

Fëdor Dostoevskij
IL SOSIA
 (1846)

Francesca Lazzarin

1. Viktor Šklovskij individuò nel *Sosia* (Dvojniki) di Dostoevskij uno straniante ‘travestimento’ del doppio romantico: già il titolo, traducibile anche come ‘il doppio’, suggerisce che potrebbe trattarsi di un’ulteriore variazione sul tema dell’ambiguo *Doppelgänger* caro ai romantici tedeschi, qui sviluppato tra le brume pietroburghesi. Una notte, dopo essere stato umiliato a un ballo a casa di un suo superiore, il nevrotico impiegato Jakov Petrovič Goljadkin si imbatte in un suo doppio, o sosia che dir si voglia. Il secondo Goljadkin sembra in tutto e per tutto uguale al primo, e all’inizio pare addirittura proporsi come suo alleato. Ben presto però inizia a sabotarne il lavoro e a prenderne inesorabilmente il posto nel consesso sociale. Sempre più sconcertato e screditato agli occhi altrui, Goljadkin sarà scalzato dal suo ‘gemello’ e finirà in un manicomio avvolto da un’aura infernale: si conclude così un lavoro complesso e stratificato, in cui l’allora promessa della letteratura russa si mise alla prova sia con l’ingombrante eredità gogoliana, imprescindibile fonte di ispirazione per chi volesse rappresentare l’ambiente impiegatizio in chiave naturalistica o grottesca [cfr. BOČAROV 1985], sia con lo scavo negli anfratti della psiche.

Nel periodo in cui il ventiquattrenne Dostoevskij scrisse *Il sosia*, non si erano ancora spenti gli entusiasmi per il suo debutto con *Po-OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Wojtek 2023-ISBN 9788831476386 DOI 10.61004/OpeRus0044

vera gente (Bednye ljudi, 1845): Vissarion Belinskij e gli altri critici di orientamento democratico portavano ‘il nuovo Gogol’ in palma di mano, introducendolo nei salotti e nei circoli letterari più importanti di Pietroburgo. Incoraggiato dalle lodi, l’ambizioso scrittore, che da poco aveva abbandonato il Genio militare per dedicarsi a tempo pieno alla letteratura, nell’estate 1845 si buttò a capofitto nella stesura del *Sosia*, terminandolo già nel gennaio 1846: durante l’intenso processo creativo, Dostoevskij aveva vissuto in uno stato di ispirazione esaltata. La novella, attesa con trepidazione da critici e lettori, era in procinto di uscire per la rivista “Otečestvennyje zapiski” quando lo scrittore comunicò soddisfatto al fratello Michail: “Goljadkin è dieci volte superiore a *Povera gente*. [...] mi è davvero riuscito così bene che non si potrebbe fare di meglio” (1 febbraio 1846 [pss, xxviii-1: 118]).

Purtroppo, alla prima edizione, che portava il sottotitolo *Le avventure del signor Goljadkin* (Priključenija gospodina Goljadkina), facendo il verso al genere picaresco, seguirono riscontri poco lusinghieri. *Il sosia*, recensito da critici famosi quali Apollon Grigor’ev, Konstantin Aksakov, Stepan Ševyrëv e altri, fu perlopiù stroncato per la farraginosità dell’impianto narrativo, le lungaggini e i tanti punti morti, come anche per l’elemento fantastico che faceva scivolare in secondo piano la tematica sociale; in diverse recensioni la novella venne liquidata come mera emulazione di Gogol’. Va da sé che un risultato così deludente non poteva non ferire in profondità l’orgoglio dell’autore, frustrato, similmente al suo Goljadkin, dalla bruciante dialettica tra aspirazioni e fallimento (cfr. la lettera al fratello Michail dell’1 aprile 1846 [ivi: 120]).

Tra i pochi che si espressero sul *Sosia* in toni più concilianti vi fu Belinskij, il principale sostenitore del talento dostoevskiano, che diede un giudizio positivo all’originalità della prospettiva adottata, dove il punto di vista del narratore si fondeva con quello, deformato e deformante, del protagonista. In seguito Belinskij, sempre più perplesso nei confronti delle nuove creazioni letterarie di colui che aveva definito un genio, cercò di indagare le ragioni di quella che, a suo parere, era un’imperdonabile involuzione, e trovò una pecca nel “colorito fantastico” del *Sosia*, adatto “alle

case dei matti, e non alla letteratura”, pane per i denti “dei medici, e non dei poeti” [cfr. PSSP, I: 719]. Secondo il critico, che negli stessi anni aveva reagito con rabbia e amarezza anche alla svolta spirituale e al fanatismo religioso di Gogol', l'elemento sovranaturale e il misticismo potevano avere diritto di cittadinanza negli anni Trenta, ma erano assolutamente inattuali nel momento più reazionario del regno di Nicola I.¹

Certo, la presenza di un doppio nella novella non poteva che suscitare, nei lettori e nella critica, determinate associazioni mentali. Il termine ‘sospia’, con cui la novella dostoevskiana si è cristallizzata in traduzione italiana, deriva per antonomasia dall'omonimo personaggio della commedia plautina *Anfitrione*: un servo di cui il dio Mercurio, per proteggere i piani astuti di Giove, assume le sembianze. Anche in questo caso la comparsa inaspettata del doppio non preannuncia nulla di buono per il personaggio, che viene annichilito dagli dei e smarrisce la percezione del proprio io. Sin dall'antichità, in molte culture, il doppio era strettamente collegato alla morte, visto che si configurava come una materializzazione dell'anima che sarebbe sopravvissuta al defunto; anche i gemelli, dalla notte dei tempi, erano considerati un fenomeno connesso con forze arcane e demoniache e in vari miti e leggende venivano presentati come antagonisti. Le varie ipostasi della duplicità nell'identico confluiranno poi nell'idea dello sdoppiamento di una persona o della dissociazione di una sua parte, spesso coincidente con quel lato oscuro le cui pieghe irrazionali e patologiche erano oggetto di un'attenzione quasi maniacale da parte dei romantici di primo Ottocento, come due classici tedeschi che avevano esercitato un influsso non indifferente anche in Russia: Hoffmann e Adelbert von Chamisso. In Russia, un esempio di rielaborazione di queste suggestioni centroeuropee era stata la raccolta di racconti *Il doppio*, o *Le mie veglie nella Piccola Russia* (Dvojniki, ili Moi večera v Malorossii, 1828), di Antonij Pogorel'skij (pseudonimo di Aleksej Perovskij), pioniere della prosa fantastica russa ottocente-

¹ Il periodo compreso tra i moti europei del 1848 e la guerra di Crimea – che si risolverà in una disfatta per la Russia –, è stato non a caso battezzato ‘settennio cupo’ (*mračnoe semiletie*).

sca. Nella ‘cornice’, ucraina come quella dei primi racconti fantastici gogoliani più o meno coevi, figurava, nel ruolo di narratario, un doppio del narratore giunto a tenergli compagnia. La ‘scissione’ di un personaggio femminile, provocata dall’inevitabile dicotomia tra ragione e sentimento e da dissidi d’ordine morale, era invece al centro del romanzo *Cuore e pensiero* (Сердце і думка, 1838) di Aleksandr Vel’tman. A questo proposito, è curioso ricordare che nel 1850, sulle stesse “Otečestvennye zapiski” in cui era apparso *Il sosia*, uscì un racconto firmato da un certo Černov (pseud. di Nikolaj Achšarumov) che portava lo stesso titolo della novella dostoevskiana, presto caduto nel dimenticatoio. In questo caso sono evidenti gli stereotipi romantici e la matrice hoffmanniana: nella canonica forma del diario del protagonista, si racconta la vicenda di un giovane che ha abortito nella vita borghese la propria vena artistica, incarnata in un doppio che è in realtà la parte migliore e incorrotta di lui. Nell’inevitabile lotta che seguirà, il ‘doppio’ sarà ucciso [cfr. VOLODINA 2016]. Sicuramente Dostoevskij conosceva bene i suoi predecessori, sia tedeschi che russi; eppure, nel cimentarsi con la problematica del doppio, prese le distanze dai cliché generali.

