

Nikolaj Černyševskij
CHE FARE?
 (1863)

Francesca Lazzarin

1. Stando alle parole del marxista Georgij Plechanov, non vi era un solo giovane della generazione di russi cresciuta nella seconda metà del XIX secolo che non avesse letto e riletto *Che fare?* (Čto delat'?), mutuandone gli spunti di riflessione, lo slancio autocritico e una serie di idee per mettere in atto una trasformazione individuale e collettiva in un paese dove erano sempre più palpabili le tensioni e l'ansia di rinnovamento. D'altronde, anche Lenin avrebbe affermato che il romanzo di Nikolaj Černyševskij gli aveva dato "la carica per tutta la vita" [1979: 649], tanto che scelse lo stesso titolo per il suo scritto del 1901-02 dove esponeva i compiti di un partito socialista d'avanguardia scientemente organizzato. Nella Russia degli anni Sessanta dell'Ottocento – decennio decisivo in cui, pure, videro la luce numerosi capolavori, da *Padri e figli* a *Delitto e castigo* – è difficile trovare un testo che abbia avuto un impatto altrettanto dirompente sui contemporanei, assurgendo ad autentico manuale di vita. Eppure si trattava di un'opera di finzione strutturalmente e stilisticamente 'imperfetta', per di più incentrata, a un primo sguardo, non sulla lotta politica, ma sulla peculiare storia di formazione di una fanciulla, comprensiva di un'educazione sentimentale' con tanto di intrighi e triangoli amorosi.

Per comprendere il profondo influsso esercitato da *Che fare?* sui suoi lettori non si può ovviamente prescindere dal contesto storico e dalla personalità dell'autore. Nel 1863 Černyševskij era rinchiuso nella fortezza pietroburghese di Pietro e Paolo in attesa di un processo per presunta attività cospirativa; al momento dell'arresto, nel 1862, era il co-direttore del "Sovremennik", la rivista russa più letta dell'epoca, dove si era fatto ampiamente conoscere con saggi di letteratura, filosofia, politica, economia: se già nel 1842 un altro importante critico letterario, Vissarion Belinskij, sosteneva che nell'era del Realismo il vero 'profeta' non era più il poeta-vate, ma il saggista, l'opinionista e il divulgatore scientifico [cfr. PAPERNO 1996: 14], questo sarebbe stato tanto più vero vent'anni dopo, nel periodo delle riforme di Alessandro II e dei dibattiti che le avrebbero accompagnate. Le vie di sviluppo che l'autocrazia dei Romanov avrebbe potuto percorrere erano molteplici; a maggior ragione un intellettuale da sempre impegnato come Černyševskij non poteva che porsi, persino dal carcere, l'annosa domanda destinata a diventare il titolo del suo romanzo: un interrogativo poi divenuto pressoché proverbiale nei vari momenti di crisi attraversati dalla Russia nella sua storia.

Tentando di dirimere la questione nelle condizioni di prigionia che, pur impedendogli di svolgere le attività di prima, gli consentivano comunque di continuare a scrivere, Černyševskij pensava inizialmente di predisporre una storia enciclopedica della vita materiale e spirituale dell'umanità, oppure un vocabolario critico delle idee, tanto più che sapeva di essere un saggista brillante, mentre era incerto circa il proprio talento letterario [cfr. VENTURI 1977: 313-314]. L'utopico obiettivo che questo figlio materialista e socialista di un sacerdote ortodosso si era prefisso era di individuare, approfondendo le varie branche del sapere, formule che fossero applicabili alla risoluzione di tutti i problemi della vita, a cominciare da una vita russa percepita come stagnante proprio per la carenza di cittadini consapevoli e proattivi; nel suo articolo *Il russo all'appuntamento* (Russkij čelovek na rendez-vous, 1858), che partiva da una disamina dell'indolenza degli eroi

turgeneviani, Černyševskij aveva tracciato un discrimine tra la ‘colpa’ (*vina*) e la ‘disgrazia’ (*beda*). Se la ‘colpa’ era dovuta a responsabilità ed errori individuali, la ‘disgrazia’ dipendeva, invece, dalle asfittiche circostanze esterne che condannavano i cosiddetti ‘uomini superflui’ alla passività; tali circostanze andavano quindi rimosse alla radice, anche e soprattutto con il contributo di intellettuali in grado di smuovere le coscienze proponendo un piano d’azione. I mastodontici progetti che Černyševskij si era figurato non poterono andare in porto per l’ovvia impossibilità di reperire, dalla cella, il materiale necessario: non restava dunque che cimentarsi, senza per questo rinunciare ai propri scopi ambiziosi, con la letteratura. Il modello di un romanzo imperniato su un intrigo amoroso portava peraltro con sé svariati vantaggi: maggiormente accattivante per un ampio pubblico di lettori, avrebbe contribuito alla diffusione delle idee da divulgare eludendo più agevolmente la censura. D’altro canto, questi erano anche i motivi per cui il ‘romanzo ideologico’, che dava spazio a riflessioni e polemiche sull’attualità più pressante, stava già diventando l’indiscusso biglietto da visita della prosa russa ottocentesca.

