che so, per esempio, uccidere e rapinare?... – E di nuovo, improvvisamente parve ammiccargli con l'occhio sinistro, facendo una risatina silenziosa, esattamente come aveva fatto prima²³.

Raskol'nikov risponde a sguardo con sguardo, recependo e restituendo messaggi inespressi: «ora, mentre parlava e durante tutta la sua tirata, aveva tenuto gli occhi fissi sul pavimento, su un punto preciso del tappeto [...] Sì, – ripeté

²³ PN, «– А коль так-с, то неужели вы бы сами решились – ну там ввиду житейских каких-нибудь неудач и стеснений или для споспешествования как-нибудь всему человечеству – перешагнуть через препятствие-то?... Ну, например, убить и ограбить?... – И он как-то вдруг опять подмигнул ему левым глазом и рассмеялся неслышно, – точь-в-точь как давеча», с. 227. DC, p. 298.

Raskol'nikov, alzando gli occhi e guardando in faccia Porfirij [...] taceva e fissava con sguardo fermo e deciso Porfirij»²⁴.

Il capitolo V della quarta parte ripropone l'incontro tra i due e si arricchisce di manifestazioni corporee che segnalano, sulla base dell'utilizzo della prima o della seconda voce, diversi momenti di non detto, nelle sue due varianti in analisi.

Alle undici in punto, Raskol'nikov arriva al commissariato e nell'attesa di essere ricevuto da Porfiri deve sin da subito fare i conti con un corpo che può tradirlo:

E ora, ripensando a tutto ciò, e preparandosi a una nuova lotta, avvertì improvvisamente che tremava e fu preso da un moto di rabbia al solo pensiero che tremava perché aveva paura dell'odiato Porfirij Petrovič [...] E la sua rabbia era così forte che a un certo punto smise di tremare; si preparò ad entrare con un'aria distaccata e spavalda, e giurò a se stesso di tacere il più possibile, di osservare ed ascoltare bene ogni cosa e, almeno questa volta, di vincere la sua natura morbosamente irascibile²⁵.

L'assassino 'deve' tacere, deve sforzarsi di non rivelare neanche una minima parte di ciò che sa e il suo corpo si oppone finché può, ovvero fino a quando la volontà di Raskol'nikov tenta di domarlo. Effetto effimero, come si vedrà. Anche in questo incontro, i due si studiano attraverso gli sguardi, ben attenti a calibrarne l'intensità: «Entrambi si studiavano, ma appena i loro sguardi s'incontravano, subito i due si affrettavano a guardare altrove»²⁶. Le parole del dialogo si abitano a seconda di come l'uno presume che l'altro le abiti: «Ma perché gli ho detto *se non sbaglio?* – gli venne in mente, come un lampo – E perché mi preoccupò di aver detto *se non sbaglio?*» gli balenò subito come un fulmine un altro pensiero»²⁷. La tensione cresce, si fa tangibile e Porfirij

²⁴ PN, «говоря это и в продолжение всей длинной тирады своей, он смотрел в землю, выбрав себе точку на ковре [...] – Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия [...] Раскольников молчал и пристально, твердо смотрел на Порфирия», с. 224-228. DC, pp. 296-298.

²⁵ PN, «Передумав всё это теперь и готовясь к новому бою, он почувствовал вдруг, что дрожит, – и даже негодование закипело в нем при мысли, что он дрожит от страха перед ненавистным Порфирием Петровичем. [...] И так сильно было его негодование, что тотчас же прекратило дрожь; он приготовился войти с холодным и дерзким видом и дал себе слово как можно больше молчать, вглядываться и вслушиваться и, хоть на этот раз по крайней мере, во что бы то ни стало, победить болезненно раздраженную натуру свою», с. 286-287. DC, p. 367.

²⁶ PN, «Оба следили друг за другом, но только что взгляды их встречались, оба, с быстротою молнии, отводили их один от другого», с. 287. DC, p. 368.

²⁷ PN, «Ну зачем я вставил кажется? – промелькнуло в нем как молния. – Ну зачем я так

Petrovič ne approfitta, utilizzando anch'egli il corpo per 'non dire' apertamente ciò che pensa:

Non preoccupatevi! C'è tempo! C'è tempo! – borbottava Porfirij Petrovič, camminando avanti e indietro vicino al tavolo, senza un particolare scopo, avvicinandosi ora alla finestra, ora alla scrivania, ora di nuovo al tavolo, a momenti evitando lo sguardo sospettoso di Raskol'nikov per poi, di colpo, fermarsi e fissarlo. E il suo corpo piccolo, rotondo e pienotto appariva particolarmente strano, sembrava una pallina che andava avanti e indietro rimbalzando da una parete all'altra, da un angolo all'altro²⁸.