Affranto dai giudizi troppo severi della critica, Dostoevskij continuò a coltivare il desiderio che fosse resa giustizia al suo lavoro e tornò a più riprese al *Sosia* nella fase della sua vita successiva ai lavori forzati e all’esilio, cosa che non successe con nessun’altra delle sue opere giovanili. Mentre preparava la nuova versione della novella, Dostoevskij aveva intenzione di tenere conto dei commenti, sia positivi che negativi, ricevuti nel 1846, e insisteva col fratello Michail sull’importanza e l’attualità del testo, identificando in Goljadkin un “tipo grandioso per la sua importanza sociale, che ho scoperto per primo e di cui per primo ho predetto l’esistenza” (1 ottobre 1859 [PSS, XXVIII-1: 340]).²

² Nella generale riscoperta di Dostoevskij dopo la Siberia, il critico radicale Nikolaj Dobroljubov passò dettagliatamente in rassegna le opere giovanili dello scrittore nel saggio *Gente oppressa* (Забитые люди, 1861), procedendo a un’analisi del *Sosia* di taglio sociologico, in cui il doppio è una proiezione delle peggiori qualità del funzionario intrigante e corrotto degli anni Quaranta: un modello nocivo che, nondimeno, il vero Goljadkin

La nuova redazione del *Sosia* non riuscì a essere approntata in tempo per l'edizione delle opere in due volumi (1860) e Dostoevskij continuò a rimaneggiare il testo nei primi anni Sessanta, annotando sui taccuini una serie di idee: la narrazione avrebbe dovuto essere punteggiata di riferimenti ai fatti di cronaca e ai dibattiti ideologici dell'epoca, il che non è un caso, visto che proprio allora i fratelli Dostoevskij erano molto impegnati nell'attività editoriale delle loro riviste. Goljadkin, che vagheggiava di trasformarsi in un Napoleone o in un Garibaldi russo, con una megalomania senz'altro più pronunciata rispetto al personaggio di vent'anni prima, sarebbe dovuto entrare in un circolo clandestino di socialisti utopisti (come quello di Petraševskij frequentato da Dostoevskij) e il suo sosia si sarebbe rivelato un delatore; inoltre, veniva posto l'accento sui concetti di autorità e di gerarchia nella società russa e si mettevano in discussione ateismo e nichilismo. Le elucubrazioni di Goljadkin risultavano dunque vicine a quelle dell'uomo del sottosuolo – le *Memorie dal sottosuolo* (*Zapiski iz podpol'ja*) uscirono appunto nel 1864.³

Quando finalmente la nuova versione del *Sosia*, quella che leggiamo ancora oggi, apparve nell'edizione delle opere uscita per Stellovskij nel 1866, Dostoevskij era stato completamente assorbito dal lavoro sui suoi nuovi romanzi, sia per non perdere i diritti sulle opere, sia per far fronte ai debiti di gioco (proprio in quell'anno uscirono anche *Il giocatore*, *Igrok*, e *Delitto e castigo*, *Prestuplenie i nakazanie*).⁴ In ultima analisi, si era dunque limitato a ritoccare lo stile così da alleggerirne la fruizione e a tagliare, sempre per scopi di chiarezza, alcuni episodi poco funzionali all'intreccio. Più significativa è l'eliminazione

vuole imitare, dato che è l'unica strategia possibile per un'esistenza di successo.

³ Assomiglia molto sia all'uomo del sottosuolo, sia al Raskol'nikov di *Delitto e castigo* il protagonista del libero adattamento cinematografico della novella a cura di un Bernardo Bertolucci agli esordi, *Partner* (1968), uno sperimentale “film schizofrenico sulla schizofrenia”, come ebbe a dire lo stesso regista (per maggiori dettagli cfr. Litvin [2018]).

⁴ In quell'anno *Il sosia* fu pubblicato anche in volume sempre per l'avidio editore Stellovskij, con cui Dostoevskij aveva stipulato un contratto che rischiava di privarlo dei diritti sulle sue opere.

dei buffi e ironici riassunti collocati in apertura a ogni capitolo, alla maniera del romanzo picaresco, ma anche di due modelli riconosciuti di Dostoevskij come Hoffmann e Dickens. Non a caso, scomparve anche il sottotitolo ‘picaresco’ del 1846 (*Le avventure del signor Goljadkin*), sostituito dall’emblematica dicitura *Poema Pietroburghese* (Peterburgskaja poëma). Da un lato, senza falsa modestia, Dostoevskij ribadiva il legame con Gogol’, visto che fino ad allora l’unica opera russa in prosa battezzata ‘poema’ erano state *Le anime morte* (Mërtvyje duši, 1842); dall’altro, sottolineava il peso della città di Pietroburgo nella storia di Goljadkin e nella Storia russa in generale, appunto durante il cosiddetto ‘periodo Pietroburghese’ dell’autocrazia dei Romanov, quando la capitale dell’Impero era l’artificioso agglomerato urbano sulle rive della Neva (la “più astratta e premeditata città di tutto il globo terrestre”, come Dostoevskij fece dire all’uomo del sottosuolo). L’opera si ricollega quindi anche a un altro testo fondamentale, *Il cavaliere di bronzo* (Mednyj vsadnik, 1833) di Puškin, un ‘vero’ poema in versi corredato a sua volta dal sottotitolo *Storia Pietroburghese* (Peterburgskaja povest’), quasi riportasse un episodio delle cronache patrie nonostante l’esplicita componente di fantasia.

Rispetto ai romanzi dostoevskiani della maturità, il nuovo *Sosia* passò pressoché inosservato. Nondimeno, nel novembre 1877 Dostoevskij menzionò nuovamente la novella nel “Dnevnik pisatelja”, dove affermò una volta di più che “l’idea alla base era alquanto brillante, e in letteratura non ho mai portato avanti niente di più serio di quell’idea” [PSS, xxvi: 65]. Dunque *Il sosia*, lungi dal rappresentare un malriuscito esperimento giovanile nei territori del fantastico, racchiude in sé un’“idea brillante” che avrebbe poi attraversato, manifestandosi in modi differenti, l’intera opera dostoevskiana. Negli anni a venire, numerosissimi studiosi cercarono di definire i contorni di quell’idea, sottoponendo *Il sosia* ad analisi di taglio storico-culturale, comparatistico, filosofico, linguistico, narratologico, psicologico. Ci si interrogò soprattutto sulla natura del doppio di Goljadkin, spesso collegato ai molteplici ‘gemelli’, veri o immaginari, che si insinuano nella prosa di Dostoevskij: sicura-

mente, nel *Sosia* Dostoevskij si prefigge già di “scavare fuori l’uomo” [PSS, XIX: 154], come avrebbe fatto lungo tutto l’arco della sua vita, affascinando i lettori con una capacità di introspezione psicologica che era invece estranea al suo predecessore Gogol’. Sulla scia del crescente interesse dei medici di metà Ottocento per la malattia mentale, Dostoevskij si posiziona sull’incerto crinale tra fantastico e patologico che aveva iniziato ad essere tratteggiato in letteratura e crea un singolarissimo innesto tra il tema romantico del doppio e il naturalismo del ‘bozzetto fisiologico’, così come un anno prima, con *Povera gente*, aveva fatto germogliare un tenero epistolario di tono sentimentale nella squallida stanzetta di Makar Devuškin [cfr. VINOGRADOV 1976].