La stesura di *Che fare?* durò poco più di tre mesi, dal dicembre 1862 all’aprile 1863: la sua uscita venne annunciata già nel primo numero del 1863 del “Sovremennik”. La rivista aveva appena riaperto i battenti dopo che, in concomitanza con l’arresto di Černyševskij, ne era stata ordinata la chiusura per otto mesi a causa delle sue posizioni critiche nei confronti del governo. Il fatto che la ripresa delle pubblicazioni coincidesse con l’uscita del primo romanzo di una delle sue penne più famose, allora in prigione e già avvolto da un’aura degna di un martire laico – Černyševskij non smise di scrivere nemmeno durante uno sciopero della fame di diversi giorni – aveva un valore simbolico per i lettori: nonostante le pressioni subite, i lavori della testata ricominciavano coraggiosamente a pieno regime. Il manoscritto fu naturalmente sottoposto a un triplice controllo da parte dei vertici della polizia politica zarista (la famigerata ‘Terza sezione’), della commissione inquirente che si occupava del caso giudiziario dello scrittore

e, infine, di un alto funzionario del comitato della censura di Pietroburgo, Vladimir Beketov. Nondimeno, questa serie di letture parallele, poco attente e non accompagnate da un confronto serrato tra coloro che passavano al vaglio il testo, condusse i censori a minimizzare la portata dei contenuti di *Che fare?*: non vi si vide che un'opera di intrattenimento, slegata dai motivi per cui l'autore era stato incarcerato e scevra di critiche alla sua condizione di prigionia;¹ Beketov, da parte sua, si fidò ciecamente degli organi di polizia che avevano già dato il loro imprimatur e acconsentì alla pubblicazione quasi senza leggere il libro. Il romanzo uscì a puntate sul "Sovremennik" nei numeri di marzo, aprile e maggio 1863: solo quando fu raggiunto un folto pubblico di lettori di diversi orientamenti ideologici ci si accorse della misura in cui le pagine *Dai racconti sugli uomini nuovi* (Iz rasskazov o novych ljudjach, come recita il sottotitolo di *Che fare?*) mettevano spudoratamente in discussione la morale corrente, minacciando l'istituto della famiglia e, per traslato, le fondamenta dello stato stesso.² Le copie del "Sovremennik" dove era stato stampato furono confiscate e il libro messo al bando; nel luglio 1863 Beketov venne rimosso dal suo incarico per averne permesso l'uscita. Il veto sul romanzo sarebbe stato revocato soltanto nel 1906, all'indomani della rivoluzione democratica di un anno prima: di lì al 1917 *Che fare?* sarebbe stato riedito ben quattro volte, per poi divenire un testo imprescindibile del canone letterario e della pedagogia sovietica.³ Nella seconda metà

¹ In seguito all'uscita del romanzo, stando a quanto racconta il critico Aleksandr Skabičevskij, iniziarono a circolare delle voci secondo cui i censori, di fronte a un libro a loro avviso tanto mal scritto, bislacco e inverosimile da sfiorare la parodia involontaria, avrebbero ritenuto che pubblicarlo avrebbe minato definitivamente la reputazione di Černyševskij e dissuaso i giovani dal seguire le orme dei suoi personaggi [cfr. PAPERNO 1996: 25].

² Alcuni anni dopo, nel libello *Cosa facevano nel romanzo Che fare?* (Čto delali v romane Čto delat'?, 1879), il giurista Pëtr Citovič metteva in rilievo, codice penale alla mano, i crimini di cui i personaggi del romanzo si sarebbero macchiati con le loro inusuali scelte di vita (dall'insubordinazione nei confronti dei genitori all'uso di passaporti falsi).

³ Per una panoramica sulla ricezione di *Che fare?* in Unione Sovietica, cfr. Vajsman [2011].

dell'Ottocento aveva però già conosciuto un'intensa circolazione clandestina su manoscritti copiati pazientemente dai suoi tanti ammiratori, ma anche nelle edizioni approntate all'estero nel 1867, nel 1876 e nel 1902 (che, importate in Russia per vie illegali, erano una rarità difficilmente reperibile e costavano piuttosto care).

Accolto con disappunto dai difensori dello status quo e con freddezza dagli estimatori di un'arte più raffinata, *Che fare?*, come suggeriva Plechanov, galvanizzò invece tanti giovani dalle simpatie socialiste appartenenti alla stessa generazione del sodale di Černyševskij, Nikolaj Dobroljubov, prematuramente scomparso nel 1861. Nei suoi venticinque anni di vita, Dobroljubov aveva cercato di concretizzare le proprie idee politiche innanzitutto nelle abitudini quotidiane, esattamente come i personaggi del romanzo. Con il ritorno della reazione, che aveva posto fine all'epoca delle 'grandi riforme', molti coetanei di Dobroljubov, di provenienza socialmente eterogenea e stanchi della rigidità e dell'incompetenza dei vertici al potere, erano alla ricerca di nuovi appigli per realizzare la tanto agognata metamorfosi del sistema vigente: le comuni e le cooperative cui avrebbero cercato di dare forma e le 'andate al popolo' che avrebbero compiuto nel decennio successivo per convertire le masse contadine al socialismo, per non parlare dei matrimoni fittizi volti a sottrarre le donne dal giogo familiare, furono ispirati anche all'esempio degli 'uomini nuovi' che il trentacinquenne Černyševskij aveva tratteggiato rifacendosi appunto più alle proprie passioni giovanili (dal romanticismo di Georges Sand al socialismo utopistico di Fourier coltivato nel circolo di Petraševskij) che alle idee della maturità, improntate a un maggiore pragmatismo.

Se l'atteggiamento austero e massimalista dei 'plebei' Černyševskij e Dobroljubov suscitava ancora le perplessità, se non l'aperto scherno, di intellettuali degli anni Quaranta come Herzen o Turgenev, di orientamento democratico ma di origine e di educazione aristocratica,⁴ i

⁴ Per lo stesso motivo, Černyševskij sarebbe stato anche l'oggetto dell'ironia di Vladimir Nabokov nel *Dono* (Dar, 1937).

‘figli’ degli anni Sessanta e Settanta, esaltati da *Che fare?*, ne avrebbero invece fatto il proprio codice di comportamento, sfacciatamente contrapposto a quello dei ‘padri’. La loro intransigenza avrebbe ispirato tutto un filone di prosa dedicato al fenomeno degli ‘uomini nuovi’,⁵ ma sarebbe stata anche satireggiata senza pietà in romanzi come *I demoni* (Besy, 1871-72) dostoevskiani.

