

Alessandra Cattani

## Quando la vergogna diventa malattia: catabasi del ribelle dostoevskiano

**ABSTRACT** This paper proposes a re-interpretation of two of Dostoevskij's great main characters based on "shame". This is meant as a secondary emotion of self-awareness and self-evaluation. The analysis focusses on Jakov Petrovič Goljadkin, the unhappy hero of *The Double*, and the anonymous main character of *Notes from Underground*. The former, as an unsuccessful (by admission of the very same author) example of an attempt to give material shape to an emotion (shame is transformed into psychiatric disease), the latter, as an exaltation of the same emotion, is articulated in its deviations from anger and narcissism. The approach, which is of a hermeneutic type, based on Vjač. Ivanov's studies ("Es, ergo sum", only if you are I am), permits the analysis of the I-other relationship in a strictly Slavic framework, and is also linked with a Bakhtinian interpretation of the text in its dialogic variant.

**KEY WORDS** Shame; Culture; Guilt; Anger; Narcissism.

- Великий старец, изреките, оскорбляю я вас моею живостью или нет? – вскричал вдруг Федор Павлович, схватившись обеими руками за ручки кресел и как бы готовясь из них выпрыгнуть сообразно с ответом.
- Убедительно и вас прошу не беспокоиться и не стесняться, – внушительно проговорил ему старец... – Не стесняйтесь, будьте совершенно как дома. А главное, не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит<sup>1</sup>.

Nelle parole di padre Zosima, l'anziano *starec* che riassume in sé spirito e carne della "russità" ortodossa del XIX secolo e personaggio cardine dei *Fratelli Ka-*

<sup>1</sup> F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, in *Sobranje sočinenij*, in 30 t., T. 14, Institut Russkoj Literatury (Puškinskij dom), Nauka, Leningradskoe otdelenie 1972-1990, p. 40. «Nobile *starec*, dite, vi offendo con la mia vivacità? – gridò a un tratto Fedor Pavlovič, aggrappandosi ai braccioli della poltrona, come se si preparasse a saltar su, a seconda della risposta. – Io prego vivamente anche voi di non preoccuparvi e di non aver soggezione – gli rispose lo *starec* in tono persuasivo – Non abbiate soggezione, fate come se foste a casa vostra. E più che altro non abbiate tanta vergogna di voi stesso, perché questa è la causa di tutto» (trad. it. a cura di P. Maiani, Introduzione di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1969, p. 87).

*ramazov*, emerge chiaramente l'ineluttabilità dell'esperienza della vergogna<sup>2</sup>. Questa, nell'idea dostoevskiana, incarna il punto di partenza del percorso dell'uomo, inteso come processo carnevalesco di caduta e rinascita, di morte e resurrezione. Ma, come ogni momento di crisi dei personaggi di Dostoevskij<sup>3</sup>, anche il tormento della vergogna si amplifica a causa della sua natura di elemento culturale e sociale. Lo stesso Vladimir Solov'ev, il cui pensiero tanto influenzò quello dell'autore russo, affermava: «La vergogna è elemento basilare dell'antropologia e della storia [...] Questo fatto morale distingue chiaramente l'uomo da tutti gli altri animali, in cui non troviamo il minimo accenno a niente del genere»<sup>4</sup>. Le culture socialmente organizzate, infatti, propongono valori condivisi e partecipati da più individui e dunque «la cultura si dà come cosa comunitaria, inter-individuale»<sup>5</sup>, in essa «gli esseri umani producono (e interpretano) cultura dal punto in cui si trovano nella struttura sociale, e questa produzione di senso (esternazione e/o interpretazione di significati) è spinta nel circolo sociale e assume il carattere di un flusso continuo»<sup>6</sup>.