Vladimir Makovskij (1846-1920), *Segreto*, 1884. Galleria Tret’jakov di Mosca

2. *Il sosia* racconta, in terza persona, quattro giorni nella vita del “signor Goljadkin, l’unico, autentico eroe del nostro racconto oltremodo veritiero” [DOSTOEVSKIJ 2022: 48; PSSP, I: 153], come sostiene la voce narrante extradiegetica, chiaramente con una punta ironica dato che, di lì a poco, farà irruzione un secondo protagonista (il doppio), e insieme a lui l’elemento fantastico, o comunque inspiegabile con l’ausilio di strumenti razionali. La novella, che contiene tredici capitoli, potrebbe essere idealmente divisa in quattro parti (capitoli I-V; VI-VII; VIII-IX; X-XIII) corrispondenti alle quattro giornate: se le prime tre hanno come incipit il risveglio mattutino del protagonista, l’ultima, a conferma della condizione ormai liminare tra realtà e incubo in cui ci troviamo, comincia con la descrizione di allucinanti visioni notturne. A scapito del sottotitolo della prima edizione, le ‘avventure’ vissute da Goljadkin in questo breve lasso di tempo non sono neanche lontanamente paragonabili, poniamo, alle straordinarie peripezie del Peter Schlemihl di Chamisso o agli orrori gotici in cui è immerso il frate Medardo di Hoffmann: la rapida discesa agli inferi di Goljadkin, quasi ogni giornata fosse un peculiare girone dantesco, si consuma in quella prosaica quotidianità pietroburghese che proprio in quegli anni veniva fissata su pagina dagli esponenti della cosiddetta ‘scuola naturale’. Goljadkin non è né un vagabondo, né un artista:⁵ come il Popriščin e l’Akakij Akakievič di Gogol’, è un semplice consigliere titolare in uno dei tanti dipartimenti ministeriali, dove svolge un lavoro banale e ripetitivo in qualità di aiuto-capufficio;⁶ i suoi movimenti

⁵ Non dimentichiamo che in epoca romantica la pazzia, comprensiva anche della dissociazione della personalità, era spesso considerata una prerogativa degli artisti. In terra russa simili cliché erano già stati scardinati da Gogol’ col *Diario di un pazzo*.

⁶ Quasi tutti i personaggi del primo Dostoevskij sono più o meno legati all’ambiente dei piccoli e grandi funzionari pietroburghesi, e prima dell’arresto nel 1849 lo scrittore aveva in programma di dare forma, ispirandosi a Balzac, a una ‘commedia umana’ russa: un ciclo di prose in cui si sarebbero dovute intrecciare le vicende di alcuni personaggi, tutti afferenti al contesto ministeriale. A questo proposito vale la pena ricordare lo sceneggiato televisivo *Il lungo viaggio* (1975) di Franco Giraldi, dove *Il sosia* è affiancato, proprio sulla base della tematica impiegatezza, a *Povera gente*, *Una*

sono inevitabilmente compresi tra le strade e i canali di Pietroburgo, la cui topografia è tracciata con grande precisione.

Il narratore chiama spesso il suo eroe ‘signor [gospodin] Goljadkin’ anziché con nome e patronimico o solo per cognome: un eccesso di rispetto e cortesia che pare celare anch’esso un intento ironico. Inoltre, il cognome Goljadkin è a suo modo ‘parlante’, come dice lo stesso protagonista in uno dei suoi tanti attacchi di vittimismo e autocommiserazione [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 50; PSSP, I: 155]: *goljadka* significa infatti ‘miseria’ (‘miserabile’, se riferito a una persona), e in questo caso implica non tanto la povertà materiale, quanto la pochezza di spirito. Neanche il nome di Goljadkin sembra casuale: Jakov sta per Giacobbe, una sorta di scaltro ‘doppio’ biblico dal momento che usurpò il posto del suo gemello Esaù [cfr. ZACHAROV 1990].

La figura di Goljadkin è stata, nel tempo, oggetto di giudizi contrastanti: da un lato ha suscitato compassione, dando l’idea di essere effettivamente un pover’uomo di buon cuore, vittima delle circostanze; dall’altro, sorgono dei seri dubbi sulla sua vera personalità, forse più affine a quella dell’odioso sosia di quanto sembri. Davanti a noi, se ragioniamo con i luoghi comuni della prosa degli anni Quaranta, non c’è il prototipo del ‘povero impiegato’ (*bednyj činovnik*) che pur nell’indigenza anela a una sua dignità, come Devuškin di *Povera gente*, e nemmeno quello del ‘piccolo uomo’ (*malen’kij čelovek*), timoroso, schiacciato dall’apparato burocratico e privato a priori di una felicità anche modesta, come sarà il Vasja Šumkov di *Un cuore debole* (*Slaboe serdce*, 1848). Goljadkin non ha problemi finanziari seri: può permettersi un servo, è paziente di un medico di alto rango, vive in una zona tutt’altro che degradata e non si dice che venga sistematicamente denigrato e tormentato dai colleghi come l’Akakij Akakievič golgoliano. Il problema di Goljadkin è, piuttosto, una per-

storia incresciosa (Skvernyj anekdot, 1862) e *Memorie dal sottosuolo*, le cui trame vengono appunto fatte dialogare (ricordiamo tra l’altro che Goljadkin e l’uomo del sottosuolo anche in Dostoevskij hanno lo stesso capufficio, Anton Antonovič Setočkin).

cezione sfalsata di sé e degli altri, dovuta a un sostanziale squilibrio nel rapporto col mondo esterno (in una lettera spedita tra gennaio e febbraio 1847, Dostoevskij scrisse significativamente al fratello: “*L’esteriore* deve stare in equilibrio con *l’interiore*. Altrimenti con l’assenza di fenomeni esteriori, l’interiore prenderà pericolosamente il sopravvento [...] ogni fenomeno esteriore sembra enorme e fa spavento. Si comincia ad aver paura della vita” [PSS, xxviii-1: 138]).

Jakov Petrovič è un ‘uomo qualunque’, senza particolari qualità: i suoi interessi non esulano dalla routine d’ufficio e dalla lettura di feuilleton, aneddoti e curiosità varie su testate di scarso valore letterario come la “*Severnaja pčela*” (sembra lontano anni luce il Markar Devuškin di *Povera gente*, che, invece, malgrado la sua ingenuità disquisiva di Puškin e Gogol’ e sognava ardentemente di affinare il proprio stile, *slog*); allo stesso tempo, le sue insicurezze e, forse, dei nodi oscuri del suo passato di cui non siamo a conoscenza, gli impediscono di essere uguale a tanti suoi colleghi, mediocri quanto lui, ma più portati a fare carriera in virtù della loro spregiudicatezza.⁷ Di conseguenza, Goljadkin non riesce a ricavarci uno spazio congeniale nel microcosmo delle cancellerie imperiali in cui si ritrova a vivere, e dove occupa, secondo la ferrea gerarchia in vigore, un posto che non lo soddisfa. Però, differentemente dai futuri sognatori e uomini del sottosuolo dostoevskiani isolati nella loro nicchia, non mira a voltare del tutto le spalle a quel mondo. Sin dai primi capitoli si intuiscono il carattere bipolare di Goljadkin e il profondo disagio che ne scaturisce.⁸ A tratti emerge un narcisismo ferito che lo spinge a sentirsi superiore agli altri per capacità e, soprattutto, su un piano morale: si

⁷ Del resto, nella prosa dell’epoca il funzionario statale veniva essenzialmente rappresentato in queste due ipostasi contrapposte: il povero e oppresso servitore dello Stato, di buon cuore e con la coscienza pulita, e l’astuto carrierista con elementi del picaro, tutto proiettato verso l’apice della scala sociale [cfr. ARSENT’EVA 2008].

⁸ Molto eloquente è il suo aplomb quando si presenta, senza preavviso e senza un chiaro motivo, dal suo medico. La sua mimica e il suo linguaggio del corpo sono descritti da Dostoevskij alla stregua di una cartella clinica [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 17-18; PSSP, I: 135].

convince così, autosuggestionandosi, di essere un modello di onestà e di non indossare una maschera sociale come chi gli sta attorno.