2. La ‘bizzarra gioventù’ (*strannaja molodëz*) che Černyševskij presentò ai lettori nel 1863 non poteva che far pensare a un contrappeso all’Evgenij Bazarov ritratto un anno prima da Turgenev in *Padri e figli* (Otcy i deti), a maggior ragione perché i due protagonisti maschili, Dmitrij Lopuchov e Aleksandr Kirsanov, sono come Bazarov degli studenti di medicina con una passione per la dissezione anatomica; Kirsanov, poi, ha lo stesso cognome dell’amico di Bazarov. La figura, stravagante e insieme intrisa di tragicità, del tetragono ‘nichilista’ turgeneviano aveva fatto molto scalpore: in tanti vi avevano scorto un’amara parodia delle giovani generazioni smaniose di negare, per principio, ogni postulato del sistema di valori vigente, tanto più che l’inesorabile *pars destruens* del credo bazaroviano non pareva prevedere alcuna *pars construens* rivolta alla Russia del tempo. Černyševskij non parla però di nichilisti, ma di ‘uomini nuovi’ che, invece, sanno bene come devono operare su un piano concreto per scardinare totalmente il passato – il rifiuto categorico dell’eredità dei ‘padri’, verso cui un Turgenev o uno Herzen erano più possibilisti, rimane un elemento chiave – ed erigere un futuro diverso per se stessi e, gradualmente e attraverso il loro buon esempio, per l’umanità intera. Come dice Kirsanov a Lopuchov, “quello che io e te consideriamo l’esistenza normale sarà tale quando cambieranno le concezioni, i costumi della società. La società deve prima rieducarsi, è così. Si rieduca appunto grazie al progresso della vita. Chi si è rieducato aiuta gli

⁵ Rispetto a un romanzo sperimentale e situato sul crinale tra diversi generi come *Che fare?*, però, la prosa degli anni Sessanta e Settanta sugli ‘uomini nuovi’ si rifà più che altro al modello turgeneviano, con risultati non particolarmente brillanti (per maggiori dettagli, cfr. Lomunov [1990: 37-77]).

altri, è così” [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 306; ID. 1975: 185]. D'altronde, anche nei suoi saggi Černyševskij aveva sempre sostenuto che le misure politiche promulgate dall'alto servivano a poco senza un rinnovamento dei costumi sociali che condizionavano la mentalità dei più, ancora classista e militaresca. In *Che fare?*, ambientato alla fine degli anni Cinquanta, Černyševskij intende mostrare un presente durante il quale – e questo appare molto più importante delle coeve riforme – viene delineata una nuova tipologia di individuo, tappa indispensabile, seppur ancora transitoria, verso un avvenire migliore.

Si è scritto molto sui reali prototipi che avrebbero ispirato i personaggi di *Che fare?*, a partire dallo stesso autore, a suo modo affine a Lopuchov e Kirsanov [cfr. SKAFTYMOV 1972b]: come che sia, nel romanzo paiono muoversi delle figure ideate a tavolino. Va detto che gli ‘uomini nuovi’ non si danno alla propaganda politica, né tantomeno pianificano una rivoluzione violenta di massa – e questo non dipende solo dalla volontà di Černyševskij di smussare i toni per motivi di censura. La spinta al cambiamento, sorretta da un'inscalfibile integrità morale e dalla sicurezza nella propria ‘missione’,⁶ deve infatti passare anzitutto per le leggi non scritte della famiglia, inerenti principalmente al ruolo della donna e al suo margine d'azione. Il fulcro del romanzo è quindi Vera Pavlovna Rozal'skaja, figlia di un impiegato, che i genitori vorrebbero dare in moglie per interesse al ricco e mediocre Storešnikov; Lopuchov, insegnante privato del fratello minore di Vera, intuisce l'intelligenza e il temperamento vivace della ragazza, tanto che le propone, per strapparsi dal soffocante microcosmo patriarcale, di stipulare con lui un matrimonio molto sui generis, basato su un sentimento fraterno, sull'assoluto rispetto tra i coniugi, su una parità tra i sessi che non conosce dinamiche di sopraffazione (e non contempla nemmeno i rapporti carnali, visti come

⁶ In questo i personaggi di un romanzo spiccatamente a tesi come *Che fare?* si distinguono dai protagonisti di altri romanzi russi del tempo, anche ‘ideologici’: basti pensare a Tolstoj o Dostoevskij, che spesso narrano percorsi spirituali di ricerca della conoscenza e della verità, laddove Lopuchov e Kirsanov paiono aver trovato sin dall'inizio la propria risposta alla domanda del titolo.

un'ulteriore emanazione del dominio maschile) e sulla più completa autonomia di scelta della moglie. Vera, andando ovviamente contro il volere dei genitori, si affranca dai vincoli del suo triviale universo di provenienza e, come scrive l'autore-narratore ribadendo l'importanza della vicenda raccontata, diventa "una delle prime donne che sono riuscite a realizzarsi. I primi casi hanno un interesse storico. La prima rondine è assai interessante per gli abitanti del Nord" [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 69; Id. 1975: 47].

Autentica 'pioniera' dell'emancipazione femminile nella Russia zarista – per quanto si tratti, per forza di cose, di un'emancipazione guidata' il cui faro è comunque un'illuminata' figura maschile – Vera, col supporto di Lopuchov, può consacrare la sua vita anche all'istruzione e al lavoro: incarna così un'idea assai diffusa tra Černyševskij e i suoi sodali, secondo cui la libertà della donna, traguardo indispensabile per delle vere trasformazioni democratiche ad ampio raggio, doveva essere raggiunta attraverso la realizzazione professionale e l'autonomia finanziaria, le quali, a loro volta, potevano prendere il via soltanto da una sfera familiare che le incentivasse. In perfetta sintonia con i presupposti che regolano anche la sua vita coniugale, Vera, passando dallo spazio privato a quello pubblico, decide di aprire una sartoria a gestione femminile che – e questo era, allora, un fenomeno del tutto inedito per la letteratura russa – si configura come una cooperativa in cui i profitti sono distribuiti in maniera equa e, oltre alle attività produttive, si svolgono anche attività educative: Vera assume ex prostitute garantendo loro condizioni di vita dignitose⁷ e organizza delle letture per acculturare le lavoratrici. Soprattutto, pur essendo a capo della sartoria, non intende ergersi al di sopra delle sue sottoposte e abolisce qualsivoglia piramide gerarchica.