Il movimento convulso, non lineare, apparentemente immotivato accompagna tutto il passo in analisi: si tratta di una tipologia motoria che da tempo viene identificata dalle neuroscienze come un messaggio non verbale teso a comunicare nervosismo, trasmettendo contemporaneamente a chi lo osserva la percezione di essere sotto esame, sotto controllo²⁹. In un passo seguente, altrettanto significativo, Porfirij perfino si scusa con la sua vittima per il suo continuo camminare per la stanza e ne attribuisce la necessità al lavoro statico che conduce e alle emorroidi che lo affliggono. A tratti, tale moto diventa quasi parossistico: «Ormai correva quasi per la stanza, muoveva quelle sue gambette grassocce sempre più in fretta, con lo sguardo fisso sul pavimento e il braccio destro dietro la schiena, mentre agitava di continuo la mano sinistra facendo strani movimenti che non si accordavano affatto con le sue parole»³⁰. Il corpo grottesco studiato da Bachtin viene qui ampiamente rappresentato e utilizzato per fini fortemente dialogici: appare evidente che si tratta di una serie di atteggiamenti fisici utilizzati consapevolmente in sostituzione di una comunicazione verbale chiara e diretta. La mossa successiva di Porfirij riprende, quasi in un atto di scherno, la prima che ha visto utilizzare dallo stesso Raskol'nikov: la risata.

беспокоюсь о том, что вставил это кажется? – мелькнула в нем тотчас же другая мысль, как молния», с. 288. DC, p. 368.

²⁸ PN, «Да-да-да! Не беспокойтесь! Время терпит, время терпит-с, – бормотал Порфирий Петрович, похаживая взад и вперед около стола, но как-то без всякой цели, как бы кидаясь то к окну, то к бюро, то опять к столу, то избегая подозрительного взгляда Раскольникова, то вдруг сам останавливаясь на месте и глядя на него прямо в упор. Чрезвычайно странную казалась при этом его маленькая, толстенькая и круглая фигурка, как будто мячик, катавшийся в разные стороны и тотчас отскакивавший от всех стен и углов», с. 288. DC, p. 368.

²⁹ Cfr. Morabito, 2020.

³⁰ PN, «По комнате он уже почти бегал, всё быстрее и быстрее передвигая свои жирные ножки, всё смотря в землю, засунув правую руку за спину, а левую беспрерывно помахивая и выделявая разные жесты, каждый раз удивительно не подходившие к его словам», с. 292. DC, p. 373.

Per un attimo gli balenò sul volto un'espressione allegra e furbesca, gli si spianarono le rughe sulla fronte, i suoi occhietti si strinsero a fessura, i lineamenti si distesero e di colpo iniziò a ridere in modo prolungato e nervoso, sussultando e agitandosi in tutto il corpo, ma continuando a guardare fisso Raskol'nikov. Quello, facendo uno sforzo su stesso, aveva iniziato a ridere anche lui, ma quando Porfirij, vedendo che anche lui rideva, iniziò a ridere a crepapelle, tanto da diventare paonazzo, l'irritazione di Raskol'nikov esplose superando ogni limite di prudenza: smise di ridere, si fece scuro in volto e guardò con odio Porfirij senza staccargli gli occhi di dosso durante tutta quella risata intenzionalmente prolungata³¹.

Si noti che, nel corso dell'episodio, l'investigatore interrompe bruscamente e spesso sia le sue risate sia i suoi movimenti per poi riprenderli altrettanto repentinamente. La parte centrale del capitolo si sviluppa attraverso un incredibile gioco tra prime e seconde voci, dove entrambi i protagonisti tentano, più o meno felicemente, di calibrare le proprie parole sulla base di come l'altro le potrebbe interpretare e, contemporaneamente, si sforzano di nascondere tale intenzione. Ma il corpo non mente e in ogni occasione in cui si percepisce un'intenzione diversa o perfino contraria a quanto esprime la voce, le reazioni fisiche chiariscono e denunciano la realtà, almeno per chi è in grado di leggerla.

Raskol'nikov decide di 'starsene zitto' ma ha le labbra secche, il cuore che martella, la bava alla bocca e allora Porfirij lo incalza, gli racconta delle tecniche investigative, gli parla di un ipotetico assassino che, prima o poi, finirà per cadere nella sua rete; ma poi ride, ancora, di gusto, gli si avvicina, lo accudisce in un momento di capogiro, lo tocca. E Raskol'nikov si ritrae, spinge la schiena contro la sedia, freme e solo quando raggiunge il limite della sopportazione la sua prima voce esplode con forza:

Porfirij Petrovič! – disse a voce alta, scandendo bene le parole, sebbene gli tremassero le gambe e si reggesse in piedi a stento. – Oramai mi sembra del tutto chiaro che voi mi sospettate dell'omicidio di quella vecchia e della sorella Lizaveta. Da parte mia vi informo che tutto ciò mi ha davvero seccato, e da tempo, ormai – [...] Di colpo cominciarono a tremargli le labbra, aveva gli occhi accesi