Anche prima della comparsa del doppio, Goljadkin ha un atteggiamento ambivalente: da un lato è continuamente preda di cupi presentimenti, di un doloroso senso di alterità e vergogna che lo porta a voler regolarmente sprofondare sottoterra (a questo proposito è fondamentale l'uso del bizzarro verbo *stuševat'sja*, traducibile pressappoco come 'dileguarsi, dissolversi sfumando nell'ombra', di cui Dostoevskij si attribuì la paternità in letteratura);⁹ dall'altro, si prefigge di sposare, probabilmente più per prestigio che per amore, nientemeno che Klara, la figlia dell'onnipotente generale e consigliere di Stato Olsufij Ivanovič Berendeev,¹⁰ e lo desidera a tal punto da intrufolarsi, non invitato, a un ballo in occasione del compleanno della ragazza, provvedendo a noleggiare una carrozza e a valutare l'acquisto di alcuni articoli costosi per fare bella figura (salvo poi, paradossalmente, nascondersi per strada alla vista di alcuni colleghi e soprattutto del suo caposezione Andrej Filippovič, tanta è la paura di farsi riconoscere).¹¹ Lungi dall'essere un asceta o un saggio amministratore dei propri beni, Goljadkin ama ostentare ricchezza tentando invano di dimostrare agli altri e a se stesso il proprio valore, tra l'altro utilizzando soprattutto cartamoneta, ovvero il rublo di assegnazione che all'epoca circolava in parallelo al rublo d'argento (un'altra forma di sdoppia-

⁹ Il verbo, probabilmente dal gergo degli studenti del genio militare, veniva usato per indicare l'azione di rendere quasi bianco un dettaglio nero su un disegno tecnico a china.

¹⁰ Sull'inammissibilità di mescolare gradi diversi della Tavola dei ranghi (una follia, per l'epoca) si ironizzava spesso; del resto, una scherzosa poesiola ottocentesca, poi messa in musica ed entrata stabilmente nell'immaginario collettivo russo, recitava proprio così: "Lui era un consigliere titolare / Lei la figlia di un generale; / Lui le dichiarò timidamente il suo amore, / Lei lo cacciò via. // Il consigliere titolare se ne andò / E per la tristezza si ubriacò tutta la notte. / E tra i fumi del vino volteggiava / Dinanzi a lui la figlia del generale" [cfr. GUSEV 1988: 147].

¹¹ Già a questo punto, prima della comparsa del doppio, Goljadkin ragiona in preda all'imbarazzo sull'eventualità di non palesarsi e di spacciarsi per un proprio sosia [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 13; PSSP, I: 133].

mento presente nel racconto?), ma, a differenza di esso, era una valuta assolutamente volatile che costituiva un simbolo di agiatezza effimero [cfr. PORTER 2014]. Gli scarsi successi, che potrebbero finire per accomunarlo a un ‘uomo straccio’ qualunque (una *vetoška*, come viene spesso ripetuto), fanno sì che l’impiegato sviluppi anche delle manie di persecuzione, ragione per cui diventa irritabile e sospettoso di chi lo circonda, ingigantendo l’effettiva portata delle malelingue e delle voci di corridoio, e vedendo ovunque macchinazioni ai suoi danni (“Oggi le brave persone sono rare”, dice a un certo punto [DOSTOEVSKIJ 2022: 190; PSSP, I: 240]): inizia allora ad attribuire l’origine dei propri fallimenti a dei fantomatici ‘nemici’, covando astio nei loro confronti. Sin dalle prime letture psicanalitiche del *Sosia* [cfr. BEM 1938], a Goljadkin è stata diagnosticata una schizofrenia paranoide, anche se lo sconcertato medico che compare nel capitolo II, Krest’jan Ivanovič, tedesco com’era abitudine all’epoca, si limita inizialmente a prescrivergli un farmaco e a suggerirgli di passare del tempo in compagnia per scacciare i suoi fantasmi e la sua strana inquietudine.

Schiavo inerme dei suoi complessi e delle sue idiosincrasie, tanto da sembrare, nei primi capitoli, una scoordinata marionetta manovrata da forze ignote in primo luogo a lui stesso, Goljadkin appare subito molto diverso dai cosiddetti ‘eroi ideologi’ che, secondo la celebre definizione di Michail Bachtin, avrebbero segnato le opere dostoevskiane della maturità: questo piccolo funzionario, con una coscienza del sé bloccata a uno stadio embrionale, è pressoché incapace di meditare consapevolmente sulla propria esistenza, e men che meno può delineare un’originale visione del mondo [cfr. ZENKINE 2021]. A dimostrazione di ciò, anche i suoi discorsi sono poco coerenti. La sua parlata zoppicante, tipica del ceto impiegatizio,¹² è infarcita di tic verbali (che fanno il paio con i tanti tic nervosi), di proverbi e modi di dire usati a sproposito, di intercalari superflui, di vacue e melliflue forme di cortesia quando si rivolge agli altri, di enunciati privi di un

¹² Da questo punto di vista *Il sosia* è davvero un mirabile “portrayal of a consciousness totally saturated with the formulas and slogans of its society” [FRANK 2009: 102].

vero referente nella realtà, anche spezzati da repentine interruzioni o cambi di intonazione non sempre motivati: questa modalità comunicativa rende ancor più faticosa l'interazione col mondo esterno. Al lettore risulta quasi più comprensibile il suo rimuginare interiore, reso da Dostoevskij sia col discorso diretto che con l'indiretto libero: le elucubrazioni mentali di Goljadkin sono più fluide e coese delle parole che pronuncia, ed esprimono una maggiore sicurezza. In un certo senso, la lampante discrasia tra il pensiero e l'espressione verbale riflette anch'essa uno sdoppiamento in nuce [cfr. TRUBECKOJ 1948].

Il sosia compare dopo che Goljadkin è stato scacciato con ignominia dal ricevimento di Olsufij Ivanovič, dove peraltro era già baluginato una sorta di alter ego di maggior successo, cioè il vero promesso sposo di Klara, Vladimir Semënovič, giovane impiegato carrierista e più alto in grado, ovviamente anche grazie alle utili raccomandazioni di uno zio. La festa in onore della leggiadra Klara Olsuf'evna, irreversibile punto di rottura nell'esistenza di Goljadkin, è magistralmente descritta dal narratore in apertura al capitolo IV, con un lungo ed esilarante excursus gonfio di divertita enfasi e di iperboli grottesche che avvicinano questo passaggio alle migliori pagine gogoliane sulla crassa e autocompiaciuta trivialità di chi si trovava ai gradini più alti della Tavola dei ranghi. Analogamente a certi personaggi gogoliani (si pensi al *Revisore* e alla sua 'scena muta'), anche gli ospiti del solenne evento, Goljadkin compreso, sembrano muoversi sul palcoscenico di un teatro di burattini mossi dai fili delle convenzioni sociali. Questo spazio innaturale, dove tutto è apparenza, prelude già all'altrettanto innaturale materializzazione del doppio in cui Goljadkin si imbatte tornando a casa, quando, ancor più di prima, desidera nascondersi alla vista altrui, anzi, significativamente, fuggire da se stesso ("il signor Goljadkin stava adesso dando a vedere di volersi nascondere a se stesso da qualche parte, come se volesse fuggire da sé in qualche luogo" [DOSTOEVSKIJ 2022: 63; ПСП, I: 162]). Ma l'apparizione notturna del doppio lo costringe a fare i conti appunto con se stesso e le proprie intime contraddizioni, con un se stesso *golyj*, 'nudo' (un'al-

tra possibile sfumatura del suo cognome), ovvero con ciò di cui ha più paura, come lasciano intendere le righe misteriose che precedono l'arrivo del secondo Goljadkin: “Tutti i presagi del signor Goljadkin si rivelarono esatti. Tutto ciò che aveva temuto e presentito si stava adesso realizzando nella realtà” [DOSTOEVSKIJ 2022: 70; PSSP, I: 167].