Oltre a procurare benefici economici – riportati dall'autore in dettaglio, con tanto di calcoli contabili –, la sartoria di Vera dà gioia

⁷ L'aiuto alle 'donne perdute' (*padšie ženščiny*) era un altro leitmotiv della vita e dell'opera degli intellettuali democratici più radicali. Anche in *Che fare?* si racconta di come Kirsanov 'salvi' la prostituta tisica Nastja Krjukova, poi assunta nella sartoria di Vera.

e soddisfazione alla coesa comunità che vi lavora. Nella prospettiva utopica tracciata da Černyševskij sulla scia delle teorie di Feuerbach ed esposta anche nel suo saggio *Il principio antropologico in filosofia* (Antropologičeskij princip v filosofii, 1860), la felicità che scaturisce dall'appagamento dei propri bisogni personali (dal cosiddetto 'egoismo razionale', dal perseguire scientemente il proprio utile), se accompagnata dall'amore per il prossimo e dalla solidarietà reciproca, permetterebbe di armonizzare l'individuale e il collettivo e di promuovere forme migliori di convivenza, come anche un lavoro che non conosce lo sfruttamento. I personaggi del 'vecchio mondo' aristocratico e borghese che, con un piglio quasi grottesco, Černyševskij descrive nei primi capitoli, riflettono un egoismo volgare, istintivo e prepotente (a cominciare da Storešnikov, ossessionato dall'idea di 'possedere' Vera, o dall'attrice Julie, che sfrutta cinicamente il suo fascino sugli uomini per il proprio tornaconto): gli 'uomini nuovi', invece, riescono a rispettare i desideri altrui senza sacrificare i propri. A margine della loro vita operosa, peraltro, Vera, Lopuchov e Kirsanov non disdegnano piaceri come le feste o l'opera lirica.

Proprio questa ricerca razionale di una felicità tangibile e mai frustrata è il cuore di quella parte del romanzo che, all'epoca, risultò particolarmente provocatoria: Vera si accorge infatti di essere innamorata di Kirsanov, che per molti versi si dimostra complementare a Lopuchov e più simile a lei, oltre che più adatto a prendere il posto dell'amico in questa nuova fase della storia di formazione della ragazza (nella quale si sono anche risvegliati dei desideri carnali, preludio ad un'autentica e consapevole liberazione sessuale). La vicenda non ha però l'effetto deleterio di altri triangoli amorosi della letteratura russa e straniera⁸ perché Lopuchov, coerente con i principi dell'e-

⁸ A tal proposito è interessante ricordare il romanzo *Di chi è la colpa?* (Kto vinovat?, 1846), in cui Herzen cercava anch'egli di dirimere un'annosa questione della Russia del suo tempo attraverso la vicenda privata di una famiglia benestante in cui un giovane precettore, un'anima bella, intrecciava una relazione amorosa con la figlia del padrone (un soggetto, questo, diffuso almeno dai tempi della settecentesca *Nouvelle Héloïse* di Rousseau); il loro matrimonio, all'inizio contrastato, veniva poi ulterior-

goismo razionale', ritiene inammissibile abortire la potenziale felicità della sua compagna: decide dunque di 'uscire di scena' simulando il proprio suicidio e scomparendo da Pietroburgo, in modo da consentire l'unione tra Vera e Kirsanov.⁹ Quest'ultimo, peraltro, anche prima dell'innamoramento di Vera nei suoi confronti era stato un fondamentale alleato dei due in quello che si rivelava già un singolare *ménage à trois* tra sodali uniti dalle stesse idee.

Una volta infranta questa lunga serie di tabù, Vera, stavolta con il sostegno di Kirsanov, potrà studiare lei stessa medicina: altra carriera impensabile per le donne russe dell'epoca, ma, come sostiene Vera, "tra quelle carriere, chiuse soltanto per consuetudine, posso intraprendere quella che mi pare, se solo mi decido a resistere all'opposizione iniziale della società" [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 441; ID. 1975: 264]. Proprio a questo punto, nell'ultima parte del libro, Lopuchov fa ritorno a Pietroburgo sotto mentite spoglie, presentandosi come Charles Beaumont, agente americano di una ditta inglese (sostenitore degli abolizionisti negli Stati Uniti e delle cooperative). Come quando si chiamava Lopuchov aveva avuto un ruolo decisivo nella formazione di Vera, così nella sua nuova identità di Beaumont cambia la vita di Katja, la figlia di un ricco magnate. Katja pare ripercorrere le stesse tappe di Vera: si rifiuta di convolare a nozze con un uomo non degno di lei, apre una sartoria, sposa Beaumont impostando un rapporto coniugale simile a quello tra Vera e Lopuchov. Alla fine assistiamo alla felice convivenza delle due coppie nello stesso appartamento,

mente messo in crisi da un tipico 'uomo superfluo', e i sensi di colpa dovuti alle gabbie mentali e alla rigida morale dei tre portavano, infine, alla profonda infelicità di tutti: al di là di alcune somiglianze nella trama, siamo agli antipodi dello scioglimento tutto positivo di *Che fare?*.

⁹ L'inatteso gesto di Lopuchov ricorda senz'altro il soggetto del *Jacques* (1833) di Georges Sand, punto di riferimento di Černyševskij: anche in quel caso un uomo si toglieva la vita per permettere a sua moglie di realizzare il proprio sogno d'amore, sebbene la scrittrice francese si concentrasse soprattutto sul diritto di ogni donna del suo tempo a seguire liberamente il richiamo di sentimenti genuini a prescindere dalle convenzioni sociali, senza che ciò implicasse le ripercussioni sulla società civile nel suo complesso sottese, invece, a *Che fare?* [cfr. SKAFTYMOV 1972a].

e tutto lascia sperare che simili comuni di ‘uomini nuovi’ connotate da uno spiccato spirito di gruppo saranno, in un futuro prossimo, un fenomeno sempre più frequente, tant’è vero che l’autore-narratore conclude uno degli ultimi capitoli con le seguenti parole: “ancora ho molte cose da raccontare su di loro e garantisco che il seguito del mio racconto sarà assai più interessante di quello che ho raccontato fino ad ora” [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 561; ID. 1975: 334].