³¹ PN, «что-то веселое и хитрое пробежало по лицу его, морщинки на его лбу разгладились, глазки сузились, черты лица растянулись, и он вдруг залился нервным, продолжительным смехом, волнуясь и колыхаясь всем телом и прямо смотря в глаза Раскольникову. Тот засмеялся было сам, несколько принудив себя; но когда Порфирий, увидя, что и он тоже смеется, закатился уже таким смехом, что почти побагровел, то отвращение Раскольникова вдруг перешло всю осторожность: он перестал смеяться, нахмурился и долго и ненавистно смотрел на Порфирия, не спуская с него глаз, во всё время его длинного и как бы с намерением непрекращавшегося смеха», с. 289. DC, pp. 369-370.

di rabbia e la voce, *sinora trattenuta* (il corsivo è mio) risuonò con forza. – Non lo permetto! – gridò battendo più forte possibile il pugno sul tavolo. – Lo capite questo, Porfirij Perovič! Non lo permetto!³²

Dostoevskij chiude il romanzo senza offrire una conclusione definitiva; Raskol'nikov ha confessato, Porfirij ha vinto la sfida ma nel peccatore ancora non si è accesa la luce del pentimento e della redenzione. Come si sa, l'unica via del riscatto è, in Dostoevskij, il riconoscimento della colpa e l'accettazione del castigo, è necessario che ognuno prenda su di sé la propria croce e si inchini a baciare la terra, in una metaforica richiesta di perdono a Dio e agli uomini.

Conclusioni

Nel romanzo *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij, la figura di Raskol'nikov appare assai complessa e sfaccettata, e le manifestazioni fisiche rivestono un'importanza cruciale per comprenderne lo stato psicologico e le turbolenze interiori. Queste manifestazioni possono essere analizzate attraverso l'analisi dei due aspetti del 'non detto': quello inconsapevole o inconscio e quello consapevole, volutamente taciuto.

Il non detto inconsapevole in Raskol'nikov si riflette nelle sue azioni e nei suoi pensieri, spesso contraddittori. Gli atti delittuosi che commette sono motivati da una teoria che giustifica il crimine, ma il suo corpo tradisce la verità delle emozioni, mostrando segni di angoscia, ansia e tensione. Simili reazioni fisiche, come tremori, sudorazioni, giramenti di testa, febbri e chiazze di rossore, rivelano un conflitto interiore irrisolto, suggerendo che, nonostante la sua razionalizzazione, Raskol'nikov è profondamente turbato dalla gravità delle sue azioni. D'altro canto, il non detto inconsapevole si manifesta attraverso gesti involontari e reazioni corporee che emergono in situazioni di stress e conflitto morale. Raskol'nikov è spesso colto da attacchi di nausea e malessere, segni che la sua coscienza non riesce a eludere. Tali segnali si identificano come indicatori di una verità interiore che sfugge al suo controllo razionale, rivelando una vulnerabilità intrinseca al suo personaggio. In questa prospettiva, l'involucro tangibile, concreto, diventa il portatore di un linguaggio silenzioso, una

³² PN, «Порфирий Петрович! – проговорил он громко и отчетливо, хотя едва стоял на дрожавших ногах, – я, наконец, вижу ясно, что вы положительно подозреваете меня в убийстве этой старухи и ее сестры Лизаветы. С своей стороны объявляю вам, что всё это мне давно уже надоело. [...] Вдруг губы его задрожали, глаза загорелись бешенством, и сдержанный до сих пор голос зазвучал. – Не позволю-с! – крикнул он вдруг, изо всей силы стукнув кулаком по столу, – слышите вы это, Порфирий Петрович? Не позволю!» с. 296. DC, p. 379.

testimonianza del tormento e delle contraddizioni che animano l'esistenza del protagonista.

Bachtin, con la sua attenzione al corpo come elemento di interazione sociale e di espressione di dialogo, offre un quadro prezioso per comprendere come nel romanzo di Dostoevskij la figura di Raskol'nikov non sia semplice veste materiale, ma un crocevia di tensioni, emozioni e significati in costante dialogo fra loro. Gli effetti corporei non riflettono solo un tormento interiore ma, attraverso il loro dialogo con le concezioni morali e filosofiche del tempo, contribuiscono a costruire una narrazione complessa e profonda, in cui psiche e soma interagiscono incessantemente. Il corpo diventa un luogo di incontro-scontro tra ideologia e realtà della coscienza, si trasforma in una *agorà* dove ogni elemento incontra l'altro e insieme ad esso si definisce.