Il giorno seguente, il sosia si presenta come se niente fosse nell'ufficio dove lavora Goljadkin e si mette subito a una scrivania di fronte alla sua:

Colui che in quel momento sedeva di fronte al signor Goljadkin era il terrore del signor Goljadkin, era la vergogna del signor Goljadkin, era l'incubo del giorno prima del signor Goljadkin, in poche parole, era lo stesso signor Goljadkin, non quel signor Goljadkin che in quel momento sedeva su una sedia con la bocca spalancata e la penna bloccata in mano; non quello che prestava servizio in qualità di aiutante del proprio caporeparto; non quello che amava scomparire e nascondersi tra la folla [...] no, si trattava di un altro signor Goljadkin, del tutto diverso, ma al tempo stesso anche del tutto simile al primo, della stessa altezza, con la stessa corporatura, vestito allo stesso modo, con la stessa calvizie; in poche parole, nulla, decisamente nulla era stato dimenticato per un'autentica somiglianza [DOSTOEVSKIJ 2022: 78; PSSP, I: 170].

Questo doppio, diverso e uguale al 'vero' Goljadkin, verrà poi ribattezzato 'Goljadkin junior' (*Goljadkin-mladšij*), quasi rappresentasse un vitalistico contrappeso a un 'Goljadkin senior' (*Goljadkin-staršij*, letteralmente 'Goljadkin il vecchio') ormai sorpassato, prossimo alla dissoluzione, come suggeriscono anche le numerose parti in cui il protagonista, sia dopo la festa di Olsufij Ivanovič, sia in seguito alle numerose pugnalate alle spalle che gli riserverà il suo sosia, si sente *ubyt* ('annientato'), ormai inadatto alla vita. Tra l'altro, secondo le tradizioni popolari menzionate di sfuggita anche dal capufficio Anton Antonovič, vedere il proprio doppio è un chiaro presagio di morte.

Inizialmente, il doppio si configura come un alleato: è circospetto e timoroso come l'‘originale’, racconta di essere stato bistrattato e messo in difficoltà in un qualche ufficio. Il vero Goljadkin ha l'impressione di aver trovato un prezioso sodale nella lotta contro i nemici da cui si sente circondato, e la loro amicizia viene suggellata da una zuccherosa quartina nello stile degli album ottocenteschi per fanciulle, che il ‘giovane’ dedica al ‘vecchio’: “Se di me ti scorderai, / Io di te non lo farò; / Nella vita non sai mai! / Non scordarmi tu però” [DOSTOEVSKIJ 2022: 98; PSSP, I: 182]. Sembra dunque che Goljadkin abbia finalmente recuperato un contatto con il proprio sé e lo voglia sfruttare per affrontare al meglio gli ostacoli sul suo percorso,¹³ ma l'indissolubile legame appena instaurato si ritorcerà ben presto contro di lui, e nel modo più beffardo: le redini della vita pratica saranno afferrate in toto da Goljadkin junior, che si rivela abile a intessere relazioni con i colleghi e i superiori di Goljadkin senior, raggiungendo in breve tempo molti obiettivi inaccessibili a quest'ultimo.

Il protagonista viene dunque gabbato e umiliato anche da se stesso: il sosia si trasforma nel suo peggior nemico, e non a caso Goljadkin gli riserva, da un certo punto in poi, gli appellativi più offensivi (*podlec*, ‘mascalzone’, *mošennik*, ‘truffatore’, *šel'mec*, ‘furfante’, *razvratnik*, ‘pervertito’...). Si capisce subito che lo smalzato Goljadkin junior conduce una vita propria che Goljadkin senior non può minimamente controllare: non si limita infatti a farne le veci in determinate situazioni, assumendo il ruolo di portavoce della faccia più perfida e disinibita del protagonista, come avviene in altre storie di sdoppiamento della personalità. Qui il sosia esiste in parallelo all'originale, gli fa concorrenza, lo umilia in pubblico e arriva infine a sostituirsi a lui, facendolo letteralmente sparire. Vani saranno i tentativi di Goljadkin di chie-

¹³ Prendendo in prestito la terminologia di Martin Heidegger, si è ipotizzato che Goljadkin conduca una lotta, condannata alla sconfitta, per il suo ‘essere nel mondo’, per colmare l'abisso che separa la sua essenza ontologica dalla sua esistenza pratica e raggiungere così l'equilibrio e l'armonia che gli erano sempre mancati [cfr. EVLAMPIEV 2010].

dere spiegazioni al doppio, di tramare ai suoi danni, o di trovare protezione presso i superiori, prostrandosi pateticamente davanti al potere incarnato dal suo 'benefattore' Olsufij Ivanovič; lo abbandona persino il suo servo Petruška, che cambia padrone. Queste ulteriori 'avventure', di fatto equivalenti a un ridicolo girare a vuoto se guardate dall'esterno, ma vissute dal protagonista in un climax di angoscia impotente, condurranno solo al terribile finale, in cui il povero Goljadkin sarà esposto una volta di più al pubblico ludibrio: dal salone di Olsufij Ivanovič, in cui è tornato perché convinto, nel suo crescente delirio, che la bella Klara lo stia aspettando per fuggire insieme, verrà direttamente scaraventato in una sinistra vettura dove non la ragazza, ma un medico più simile al demonio che a Krest'jan Ivanovič¹⁴ lo accompagnerà in manicomio. Il raggianti sosia, dopo avergli già schioccato un bacio paragonato a quello di Giuda, gli manda altri baci con le dita, compiaciuto del proprio trionfo.

Al di là di questo finale cupo e senza possibilità di ritorno, al termine della novella rimane comunque irrisolto l'enigma su cosa si celi veramente dietro la comparsa dello sfuggente Goljadkin junior. Nella critica sovietica, la psicosi di Goljadkin e la sua disfatta finale erano un sintomo della totale sfiducia dell'autore nei confronti del potenziale umano; fu anche messa in evidenza la portata sociale dello sdoppiamento, sviluppando gli spunti lasciati da Dobroljubov nel 1861: Goljadkin junior sarebbe stato una proiezione di tutte le qualità che il debole e passivo Goljadkin senior, sconfitto nella peculiare 'lotta per la sopravvivenza' in corso nelle cancellerie, avrebbe dovuto possedere per soddisfare le aspettative sociali e le ambizioni personali. Il giovane

¹⁴ In realtà va detto che il cognome del medico (Rutenšpic) parlava da sé: è infatti un anagramma di *Spießruten*, in tedesco la frusta impiegata anche per le punizioni corporali, che evoca le torture dell'inferno. La figura del medico come inquietante maestro delle scienze occulte era piuttosto frequente nella letteratura dell'Ottocento, anche per via del carattere quasi esoterico di alcune terapie in voga (si veda il già citato *Sosia* di Černov, dove il doppio compare proprio dopo che il protagonista si è sottoposto a una seduta di ipnosi e magnetismo).

Dostoevskij, coerente con gli ideali del socialismo utopistico che lo affascinavano allora, avrebbe dunque polemizzato contro il degrado della società del tempo, basata sulla competizione e sul tornaconto personale [cfr. EVNIN 1965]. È però difficile vedere in Goljadkin solo una figura di bonario inetto, vittima del suo tempo e priva di zone d'ombra. Certo, l'annichilimento totale era ciò che Goljadkin presentava, e in segreto bramava, fin dall'inizio della novella (e la frase che chiude *Il sosia* lo ribadisce nuovamente: "Il nostro eroe lanciò un grido e s'afferrò la testa. Ahimè! Questo già da tempo l'aveva presentato!" [DOSTOEVSKIJ 2022: 223; PSSP, I: 262]). Ampliando il quadro clinico del protagonista, si potrebbe scorgervi un sintomo del masochismo di Goljadkin, incline, nella sua paranoia vittimistica, a crearsi un boia fatto a sua immagine e somiglianza per essere punito proprio da se stesso. Tutto questo potrebbe essere determinato da un senso di inadeguatezza rispetto alle regole spietate di una collettività senza scrupoli, ma non solo.