Non solo, però, il seguito di questi ‘racconti sugli uomini nuovi’ non sarebbe mai arrivato: nel penultimo capitolo Černyševskij provvede anche a rovesciare il lieto fine in chiave polemica. Nell’allegria compagnia degli ‘uomini nuovi’ intenti a divertirsi durante una delle loro numerose gite fuori porta compare infatti una dama vestita a lutto in cui molti commentatori videro Ol’ga, la moglie di Černyševskij, ma che potrebbe rappresentare anche la vera rivoluzione che tarda a venire, lasciando personaggi e lettori in un incerto stato di attesa. La conclusione è, se mai, il brevissimo capitolo finale che reca l’icastico titolo *Cambio di scenario* (Peremena dekoracij): la dama in lutto ora indossa un abito rosa con un mantello bianco, quasi stia per compiersi un evento risolutivo. La data riportata dopo l’ultimo rigo è il 4 aprile 1865, unica indicazione concreta del futuro di là da venire in un romanzo che, come già detto, è ambientato negli anni Cinquanta e illustra un presente in cui la costruzione dell’avvenire è ancora in fieri. Si potrebbe intravedervi l’ottimismo di Černyševskij circa la propria scarcerazione, oppure l’ancor più ottimistico presagio di una prossima rivoluzione sociale. Ad ogni modo, dal 1864 lo scrittore avrebbe trascorso oltre vent’anni ai lavori forzati o al confino, e nessuna rivoluzione sarebbe stata compiuta in tempi brevi. Forse suggestionato proprio dalla conclusione di *Che fare?*, il venticinquenne Dmitrij Karakozov avrebbe tentato di assassinare lo zar Alessandro II il 4 aprile 1866, illudendosi di scatenare così una rivolta popolare: quel 4 aprile inaugurò invece una fase di svolta conservatrice, da un lato, e di lotta politica ormai clandestina e violenta, dall’altro.

3. È stato spesso detto che il romanzo di Černyševskij divenne il Vangelo del socialismo rivoluzionario, o la Bibbia di un'intera generazione di giovani. Simili paragoni possono essere interpretati in senso non solo figurato: non dimentichiamo che l'autore era figlio di un sacerdote, aveva studiato in seminario e, nonostante il progressivo allontanamento dall'ortodossia, rimase sempre, come altri intellettuali dal retroterra familiare simile, plasmato nel profondo dall'etica cristiana e dall'immaginario religioso, motivo per cui in *Che fare?* non possono sfuggire, a livello sia di forma che di contenuto, innumerevoli sottotesti biblici. Per cominciare, lo stesso titolo è in origine una domanda che, nel Vangelo di Luca, il popolo confuso in attesa del Messia pone al predicatore Giovanni Battista (Lc 3, 10-18); anche un'espressione come 'uomo nuovo', legata a un rinnovamento foriero di giustizia e uguaglianza, è un costrutto estrapolato dalla lettera di San Paolo ai Colossesi (Col 3, 8-10); il 'nome parlante' di Vera (in russo 'fede') non necessita di ulteriori commenti; anche il ritorno finale di Lopuchov, arrivato da quell'«altro mondo» che era l'America nella percezione dei russi e degli europei del tempo, richiama la resurrezione di Cristo, a maggior ragione perché, una volta compreso che Beaumont è in realtà il suo compagno redivivo, Vera cita proprio la formula pasquale usata dalla chiesa ortodossa russa (*voistinu voskrese*, 'in verità è risorto').

Fitti di suggestioni religiose sono poi i quattro sogni profetici della protagonista, probabilmente tra i meno verosimili della letteratura russa: ben lungi dallo scendere negli anfratti dell'inconscio come avviene, poniamo, nelle visioni oniriche di tanti personaggi dostoevskiani, Vera si ritrova infatti immersa tra spazi e personaggi allegorici che traslano messaggi chiarissimi. Nel primo sogno la ragazza viene liberata da un'oscura cella sotterranea da una figura femminile che si proclama sposa di Lopuchov (e di tutti gli uomini «illuminati») e sorella di Vera (e di tutte le donne oppresse). Incarnazione della libertà della donna e di tutta l'umanità (e, forse, anche ipostasi della Russia di domani), questa sposa/sorella pronuncia parole molto simi-

li a quelle dell'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro e si autodefinisce, in pieno spirito neotestamentario, "amore di tutti gli uomini": fa quindi pensare a una versione femminile del Salvatore,¹⁰ chiamato anche sposo della Chiesa e di tutti i fedeli tra loro affratellati. Il secondo sogno di Vera, invece, sembra una variazione laica della parabola evangelica sul chicco di grano, che Černyševskij provvede a ibridare con l'archetipo pagano slavo della 'Madre-terra umida' (*mat'syra zemlja*) e con le teorie del chimico Justus von Liebig: la ragazza vede dei campi il cui suolo, non lavorato, si deteriora tra acque stagnanti (metafora della sterile nobiltà dedita all'ozio, che non fa fruttare la terra) e dei campi invece rigogliosi perché il loro terreno è sano e continuamente stimolato dal drenaggio delle acque, ovvero dal movimento e dal lavoro, unici possibili presupposti per instillare linfa sempre nuova nel ciclo vitale della natura e dell'uomo grazie all'attività collettiva – un'immagine, questa, poi ampiamente celebrata nella cultura e nella propaganda sovietica.