Tra le conseguenze delle dinamiche che si attivano in tali tipologie culturali, la vergogna è definita come emozione secondaria dell'autoconsapevolezza e dell'autovalutazione e implica necessariamente la percezione del giudizio dell'altro. Al fine di riconoscerne confini e sfera d'azione, è necessario ricordare che la “cultura di vergogna” si differenzia dalla “cultura di senso di colpa”<sup>7</sup>: mentre in quest'ultima la persona che agisce in modo contrario a regole o codici di comportamento percepisce l'errore e prova rimorso, nella cultura di vergogna le azioni e i pensieri si calibrano sul giudizio altrui e la colpa non deriva dal rimorso interiore, ma dal biasimo che emerge dalla valutazione esterna, dalla società; il senso di colpa si focalizza sull'azione che infrange le regole e la distingue da colui che la compie; la vergogna, invece, è totalizzante, coinvolge e

<sup>2</sup> S.G. Bočarov riteneva che il tema della vergogna fosse fondamentale negli scritti di Dostoevskij, a partire dalle prime opere come *Bednye Ljudy* (*Povera gente*, 1846). Nell'analisi di quest'ultima, lo studioso ne evidenzia l'importanza: «Nell'esistenza del primo eroe dostoevskiano, la vergogna rappresenta un'esperienza di base e, senza dubbio, una dominante assoluta». S.G. Bočarov, *Cholod, styd i svoboda*, in S.G. Bočarov, *Sjužety russkoj literatury*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva 1999, p. 125; trad. it. a cura dell'autore.

<sup>3</sup> M. Bachtin parla del «momento di crisi» del personaggio dostoevskiano come di un istante topico, durante il quale avviene il «cambiamento». Si tratta di un fondamentale momento di passaggio, inteso nel senso carnevalesco del termine. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968 (ristampa del 2002), p. 224.

<sup>4</sup> V. Solov'ev, *Opravdanie dobra. Nrastvennaja filosofija*, in Id., *Sobr. Soč.*, in 10 t. T. 8, San Pietroburgo 1911-1913, pp. 50-51; trad. it. a cura dell'autore.

<sup>5</sup> J. Szaszkiwicz, *Filosofia della cultura*, Editrice Pontificia Univ. Gregoriana, Roma 1988, p. 6.

<sup>6</sup> U. Hannerz, *La complessità culturale*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 8.

<sup>7</sup> Cfr. R. Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword Patterns of Japanese Culture*, Meridian Books, Cleveland 1967.

giudica tutto l'essere attraverso l'occhio dell'altro. La posizione di quest'ultimo è fondamentale: lo sguardo altrui dimora all'interno di colui che si vergogna e attiva così un meccanismo perverso per cui l'individuo si percepisce sulla base di come reputa di essere percepito. Si tratta del dostoevskiano «io per sé sullo sfondo dell'io per l'altro»<sup>8</sup>, il tracciato ermeneutico di matrice bachtiniana che ha segnato una svolta fondamentale per l'interpretazione della narrativa del grande romanziere russo.

I dialoghi dei personaggi di Dostoevskij che, come è noto, sono articolati sull'uso della prima e della seconda voce, non possono fare a meno dell'esistenza dell'altro, anche nel caso in cui questi sia effettivamente assente: l'interlocutore emergerà comunque, attraverso mirate tecniche narrative. Vjač. Ivanov condensa l'importanza di questo ruolo, all'interno dell'opera dostoevskiana, nella frase «Es, ergo sum» (sei, dunque sono); solo in un confronto dialogico possono emergere i tratti distintivi, attraverso i quali si prende coscienza di se stessi<sup>9</sup>. L'altro è dentro il personaggio, lo guarda, lo giudica, lo accusa. Ed è quindi necessario rispondere, ribattere o perfino anticipare le sue parole o le sue battute attraverso monologhi che possono essere costantemente scomposti in dialoghi.

I grandi romanzi di Dostoevskij smascherano la finzione del vivere sulla base delle aspettative altrui, smontano la costrizione del doversi adeguare ai modelli stabiliti, distruggono la morale fondata sulla vergogna. La narrazione dostoevskiana che, attraverso il suo carattere polifonico, coinvolge autore, personaggi e lettore, rende quest'ultimo complice del delitto e soggetto alla vergogna ma, contemporaneamente, propone una salvifica alternativa attraverso l'accettazione della propria fragilità e la condivisione con l'altro. Scrive Deborah Martinsen:

Dostoevskij crea scene di vergogna che sorprendono i lettori e quindi li incatenano. [...] Ci costringe a sperimentare ciò che sta accadendo dentro di noi ed elettrizza il nostro intelletto. Nel farci sentire direttamente com'è la vita dopo la caduta, Dostoevskij crea per i suoi lettori un senso di appartenenza a una comunità di persone<sup>10</sup>.