Al finale dalle tinte diaboliche, che nella prima versione della novella sfociava in autentiche immagini orrifiche,¹⁵ si potrebbe dare anche un'interpretazione religiosa. Forse, a Goljadkin è stata inflitta una punizione divina per i peccati commessi: lo scontro tra luce e ombra, tra bene e male all'interno dell'anima umana sarà d'altronde uno dei fili rossi che percorreranno tutta l'opera dostoevskiana. Peraltro, il protagonista è investito non soltanto da un senso di inadeguatezza, ma anche da un senso di colpa (altro indiscutibile leitmotiv dell'opera di Dostoevskij), e si interroga costantemente, senza trovare un motivo razionale, sul perché si trovi coinvolto in eventi così terribili. Si sa, anche se è un ricordo sgradevole che Goljadkin cerca di rimuovere spacciandolo per illazione dei suoi rivali, che ha ingannato la sua ex padrona di casa con cui aveva accumulato dei debiti, la tedesca Ka-

¹⁵ Nell'edizione del 1846, infatti, non è nemmeno ventilato il dettaglio semi-realistico del manicomio in cui Goljadkin viene rinchiuso: in quello che potrebbe essere tanto un incubo delirante, quanto l'episodio di una fiaba nera, la vettura sfreccia nell'oscurità tra boschi deserti, e il medico si tramuta in un vero e proprio mostro [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 233-234; PSSP, I: 606-607].

rolina Ivanovna,¹⁶ promettendole di sposarla salvo poi optare, come un ordinario cacciatore di dote, per un matrimonio più vantaggioso con l'irraggiungibile Klara Olsuf'evna; della passione di Goljadkin per il denaro, attributo diabolico per eccellenza, si è già detto. A parte questo, al lettore non viene comunicato niente sulla biografia pregressa del protagonista, ma in compenso vengono forniti molteplici dettagli sul background del sosia, che si confida a cuore aperto con Goljadkin: si viene quindi a sapere che ha prestato servizio in un governatorato della provincia e si è ritrovato invischiato in loschi intrighi smascherati da un revisore. È dunque lecito supporre che anche il vero Goljadkin abbia un'esperienza analoga alle spalle.¹⁷ Inoltre, si dice che di Griška Otrep'ev ce n'è solo uno [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 116; PSSP, I: 194]: i famigerati *samožvancy*, gli 'impostori' del trono tristemente noti ai sovrani russi, teoricamente non possono più esistere. Il sosia non è dunque un malvagio usurpatore, ma potrebbe essere l'autentico Goljadkin, obbligato a fare i conti con pesanti rimorsi e crisi di coscienza non rielaborate: forse si è macchiato di appropriazioni indebite, oppure di scorrettezze dovute alla sua avidità e alle sue ambizioni,¹⁸ che lo rendono un'anima morta' non troppo

¹⁶ Al comportamento poco galante con Karolina Ivanovna allude anche il malizioso sosia quando, alla caffetteria in cui i due 'gemelli' si sono recati per mettere in chiaro i propri rapporti, comincia a fare delle battute cattive sulla procacità della cameriera tedesca al bancone e sul passato da seduttore di Goljadkin [cfr. DOSTOEVSKIJ 2022: 174 ss.; PSSP, I: 232 ss.].

¹⁷ Nella prima edizione della novella, la lettera che Goljadkin si convince di aver ricevuto da Klara contiene delle informazioni che corrispondono esattamente ai trascorsi del Goljadkin-sosia (come il riferimento alla vecchia zia Pelageja Semënovna [cfr. PSSP, I: 585]): un 'indizio' che poi Dostoevskij decise di eliminare, confondendo ulteriormente la trama. Questo intrigante dettaglio è stato rimarcato di recente nel corso della conferenza online di Aleksej Vdovin *Dostoevskij e il misticismo: il mistero della novella Il sosia* (Dostoevskij i misticizm: zagadka povesti *Dvojniki*, 10 aprile 2023, su <www.stradarium.ru>) (ultimo accesso: 20.07.2023).

¹⁸ All'inizio della novella, si sa che Goljadkin tiene in casa 750 rubli in cartamoneta: un gruzzolo non da poco, soprattutto considerando il salario di un consigliere titolare. Possono dunque sorgere dei dubbi sulla sua provenienza, e dato che la corruzione era un fenomeno che fustigava ampiamente l'Impero russo del tempo, non è detto che Goljadkin ne sia rimasto immune.

dissimile dal Čičikov gogoliano, il protagonista dell'altro 'poema' in prosa dell'Ottocento russo. Goljadkin, però, non raggiunge mai il cinismo di Čičikov: il senso di colpa non lo abbandona, a maggior ragione quando, per contrappasso, è ritenuto responsabile dei misfatti del suo doppio (come il mancato pagamento dei dieci pasticcini di carne nella tragicomica scena al ristorante).

Il problema centrale, però, non sono gli eventuali errori passati di Goljadkin, tanto più che nel suo caso non si tratta dei delitti efferrati compiuti, nei futuri romanzi dostoevskiani, da Raskol'nikov o Smerdjakov: ciò che lo manda in rovina è la mancata elaborazione consapevole di questi errori e, di conseguenza, la mancata accettazione della parte della sua personalità che lo ha portato a commetterli. Goljadkin preferirebbe cullarsi in un illusorio senso di moralità senza ammettere i propri gesti immorali, proiettando solo sugli altri i suoi difetti e indossando la maschera di un io ideale che, però, gli calza male. La sua autocoscienza non è dunque pervenuta a quell'integrità indispensabile a condurre un'esistenza equilibrata, motivo per cui, volente o nolente, la parte del sé non pienamente integrata non tarderà a irrompere, con l'esito distruttivo che già conosciamo. E simili fratture, seppur per motivi diversi e in contesti diversi, spezzeranno l'autocoscienza di buona parte degli eroi dostoevskiani.

3. Richiamando alla mente la celebre disamina del genere fantastico a cura di Tzvetan Todorov, si può dire che anche nel *Sosia* permane un'incertezza circa l'affermazione o la negazione dell'elemento soprannaturale posto di fronte al lettore: l'azione, infatti, non tracima apertamente né nel meraviglioso, né nell'*Unheimlich*. Come già avvenuto nel *Naso* di Gogol,¹⁹ la realtà e la fantasia nel *Sosia* paiono indistinguibili: l'autore non esplicita la presenza di forze trascendenti, me nemmeno si premura di fornire una comoda spiegazione raziona-

¹⁹ Anche il naso che inizia a condurre un'esistenza indipendente dal suo 'padrone' può essere collegato, come il doppio di Goljadkin, alla maschera sociale e alle ambizioni del vanesio Kovalëv, che a sua volta pare perdere il controllo sulla propria vita fino all'inatteso e inspiegabile lieto fine.

le ai bizzarri eventi che si svolgono, o di sottintendere chiaramente la malattia mentale del suo personaggio, ad esempio raccontandone le vicende sotto forma di diario in prima persona (procedimento sfruttato sempre da Gogol' nel *Diario di un pazzo*). Curiosamente, Dostoevskij avrebbe definito 'racconto fantastico' la sua *Mite* (Krotkaja, 1876), dove l'agghiacciante psicopatologia che emerge dal flusso di coscienza della voce narrante non travalica comunque i confini del verosimile, ma non *Il sosia*, dove è spesso arduo discernere la realtà, le allucinazioni di Goljadkin e la manifestazione di poteri occulti non meglio identificati: certo, Goljadkin junior lo vedono, in carne ed ossa, anche gli altri personaggi, in primo luogo i colleghi dell'ufficio, che reagiscono al suo arrivo come se fosse un caso di ordinaria amministrazione, ma non è escluso che sia stata la mente malata di Goljadkin, con i suoi demoni interiori, a trasfigurare l'intero ambiente circostante. D'altronde, nelle sue opere successive Dostoevskij si interrogherà di frequente sulla capacità dell'essere umano, con le sue ossessioni, i suoi desideri e le sue energie sotterranee, di soggiogare e mutare in profondità ciò che gli sta attorno, con risvolti quasi 'mistici' [cfr. EVLAMPIEV 2010].