Ma l'affresco allegorico più complesso, che a tratti pare riecheggiare la *Commedia* dantesca, è senz'altro quello dipinto da Černyševskij nel quarto sogno di Vera. Sempre guidata dalla sposa/sorella, Vera si vede inizialmente sfilare davanti diverse raffigurazioni simboliche della donna attraverso epoche trascorse sotto un'impronta immancabilmente maschilista: dalla dea Astarte, vista come la proiezione della schiavitù femminile nelle antiche civiltà mediorientali, alla greca Afrodite, venerata solo in quanto fonte di bellezza e oggetto di piacere, per arrivare all'umile e mite Castità (dietro cui si cela naturalmente la Madonna), puro simulacro da contemplare e, poi, da soggiogare tramite il vincolo coniugale. La guida di Vera, che si dilunga in un discorso dove i toni del sermone sono palesi, adesso si fa chiamare 'parità', *ravnopravnost'*: è infatti in procinto di schiudersi una nuova era in cui proprio la donna emancipata e in possesso dei giusti diritti, concentrando in sé anche la bellezza e la purezza di cuore, sarà il volto

¹⁰ Non dimentichiamo che in Russia Georges Sand, con la sua divulgazione delle idee sull'emancipazione femminile, era stata battezzata 'Cristo donna' (*ženščina-Christos*) e 'secondo Salvatore' (*vtoroj Spasitel'*).

più compiuto della nuova umanità. Di fronte a Vera si materializza quindi una sorta di Eden socialista, o di laico regno di Dio già sceso in terra e in particolare su una “Nuova Russia” in cui svetta un colossale palazzo di cristallo e ghisa ispirato all’edificio allora avveniristico del Crystal Palace di Joseph Paxton, costruito nel 1851 per l’Esposizione universale di Londra. Su questo sfondo che oggi potremmo definire fantascientifico – riecheggiato, alcuni decenni più tardi, nei progetti architettonici visionari degli anni Venti sovietici – la nuova umanità ha trovato un perfetto equilibrio tra lavoro e tempo libero, dovere e piacere: l’amore per le attività che svolge e per il prossimo le dà l’energia necessaria ad agire costruttivamente; alla fine della giornata di lavoro, soddisfatti e gioiosi, uomini e donne allestiscono balli meravigliosi nel palazzo di cristallo appagando pienamente, in una dimensione collettiva, i desideri di un anima e di un corpo non più divisi dalla tradizionale ottica dualistica.¹¹ In questo favoloso contesto da paradiso in terra, che Dostoevskij avrebbe presto irriso acremente nelle *Memorie dal sottosuolo* (*Zapiski iz podpol’ja*, 1864),¹² l’uomo diventa così egli stesso Dio, in consonanza con le idee del socialismo utopistico cristiano alla Saint-Simon e della filosofia di Feuerbach.¹³ La sposa/sorella promette che quel regno, ancora appannaggio di pochi – Vera compresa –, presto diventerà patrimonio dei più: i pochi, in maniera non dissimile dai primi cristiani nelle catacombe, dovranno ovviamente farlo conoscere (o, per usare una formula evangelica, diffondere il Verbo) tra chi è ancora prigioniero di vecchi pregiudizi,

¹¹ La trasparenza del palazzo sottolinea d’altronde l’annullamento del confine tra spazio pubblico e privato; questo concetto si manifesterà anche nella futura ossessione sovietica per un dopolavoro all’insegna della ‘cultura’ e del ‘riposo’ (*kul’tura i otdych*) in appositi spazi condivisi, certo in un’ottica più moralista rispetto all’‘amore libero’ praticato nel palazzo di cristallo di Černyševskij.

¹² Per il cinico Uomo del sottosuolo il palazzo di cristallo è infatti l’emblema dei sogni vani di cui si imbevono i socialisti e i positivisti europei e russi.

¹³ È interessante ricordare come nel Cristianesimo ortodosso giochi un ruolo importante l’idea che, nel Nuovo Testamento, Dio si fa uomo perché l’uomo possa farsi a sua volta Dio, il che è anche uno dei motivi del grande successo del socialismo cristiano e del pensiero di Feuerbach nella Russia ottocentesca.

avvicinando l'avvento di quello che in Unione Sovietica sarebbe stato chiamato 'radioso avvenire'.

Il personaggio di *Che fare?* che assomma in sé più elementi di santità e ascetismo è però Rachmetov, amico di Lopuchov e Kirsanov che compare in alcuni capitoli centrali, quando consegna a Vera un biglietto di Lopuchov. Definito 'rigorista' dagli altri 'uomini nuovi', nella compagine di questi ultimi si distingue per l'assoluta devozione alla causa rivoluzionaria, perseguita con uno zelo che sfiora il fanatismo religioso: quelli come Rachmetov, secondo Vera, "sono di tutt'altra pasta. Si identificano con la causa comune, tanto che diventa una necessità che riempie tutta la loro vita. Per loro rimpiazza persino la vita personale" [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 435; ID. 1975: 261]. Nobile di origine tatara che ha rinunciato a tutti i suoi averi e privilegi per vivere in mezzo al popolo, Rachmetov, preparandosi a una palinogenetica lotta rivoluzionaria, temprava la propria forza fisica e morale anche tramite pratiche salutiste (si nutre solo di carne cruda) e ascetiche (dorme su un letto di chiodi); vagamente ispirato a Bakunin e ad altri aristocratici che avevano abbracciato il socialismo, con la sua disciplina ferrea sarebbe assurdo a modello dei promotori delle 'andate al popolo', ma anche dei membri più estremisti di gruppi come la seconda Volontà del popolo (Narodnaja volja), per arrivare all'organizzazione giovanile sovietica del Komsomol. Il ritratto che Černyševskij fa di questa "persona straordinaria", comunque, non può che ricordare l'agiografia di un martire votato al sacrificio, o di un santo eremita che mette in atto un costante autoperfezionamento: non a caso, attraverso un'ulteriore citazione evangelica (Mt 5,13) potenziata da un'iperbole, l'autore-narratore definisce gli uomini come Rachmetov, che pure appaiono ancora eccentrici, "il sale del sale della terra" [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 359; ID. 1975: 215]. Al termine del breve episodio che lo vede protagonista, Rachmetov lascia la Russia, ma il suo imminente ritorno, con ogni probabilità al momento della tanto attesa rivoluzione, è annunciato a mo' di profezia biblica: "non allora, ma solo dopo tre o quattro anni era 'necessario' che lui si trovasse in Russia" [ČERNYŠEVSKIJ 2022: 357; ID. 1975: 214].