Le espressioni fisiche di Raskol'nikov si concretizzano dunque come focolai di significato che illuminano il suo conflitto esistenziale e le contraddizioni del suo pensiero. Esse esemplificano la dialettica tra consapevolezza e subconscio, tra teoria e realtà tangibile, rendendo il percorso di riscatto e redenzione ancor più tragico e affascinante.

Bibliografia

Sull'attualità di Dostoevskij si veda:

- AKEL'KINA E.A. 2022, *Itogi Meždunarodnoj jubilejnoj konferencii k 200-letiju F.M. Dostoevskogo: osnovnye tendencii issledovanija*, «Nauka o čeloveke: gumanitarnye issledovanija» XVI 1, c. 7-11.
- ANDRIANOVA I. S. 2013, «Muzej pamjati F. M. Dostoevskogo»: istorija i perspektivy proekta, Petrozavodsk.
- BÖHMIG M. 2004, *Alla ricerca di un canone europeo tra plurilinguismo e multiculturalità*, «Studi Slavistici» I, pp. 11-23.
- POSSAMAI D. 2017, *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)* in *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, Roma, pp. 21-35.
- 1994 (1995) *Dostoevskij i sovremennost'*, Materialy VIII Meždunarodnych Starorusskich čtenij 1993 g., Novgorod.
- KURENKOVA E.A. 2021, *F.M. Dostoevskij and the 21st century: images and prophecies in the light of the relevant challenges of our time*, «Bulletin of Moscow Region State University. Series: History and Political Sciences» III, pp. 59-69.
- PANYUKOVA T.V. 2020, *Factual Sources in Research on the Biography of Fyodor Dostoevsky: From Documents to Facts and Interpretation*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal» IV 12, pp. 158-196.

- PROSHCHENKO A.A. 2021, "Dostoevsky Schools" in the Russian Press, «Neizvestnyj Dostoevskij» VIII 1, pp. 206-241.
- TARASOVA N.A. 2021, *Proekt Internet-Portala "Dostoevskij i mir": K probleme recepcii žiznii tvorčestva pisatelja v sovremennom mir*, «Russkaja Literatura» III, c. 50-52.
- ZACHAROV V.N. 2021, *Aktual'nost' Dostoevskogo*, «Neizvestnyj Dostoevskij» VIII 1, c. 5-20.

Altri Riferimenti bibliografici

- ALEXANDER F. 1950, *Psychosomatic Medicine: Its Principles and Applications*, New York.
- BACHTIN M. 1963, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva (trad. it. di Giuseppe Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968).
- BACHTIN M. 1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva (tr. it. di M. Romano, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979).
- BACHTIN M. 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva (trad. it. di C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979).
- BACHTIN M. 1979, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva (trad. it. di C. Strada Janovič, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 2002²).
- BARGH J.A., & MORSELLA E. 2008, *The [input stub]. Unconscious processes in social judgments: When the automatic becomes the conscious*, «Journal of Personality and Social Psychology» III 1, pp. 2-13.
- BOČAROV S. 1999, *Služety ruskoj literatury*, Jazyki Russkoj kul'tury, Moskva.
- BRUGNOLO S. 2023, *Per una possibile difesa del canone*, «Nuova Corrente» LXX 172, pp. 43-57.
- DOSTOEVSKIJ F.M. 2016, *Prestuplenie i nakazanie*, in Id., *Pol'noe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, Sankt-Peterburg, T. 6, c. 474.
- DOSTOEVSKIJ F.M. 2022, *Delitto e castigo*, Milano.
- FRIEDMAN R., TESSA L.T., & TOUB T.S. 2005, *The Psychosomatic Medicine Balance: A Comparison of Approaches*, «Journal of Psychosomatic Research» LVIII 5, pp. 403-408.
- GOFFMAN E. 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh.
- GREEN J., MCDAID C. (eds.) 2023, *Understanding Nonverbal Communication in Everyday Life*, Cambridge.
- HORNEY K. 1950, *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization*, New York.
- JACHIA P. 1992, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari.
- LOTMAN J. 1972 (2^a ed. 1976), *La struttura del testo poetico*, Milano.
- MORABITO C. 2020, *Il motore della mente*, Laterza, Roma-Bari.

- RUŽICKIJ I.V. 2014, *Tekstoobrazujuščaja funkcija slova "vdrug" v proizvedenijach F.M. Dostoevskogo* in *Slovo Dostoevskogo* 2014, Moskva, pp. 203-211.
- SELYE H. 1950, *Stress and the General Adaptation Syndrome*, «British Medical Journal» (4667) 1, pp. 1383-1392.
- VAN DER KOLK B.A. 2014, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York.
- WATZLAWICK P., BEAVIN J.E., JACKSON D.D. 2015, *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, W.W. Norton & Company, Palo Alto.