Dostoevskij sviluppa alcuni aspetti del Romanticismo europeo, dove il fantastico inizia a configurarsi più come l'effetto di emozioni perturbanti che come rappresentazione di universi immaginari. Allo stesso tempo, nonostante l'ambientazione realistica, lo scrittore attinge consapevolmente ad alcuni topoi ben riconoscibili, degni della narrativa gotica: ad esempio la "terribile ora di mezzanotte" in cui compare il doppio; il cagnolino che in quella stessa notte si para dinanzi a Goljadkin, reminiscenza della prima apparizione del Mefistofele goethiano; la corsa sfrenata della carrozza, propria della ballata fantastica; o, ancora, le fughe spericolate di Goljadkin "dove lo portano le gambe" (in russo *kuda glaza gljadjat*, espressione fissa che richiama le fiabe). Il carattere spurio di questo connubio tra naturale e soprannaturale si riflette ovviamente anche nella dialettica tra veglia e sonno che scandisce ciascuna delle giornate in cui l'autore

accompagna Goljadkin, lasciando il beneficio del dubbio sull'eventuale natura onirica delle sue visioni: nelle prime righe della novella “per un paio di minuti, d'altronde, se ne rimase disteso immobile nel letto, come una persona non ancora del tutto convinta d'essersi svegliata o di non stare invece ancora dormendo, e come dubitando se tutto quello che avveniva attorno a lui fosse nella realtà o non fosse invece il seguito delle sue disordinate fantasie notturne” [DOSTOEVSKIJ 2022: 7; PSSP, I: 129]; nondimeno, simili dubbi vengono subito fuggati contrapponendo al regno dei sogni e delle favole, e con gran dovizia di dettagli, il grigio mattino pietroburchese: “il grigio giorno autunnale, torbido e sporco lo scrutava con fare così risentito e con una smorfia così inacidita attraverso la finestra appannata della stanza, che il signor Goljadkin ormai non poteva più in alcun modo dubitare di non trovarsi in qualche regno incantato, ma nella città di Pietroburgo, nella capitale, in via Šestilavočnaja” [*ibidem*; *ibidem*]. Ma la dimensione del sogno continuerà a ricoprire uno spazio consistente: la quarta notte della novella è segnata dall'incubo paranoico in cui Goljadkin è perseguitato da un'infinita serie di sosia, che popolano, da soli, l'intera Pietroburgo; in seguito, il narratore constaterà: “Tutto si svolse esattamente come nel sogno del signor Goljadkin senior” [DOSTOEVSKIJ 2022: 162; PSSP, I: 224]. Assieme all'erosione del confine tra sonno e veglia, tra inconscio e pensiero razionale, si confondono anche i contorni di superfici liminari come specchi, finestre, porte, atavicamente dotati di un legame con l'oltretomba, o con mondi paralleli. Sin dal capitolo I Goljadkin sembra soffrire di una depersonalizzazione o de-realizzazione latente, visto che si scruta con zelo nello specchio per paura di scovare qualcosa fuori posto, di non riconoscersi appieno nella sua immagine riflessa; successivamente, invece, scambierà più volte per specchi le soglie su cui si materializzerà non la sua immagine riflessa, ma il suo alter ego autonomo. La tetra Pietroburgo, travolta dal vento, dalla neve bagnata e dalle inondazioni,²⁰ “gravi-

²⁰ Prima che Goljadkin incontri il doppio, si sente in lontananza un colpo di can-

da di ascessi, raffreddori, febbricole, angine, febbri violente d'ogni possibile genere e sorta" [DOSTOEVSKIJ 2022: 61; PSSP, I: 161], memore degli spettri di Gogol', fa ovviamente anch'essa la sua parte nella creazione di un'atmosfera misteriosa e patologicamente allucinata.²¹ Inoltre, pure la città sulla Neva, oltre a essere bifronte per natura, è disseminata di 'doppi': nella notte in cui compare il sosia, Goljadkin passa davanti ad alcuni dei tanti ponti identici eretti a fine Settecento sul canale Fontanka, per poi attraversare il ponte Aničkov, le cui sculture sono lontanamente ispirate ai gemelli Castore e Polluce [cfr. FĚDOROV 2004: 236 ss.]. Tutto, insomma, prelude all'inevitabile: Goljadkin è definitivamente rimasto intrappolato in una spirale (auto)distruttiva, e a poco varranno i tentativi di strapparsene fuori.

Similmente al vortice di follia che fagocita Goljadkin costringendolo a girare a vuoto in un vicolo cieco, anche lo stile della novella è poco lineare e contribuisce a mantenere sempre viva l'ambiguità tra reale, psicopatologico e fantastico.²² Questo è, tra l'altro, un tratto distintivo della produzione del giovane Dostoevskij nel suo complesso, che negli anni Quaranta fu spesso oggetto di critica per la scarsa trasparenza del contenuto: i personaggi si comportano in maniera inspiegabile, non consequenziale, e l'autore è reticente a esporre le loro motivazioni [cfr. CARPI 2022]. A restare in filigrana è anche il male, forse il principale motore degli eroi dostoevskiani, che "entra nelle molle che muovono l'intreccio della narrazione [...] ma rimane al di là della parola" [GHIDINI 2017: 44], e spesso assume le fattezze del fantastico, che si tratti del sosia che annienta Goljadkin o dei poteri magici dello 'stregone' e 'veggente' Il'ja Murin nella *Padrona di casa* (Chozjajka, 1847).

none, segnale che all'epoca indicava il rischio di inondazione: proprio un'alluvione aveva portato alla rovina e alla pazzia lo Evgenij del *Cavaliere di bronzo*.

²¹ In una lettera spedita al fratello durante la stesura del *Sosia*, al ritorno dalle vacanze estive sul Baltico, Dostoevskij si lamenta dell'effetto nefasto di Pietroburgo sul suo stato psicofisico, paragonandosi proprio a Goljadkin (cfr. PSS, xxviii-1: 111-112).

²² "La lingua del *Sosia* non offre più quasi alcun supporto per una descrizione oggettiva dell'eroe e della porzione di realtà con cui egli interagisce, ma offre un'esecuzione della sua interiorità dissociata, come scorrendo uno spartito di sussulti, inciampi, reticenze" [CARPI 2022: 103].

Nonostante la presenza del narratore extradiegetico, il “narratore assai modesto” [DOSTOEVSKIJ 2022: 47; PSSP, I: 153] che interviene spesso con commenti sarcastici e battute comiche, la vicenda del *Sosia* è veicolata soprattutto da Goljadkin, il che rende talvolta difficile scindere gli eventi reali dal turbinio di pensieri e visioni che si affastellano nella testa del protagonista. Man mano che il racconto procede, il narratore, sulle prime attento e acuto osservatore esterno dei mali che affliggono il suo personaggio, finisce con l’abbracciare la prospettiva della sua ‘creatura’, rinunciando finanche alla soluzione di continuità garantita dal passaggio al discorso diretto. Come se non bastasse, talvolta la voce narrante imita, senza apparente motivazione, la parlata sconnessa di Goljadkin, mischiando ulteriormente le carte [cfr. VINOGRADOV 1976; BARŠT 2014]: in questi casi si potrebbe addirittura scorgere nel narratore un ulteriore ‘doppio’ caricaturale di Goljadkin, con un effetto (tragi)comico che molto deve alla lezione dello *skaz* gogoliano. A parte lo stile, anche l’impalcatura narrativa punteggiata di parallelismi e azioni ripetute (eventi ‘raddoppiati’?) induce il lettore a mettere in discussione l’autentica cronologia dei fatti, che potrebbero essersi verificati solo nella mente in subbuglio di Goljadkin, oppure essere avvenuti in un universo fantastico in cui la cornice spaziotemporale si rivela distorta. Gli incipit dei capitoli I e VI sono molto simili, e può darsi che ciò che è successo nel mezzo, compreso il primo, fatale incontro col doppio, sia solo il convulso incubo di un Goljadkin che non aveva mai abbandonato il suo giaciglio. Quasi fosse prigioniero di un perfido incantesimo, Goljadkin si affanna spesso a peregrinare per Pietroburgo, calpestando le pietre degli stessi ponti ed entrando negli stessi ristoranti, ma ritornando poi al punto di partenza con un niente di fatto, a parte uno sgradevole senso di *déjà vu*: alla fine del quarto giorno si ritrova nuovamente al ricevimento di Olsufij Ivanovič, in una situazione che riproduce in buona parte l’imbarazzante episodio del primo giorno, solo con un esito ancor più negativo. Gli sforzi di Goljadkin vengono immancabilmente vanificati, e insieme ad essi perdono senso anche le enigmatiche righe che li descrivono: oltretutto, le

parole vergate su carta, nel racconto, si rivelano un puro autoinganno. Goljadkin riceve infatti una serie di lettere, ma molto probabilmente nessuna di esse esiste davvero: sicuramente non esiste l'assurda missiva amorosa di Klara, nel cui testo l'impiegato riversa pari pari le proprie paure e frustrazioni – e anche quando, nell'attesa della sua presunta amata, Goljadkin ne stigmatizza le ingenuità da fanciulla cresciuta a romanzetti sentimentali, probabilmente a livello inconscio sta, ancora una volta, stigmatizzando se stesso.