Il riscatto dell'uomo consiste nel riconoscersi colpevole non solo delle pro-

<sup>8</sup> Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 269.

<sup>9</sup> Cfr. Vjač. Ivanov, *Dostjevskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1932; trad. it. a cura di E. Lo Gatto, *Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 52.

<sup>10</sup> D. Martinsens, *Surprised by Shame, Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*, Ohio State University Press, Columbus 2003, p. 46.

prie colpe individuali, ma anche delle colpe individuali degli altri uomini. Ognuno diventa «colpevole di tutto per tutti davanti a tutti»<sup>11</sup>; l'assumersi la responsabilità anche di crimini non commessi e il riconoscersi, anzi, il peggiore di tutti i colpevoli genera la solidarietà della colpevolezza: solo nella sua pratica si può arrivare alla reciprocità del perdono e all'universalità dell'amore<sup>12</sup>. Dostoevskij trasporta dunque il lettore, attraverso i suoi personaggi, da una morale di vergogna a una morale di colpa. Quest'ultima appartiene al Cristianesimo e distingue il soggetto dalle sue azioni colpevoli: in questo modo non lo condanna ma gli propone una possibilità di salvezza<sup>13</sup>.

Questo è il percorso del personaggio-ribelle dostoevskiano, da Rodion Romanovič Raskol'nikov a Dmitrij Karamazov; tuttavia in questa sede intendiamo soffermarci sull'analisi di due entità che popolano universi finzionali precedenti a quelli menzionati. Essi, pur subendo la devastante catabasi tipica dei loro successori, non sono in grado di elaborare il medesimo progetto di salvezza e pertanto restano privi del momento della anabasi, della carnevalesca rinascita. Si tratta di Jakov Petrovič Goljadkin, l'infelice protagonista del *Sosia* (1846) e dell'anonimo interprete delle *Memorie del sottosuolo* (1864)<sup>14</sup>.

Dalla lettera al fratello del 1° febbraio 1846, emerge come Dostoevskij si dichiarasse assai soddisfatto del soggetto del *Sosia*, ma più tardi, nel *Diario di uno scrittore*, non affermava altrettanto della forma assunta dal testo<sup>15</sup>. È ipotizzabile che l'aver dato corpo, aver reificato il malessere psicologico del protagonista, il signor Goljadkin, abbia lasciato nello scrittore una sensazione di pressapochismo o superficialità<sup>16</sup>. A una prima lettura, infatti, il romanzo

<sup>11</sup> L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, p. 79.

<sup>12</sup> A questo proposito Pareyson afferma: «Solo se ciascuno di noi si riconosce colpevole dei peccati di tutti gli altri e accetta di risponderne, solo se ciascuno di noi non soltanto assume la responsabilità di colpe non commesse, ma anche si riconosce più colpevole e più peccatore di tutti, solo allora si sarà in grado di amare gli altri non soltanto nel bene ma anche nel male, non soltanto come persone ma anche come peccatori briganti assassini, e quindi di perdonare tutto a tutti, senza giudicare né discriminare, senza chiedersi se sia giusto o ingiusto rispondere di colpe non commesse o spiare delitti altrui. In tal modo si realizzerà, nel perdono reciproco o nell'amore universale, l'unità degli uomini fra di loro: la giustizia sarà assorbita nell'amore, la salvezza di ciascuno sarà indivisibile dalla salvezza degli altri e si realizzerà, almeno in abbozzo, il regno celeste». Pareyson, *Dostoevskij* cit., p. 80.

<sup>13</sup> Cfr. F. Bergamino, *Lo sguardo dell'altro. Emozione e relazione ne I fratelli Karamazov*, in Ead. (a cura di), *Dostoevskij. Abitare il mistero*, Edusc, Roma 2018 p. 124.