Questa continua commistione di materialismo socialista e Cristianesimo non suscita grande meraviglia se si tiene a mente che “pour l’athée russe, l’incroyance est une foi, une foi plus active, plus religieuse, au sens étimologique du terme, que la foi religieuse courante” [NIVAT 1988: 415]. Lo spazio culturale russo dell’Ottocento (e oltre) è dunque popolato da intellettuali (e personaggi di finzione) che, sentendosi ormai orfani del Dio pregato in famiglia dai ‘padri’, ma essendo perlopiù a digiuno del lucido razionalismo di un’Età dei Lumi che aveva toccato la loro terra solo superficialmente, si convertono con non meno fervore all’ateismo militante e alla fede nella scienza e nel progresso; l’ideologia sovietica, per molti versi vicina a un culto religioso, sarà senz’altro debitrice di tutto ciò.

4. Stando a quanto detto finora, si comprende bene perché *Che fare?*, per decenni, sia stato letto, interpretato, lodato o criticato soprattutto come un pamphlet: solo di rado è stato analizzato per ciò che è, ovvero un testo letterario, peraltro di non poca originalità a livello strutturale [cfr. DROZD 2001: x]. Questa riluttanza a ritenerlo tale è dipesa molto anche dallo stile spigoloso e poco elegante, oltre che dalla prolissità e dalla retorica da predicatore di quel ‘Robespierre letterato’ che, secondo una sprezzante osservazione di Turgenev, era Černyševskij; per non dire delle forzature della trama e della clamorosa inverosimiglianza di alcuni episodi. Del resto, anche nei suoi interventi critici, a partire dalla dissertazione *I rapporti estetici tra l’arte e la realtà* (Ėstetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel’nosti, 1855), Černyševskij aveva proclamato, prendendo a modello gli illuministi europei (uno su tutti il tedesco Gotthold Ephraim Lessing), il primato della funzione pedagogica della letteratura. Il ‘bello’ da raffigurarsi nell’arte, come leggiamo nei noti *Appunti sul periodo gogoliano della letteratura russa* (Očerki gogolevskogo perioda russkoj literatury, 1855), andava così a coincidere col giusto, con la realtà modellata da ogni autore secondo i propri bisogni; anche all’altezza del Realismo, la vita in letteratura non

doveva essere ridotta a mera verosimiglianza: andavano presentati personaggi e situazioni che, per quanto ‘tipici’, potessero comunque fungere da esempio per forgiare una società migliore.

Il contenuto, largamente incentrato sulle speculazioni di un pensatore intento ad illustrare la realtà e a fornire le giuste direttive per un suo miglioramento, doveva senz’altro prevalere sulla forma e su un concetto astratto del ‘bello’ così com’era coltivato da molti letterati. Non è dunque un caso che in *Che fare?*, oltre alle riflessioni dell’autore, siano menzionate e analizzate le teorie di numerosi filosofi di epoche diverse, con un occhio di riguardo alla filosofia francese, tesa ad educare e affinare lo spirito critico. Anche Černyševskij, che nel suo romanzo vede un potente strumento di analisi e un mezzo per sensibilizzare il lettore, intavola dunque una discussione affine a un dibattito filosofico col lettore stesso, e per farlo procede a curiosi esperimenti formali ricorrendo alla “metafiction, also known as self-conscious fiction, [...] a narrative technique that forces readers to be aware that they are reading a work of fiction” [VAYSMAN 2021: 1].

L’autore-narratore di *Che fare?*, invadente intermediario tra il romanzo e chi lo legge, si rivolge subito ai lettori con una prefazione programmatica dopo averli spiazzati con due brevi inserti iniziali che anticipano l’evento centrale del libro, ovvero il suicidio fittizio di un uomo che poi si scoprirà essere Lopuchov, seguito dalla reazione di Vera (di cui ancora non conosciamo la storia); i capitoli con la canonica narrazione, in terza persona e in ordine cronologico, delle vicissitudini di Vera prendono il via soltanto dopo la prefazione. In questo modo Černyševskij attira da subito l’attenzione dei lettori con un incipit *in medias res* che suscita associazioni mentali con generi popolari come la storia di mistero o il melodramma; inoltre, pur intuendo già cosa succederà, il lettore non può che chiedersi come e perché ciò succederà ed è così invogliato a proseguire la lettura. Ma soprattutto, simili ‘trucchi’ vengono appunto messi a nudo da un autore-narratore¹⁴ che, oltre a ribadire più volte di essere un pessimo

¹⁴ L’autore-narratore senza nome di *Che fare?*, non totalmente extradiegetico visto

romanziera e di non seguire le regole del canone letterario, immagina di conversare con diversi tipi di lettori che reagiscono diversamente alla sua bizzarra creazione artistica.