Insomma, più ci avviciniamo al finale, più gli avvenimenti e la prospettiva da cui vengono narrati si fanno confusi e contraddittori: l'idea che il lettore crede di essersi costruito si sfalda ad ogni pagina senza che siano proposti una comoda chiosa esplicativa o uno scioglimento.²³ Al termine della lettura, “seduced, betrayed, and abandoned by the text, we are made to seem just as nearsighted and deluded as Dostoevskij’s little clerk, Goljadkin” [GASPERETTI 1989: 231]. È proprio nell'evocazione spiazzante di questo spazio ibrido tra i fenomeni, reali o soprannaturali, e la loro percezione più o meno fallace che il giovane Dostoevskij dimostra già il suo genio. In questo peculiare ‘testo paranoico’ [cfr. GÉRY 2019: 200 ss.], il tentativo di capire se il sosia sia il malefico messaggero di un'entità trascendente, oppure la semplice allucinazione di uno schizofrenico, passa in secondo piano: a contare sono gli ignoti meccanismi della psiche umana che lo portano in vita, e l'obiettivo di Dostoevskij è scandagliare ogni singolo ingranaggio dell'io che interagisce, spesso in maniera disfunzionale, col mondo. I suoi successivi romanzi e racconti pulluleranno di figure complementari avviluppate in rapporti di attrazione e repulsione, alter ego in cui converge la parte migliore o peggiore di un personaggio, o potenziali ‘doppi’ da forgiare a propria immagine e somiglianza attraverso la sottile arte della manipolazione: ma, salvo rare eccezioni come la chiacchierata di Ivan Karamazov con un sarcastico diavolo, il verosimile (o al massimo l'*Unheimlich*) finirà per scalzare il fantastico.

²³ Per un interessante confronto tra i procedimenti dostoevskiani, capaci di disorientare e ipnotizzare il lettore allo stesso tempo, e la resa dell'esperienza dell'incubo nella letteratura e nel cinema dell'orrore, cfr. Chapaeva [2010].

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- PSS F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XXX, Nauka, Leningrad 1972-1990.
- PSSP F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-XXXV, Nauka, Sankt-Peterburg 2013-in corso di pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ARSENT'eva 2008 N. Arsent'eva, *Dvojniki*, in *Dostoevskij: sočinenija, pisma, dokumenty. Slovar'-spravočnik*, Izd-vo Puškinskij Dom, Sankt-Peterburg 2008, pp. 55-64.
- BARŠT 2014 K. Baršt, *Dvojnoj povestvovatel' i dvojnoj personaž v 'nezakrytom' dialoge F.M. Dostoevskogo* (ot Bednych ljudej k Dvojniku), "Voprosy filosofii", 2014, 2, pp. 107-118.
- BEM 1938 A.L. Bem, *Dostoevskij. Psichoanalitičeskie etjudy*, Petropolis, Praga 1938.
- BOČAROV 1985 S. Bočarov, *Perechod ot Gogolja k Dostoevskomu*, in Id., *O chudožestvennyh mirach*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1985, pp. 161-209.
- CARPI 2022 G. Carpi, *Dostoevskij nel 1846*, "L'analisi linguistica e letteraria", xxx, 2022, 3, pp. 95-110.
- CATTEAU 1996 J. Catteau, *Le Double ou l'asymétrie ennemie*, in *Le double, l'ombre, le reflet: Chamisso, Dostoïevski, Mau-passant, Nabokov*, SEDEI, Paris 1996, pp. 27-39.
- CHAPAeva 2010 D. Chapaeva, *Košmar: literatura i žizn'*, Tekst, Moskva 2010.

- DOSTOEVSKIJ 2022 F.M. Dostoevskij, *Il sosia*, traduzione di S. Prina, Neri Pozza, Vicenza 2022.
- EVLAMPIEV 2010 I. Evlampiev, *Povest' Dvojnika i metafizika dvojničestva v tvorčestve F. Dostoevskogo*, "Sov'ëvskie issledovanija", 2010, 26, pp. 4-17.
- EVNIN 1965 F. Evnin, *Ob odnoj istoriko-literaturnoj legende (povest' Dostoevskogo Dvojnika)*, "Russkaja literatura", 1965, 3, pp. 3-26.
- FĚDOROV 2004 G. Fëdorov, *Moskovskij mir Dostoevskogo*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004.
- FRANK 2009 J. Frank, *Dostoevsky. A Writer in His Time*, Princeton University Press, Princeton 2009.
- GASPERETTI 1989 D. Gasperetti, *The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative*, "The Slavic and East European Journal", xxxiii, 1989, 2, pp. 217-234.
- GÉRY 2019 C. Géry, *Les Goliadkine ou la duplicité du mal (à propos du Double de Dostoïevski)*, in "La révolution a été faite par les voluptueux": la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski, Hermann, Paris 2019, pp. 191-202.
- GHIDINI 2017 M.C. Ghidini, *Dostoevskij*, Salerno, Roma 2017.
- GIRARD 1996 R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, SE, Milano 1996.
- GUSEV 1988 V. Gusev (red.), *Pesni russkich poetov*, Sovetskij pisatel', Moskva 1988.
- LITVIN 2018 E. Litvin, *Dostoevskij i poslevoennoe ital'janskoe obščestvo: Partnër Bertolučči*, "Jazyk i tekst", v, 2018, 4, pp. 25-31.

- MALCOVATI 1992 F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Laterza, Bari 1992.
- NIQUEUX 2021 M. Niqueux, *Dictionnaire Dostoïevski*, Institut d'Études Slaves, Paris 2021.
- PORTER 2014 J. Porter, *The Double, the Ruble, the Real: Counterfeit Money in Dostoevsky's Dvojniki*, "The Slavic and East European Journal", LVIII, 2014, 3, pp. 378-393.
- SHAPIRO 2004 M. Shapiro, *Rereading Dostoevsky's Dvojniki*, "Russian Literature", LVI, 2004, 4, pp. 441-482.
- TRUBECKOJ 1948 N. Trubeckoj, *The Style of Poor Folk and The Double*, "The American Slavic and East European Review", VII, 1948, 2, pp. 150-170.
- VINOGRADOV 1976 V. Vinogradov, *K morfologii natural'nogo stilja (Opyt lingvističeskogo analiza peterburgskoj počmy Dvojniki)*, in Id., *Počtika russkoj literatury: Izbrannye trudy*, Nauka, Moskva 1976, pp. 101-140.
- VOLODINA 2016 N. Volodina, *Dvojniki F. M. Dostoevskogo i Dvojniki N. D. Achšarumova: problema literaturnych svjazej*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica", IX, 2016, pp. 41-51.
- ZACHAROV 1990 V. Zacharov, *Biblejskij archetip Dvojnika Dostoevskogo*, in *Problemy istoričeskoj počtiki*, Izdatel'stvo Petrozavodskogo Universiteta, Petrozavodsk 1990, pp. 100-111.
- ZENKINE 2021 S. Zenkine, *Dostoïevski, Baxtin et le fantastique (Notes sur le Double)*, "Revue des études slaves", XCII, 2021, 3-4, pp. 525-534.