<sup>14</sup> Com'è noto, *Il Sosia (Dvojniki)* fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Otečestvennye Zapiski» nel 1846, ma l'edizione definitiva risale al 1865-1866; *Memorie dal sottosuolo (Zapiski iz podpol'ja)* vide la luce nel 1864, sulla rivista «Epocha», diretta dallo stesso Fëdor e da suo fratello Michail, chiusa per debiti l'anno successivo.

<sup>15</sup> F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 17-22.

<sup>16</sup> A proposito della forma definitiva del *Sosia*, si veda quanto dice O.G. Dilaktorskaja nel

potrebbe apparire un'opera grottesca, dai risvolti tragicomici, che offre una facile spiegazione al problema psicologico; l'autore ha fatto ricorso a una soluzione tangibile, medica, perfino "psichiatrica". In prospettiva, si tratta di quel «due per due fa quattro» che il ben più maturo (nei termini del personaggio dostoevskiano) uomo del sottosuolo non riesce ad accettare, pur consapevole della propria pochezza davanti alle leggi di natura:

– Abbiate pazienza, – vi grideranno – rivoltarsi è impossibile; è come due per due fa quattro! La natura non vi consulta; non gliene importa nulla dei vostri desideri e se vi piacciono o non vi piacciono le sue leggi [...] Signore Iddio, ma che me ne importa delle leggi naturali e dell'aritmetica, quando per qualche ragione queste leggi e il due per due non mi piacciono? Si intende che questa muraglia non la sfonderò col capo, se davvero non avrò la forza di sfondarla, ma nemmeno l'accetterò<sup>17</sup>.

Analogamente, nell'attribuire un grande spazio alle conseguenze pratiche ed evidenti del disturbo del signor Goljadkin, nel romanzo se ne trascurano le radici profonde. Il "poema Pietroburghese", a nostro avviso, si colloca nella produzione artistica dostoevskiana come un tentativo perfettamente riuscito di dare ordine al caos del disordine mentale; ma, paradossalmente, appare un fallimento, proprio in virtù della natura stessa del disordine, refrattario a qualsiasi schema razionale. Il superamento di questo limite lo si riscontra nelle *Memorie*, quando l'opera dostoevskiana si fa interprete del conflitto interiore dell'uomo e dà voce al caos, senza per questo snaturarlo: nasce così il sottosuolo.

La vicenda di Goljadkin è il racconto di una malattia, dello sdoppiamento dell'io che conduce direttamente alla follia, ma, se si intende superare il limite di questo romanzo e dunque andare al di là della spiegazione scientifica che lo sottende, è facile individuare il punto d'origine della tragedia, ciò da cui, come dice padre Zosima, «tutto ha inizio»: la vergogna.

Una breve analisi quantitativa evidenzia, nel *Sosia*, le 38 occorrenze relative al token "vergogna" (nella variante lessicale russa *styđ*) e alle sue forme flesse, mentre il numero delle occorrenze della stessa voce nelle *Memorie* arriva a 32.

suo articolo *Dvojniki F.M. Dostoevskogo v svete starych i novych žanrovych form dramaturgii* (in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, Almanach n. 12, Raritet - Klassika pljus, Moskva 1999, pp. 29-40). La studiosa pone l'accento sulla tradizione teatrale che Dostoevskij, a suo parere, continuerebbe nel romanzo *Il Sosia*; sottolinea come Goljadkin interpreti un ruolo già scritto, all'interno di un percorso artistico "teatralizzato": in esso si ritrovano, infatti, il dramma amoroso, il melodramma sentimentale, la commedia e il mistero.

<sup>17</sup> F.M. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Einaudi, Torino 1988 (seconda ristampa 2002), pp. 14-15. Tutte le citazioni presenti nel lavoro sono tratte da questa edizione e saranno indicate dalla formula MdS seguita dal numero di pagina.