I lettori-narratori sono lontani sia dai primi lettori di *Che fare?* (i censori, che Černyševskij riesce abilmente a ingannare spacciando il suo testo per un'opera di mero intrattenimento) che dai 'lettori modello' del romanzo (gli affezionati del "Sovremennik"): Černyševskij immagina infatti una lettrice che si appassiona al libro perché parla d'amore e perché la protagonista è una donna, un presuntuoso "lettore perspicace" convinto di sapere tutto sulla letteratura ma in realtà limitato dagli schemi dell'estetica del tempo scientemente decostruiti dall'autore, e un lettore onesto che, invece, comprende gradualmente la vera sostanza di *Che fare?*. Le stoccate di questo "self-conscious narrator providing meta-reflection on the process of composing a work of fiction relevant to contemporary political struggle" [ivi: 39] sono riservate in primo luogo al 'lettore perspicace'. Quest'ultimo, nella sua sicumera, fraintende il contenuto del romanzo e le intenzioni di Černyševskij, manifestando il proprio disappunto ogniqualvolta sono infrante le leggi non scritte che regolavano la prosa dell'epoca, e viene anche sbeffeggiato quando gli sembra di poter anticipare le mosse dell'autore salvo poi veder disattese le proprie aspettative di fronte a una serie di anomalie che spezzano la fluidità della narrazione, ma sono prontamente spiegate e giustificate da uno scrittore che gioca a carte scoperte. L'anomalia più lampante, forse, riguarda Rachmetov, figura fondamentale nell'ottica dell'autore e indimenticabile per tanti lettori, che però svolge un ruolo pressoché irrilevante ai fini della trama e compare solo per alcune pagine in cui veniamo a sapere ben poco di lui. Ciò, nondimeno, rafforza l'aura di mistero che lo circonda e ne potenzia il fascino. Come se non bastasse, l'autore-narratore non manca di conversare con i suoi stessi personaggi interrogandoli

che sostiene di aver avuto anche un incontro con Rachmetov (facendosi chiamare 'signor N') racchiudeva, nelle percezioni dei lettori dell'epoca, i tratti del Černyševskij giornalista del passato, del 'martire' incarcerato e del predicatore del futuro in attesa di tornare in libertà.

sul ruolo che hanno nella storia; l'uso del discorso indiretto libero permette talvolta di spostarsi senza soluzione di continuità dalla prospettiva del narratore a quella dei personaggi, passando per quella del "lettore perspicace", il cui scarso acume in sede critica denota, per Černyševskij, un'equivalente ottusità nella sfera sociale e politica, che va debellata.

In questo modo, anche dal carcere Černyševskij riesce a ricostituire la tribuna del "Sovremennik", nucleo di una comunità intellettuale abituata a intrattenere, di numero in numero, dei vivaci 'botta e risposta' su questioni cruciali; i lettori di *Che fare?*, al contempo, vengono spesso chiamati dall'autore-narratore 'pubblico' (*publika*), il che si può riferire anche al pubblico seduto in sala a teatro, a conferma che si tratta comunque di una rappresentazione fittizia con delle sfumature da melodramma o, come afferma con autoironia l'autore-narratore, da vaudeville (non è un caso che il capitolo finale si intitoli *Cambio di scenario*). Del resto, excursus metaletterari come quelli che innervano *Che fare?* si sposano molto bene con l'atmosfera generale in cui letteratura e critica, filosofia e politica trovarono il loro connubio più congeniale in quel fenomeno unico che è la prosa russa degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- | | |
|-------------------|---|
| ČERNYŠEVSKIJ 1975 | N.G. Černyševskij, <i>Čto delat'? Iz rasskazov o novy-ch ljudjach</i> , T.I. Ornatskaja, S.A. Rejser (red.), Nauka, Leningrad 1975. |
| ČERNYŠEVSKIJ 1990 | N.G. Černyševskij, <i>Che fare? Dai racconti sugli uomini nuovi</i> , a cura di I. Ambrogio, Studio tesi, Pordenone 1990. |
| ČERNYŠEVSKIJ 2022 | N.G. Černyševskij, <i>Che fare? Dai racconti sugli "uomini nuovi"</i> , trad. it. di M. Gallenzi, Mondadori, Milano 2022. |

- DISCACCIATI 2022 O. Discacciati, *Il materialista visionario*, in N.G. Černyševskij, *Che fare? Dai racconti sugli "uomini nuovi"*, Mondadori, Milano 2022, pp. v-xl.
- DROZD 2001 A. Drozd, *Chernyshevskii's What Is to Be Done?: A Reevaluation*, Northwestern University Press, Evanston 2001.
- LENIN 1979 V.I. Lenin *o literature i iskusstve*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1979.
- LOMUNOV 1990 K.N. Lomunov (otv. red.), *"Čto delat'?" N.G. Černyševskogo: istoriko-funkcional'noe issledovanie*, Nauka, Moskva 1990.
- NATALIZI 2006 B. Natalizi, *Il caso Černyševskij*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- NIVAT 1988 G. Nivat, *Aspects religieux de l'athée russe*, "Cahiers du monde russe et soviétique", xxix, 1988, 3-4, pp. 415-425.
- PAPERNO 1996 I. Paperno, *Semiotika povedenija. Nikolaj Černyševskij: čelovek èpochi realizma*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1996.
- SKAFTYMOV 1972a A.P. Skaftymov, *Černyševskij i Žorž Sand*, in Id., *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 218-249.
- SKAFTYMOV 1972b A.P. Skaftymov, *Chudožestvennye proizvedenija Černyševskogo, napisannye v Petropavlovskoj kreposti*, in Id., *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, pp. 250-302.
- UFFELMANN 2003 D. Uffelmann, *Černyševskij's Opfer-Hysterie: Sym-*

ptomatologische Lektüre des Sozialistischentraditionsbruchs im Thesenroman Čto Delat'? (1863), "Poetica", xxxv, 2003, 3-4, pp. 355-388.

VAJSMAN 2011

M. Vajsman, *Problemy osvešćenija romana N.G. Černyševskogo Čto delat'? v naučnoj i kritičeskoj literature (1863-2010)*, "Vestnik Permskogo universiteta", 2011, 3 (15), pp. 130-138.

VAYSMAN 2021

M. Vaysman, *Self-Conscious Realism. Metafiction and the Nineteenth-Century Russian Novel*, Legenda, Cambridge 2021.

VENTURI 1977

F. Venturi, *Il populismo russo. Herzen, Bakunin, Černyševskij*, Einaudi, Torino 1977.