Della seconda variante russa del termine, *pozor*, non si trova alcuna occorrenza nel *Sosia*, mentre nelle *Memorie* risultano 8 occorrenze<sup>18</sup>. Il confronto fra le due opere potrebbe apparire sterile, se non fosse che la ricchezza lessicale del secondo testo è assai inferiore (35.656 parole) rispetto a quella del primo (49.317 parole), a palese dimostrazione di quanto, nel tempo, la problematica della vergogna si sia evoluta e abbia acquisito sempre maggior importanza nella *Weltanschauung* dello scrittore.

Fin dal primo capitolo è evidente quanto l'emozione della vergogna giochi un ruolo fondamentale: Goljadkin, dopo lunghi ed elaborati preparativi, si reca, non invitato, al ricevimento in casa del suo capufficio, Olsufij Ivanovič. Durante il tragitto in carrozza, il protagonista incontra due colleghi, due impiegati che lo additano e lo chiamano. La situazione pare non avere niente di sconveniente, ma Goljadkin la percepisce diversamente, ne sente il peso e desidererebbe solo che non si fosse verificata affatto, che nessuno, chissà perché, l'avesse davvero visto. La sua reazione è degna di nota:

Salutare o no? Farsi vivo o no? Confessare o no? – pensava in un'indescrivibile angoscia il nostro eroe – oppure far finta di non essere io, ma qualcun altro che mi somigli straordinariamente, e guardare avanti come se niente fosse? Proprio così, non sono io, non sono io e basta! – Nondimeno egli continuava ad arrossire, a sorridere, a balbettare qualche cosa tra sé<sup>19</sup>.

Ci si trova davanti a un primo esempio (ne seguiranno numerosi altri) di vergogna non riconosciuta. Già Sigmund Freud affermava che l'emozione non riconosciuta, negata e quindi non affrontata né risolta, comporta conseguenze fisiche. Tale teoria trova una perfetta illustrazione nel disturbo psichico del protagonista, che, sottoponendo per lungo tempo l'emozione della vergogna a oblio o disinteresse, o perfino sostituendola con altre emozioni, sprofonda nel disordine della follia. Quest'ultima rappresenta il punto estremo, finale, nel quale Dostoevskij concentra e reifica un processo graduale: il signor Goljadkin passa da un consapevole rifiuto del malessere a una incomprensione totale

<sup>18</sup> Il termine *styd* deriva dallo slavo ecclesiastico e suggerisce una relazione di parentela linguistica con la sfera semantica del freddo, del brivido; indica una sorta di confusione fisica causata dalla violazione pubblica di norme sociali. Il termine *pozor*, invece, è collegato alla sfera semantica dello sguardo, all'essere visto, probabilmente messo in relazione con le "gogne" pubbliche, alle quali si esponeva la persona colpevole di aver infranto le regole. Un terzo termine, *sram*, può essere considerato sinonimo del su citato *styd*: risulta assente nelle *Memorie* mentre nel *Sosia* appare solo una volta, nella variante aggettivale.

<sup>19</sup> F.M. Dostoevskij, *Il Sosia. Poema pietroburghese*, TEA, Milano 1991, pp. 14-15. Tutte le citazioni presenti nel lavoro sono tratte da questa edizione e saranno indicate dalla lettera S, seguite dal numero di pagina.

della realtà che lo circonda. Procediamo dunque con l'analisi dei diversi livelli. Innanzitutto sottolineiamo il fatto che tra le conseguenze fisiche alle quali si accennava poc'anzi, si collocano anche vere e proprie alterazioni fisiche, quelle «scosse emotive senza parole» di cui parla H.B. Lewis<sup>20</sup>. Tra queste, l'arrossire accompagna quasi costantemente la vergogna di Goljadkin: il testo presenta 26 occorrenze del token originale (arrossire) o flesso che, nella citazione seguente, diventa parte integrante di un *Leitmotiv*: «– Si è scambiato con me, furfante! – pensò il signor Goljadkin avvampando, dalla vergogna, come il fuoco – non si è vergognato di mettere le cose in pubblico!»<sup>21</sup>. Per l'intera durata del racconto, il protagonista «arrossisce come un gambero», «avvampa», «diventa di fiamma», «si sente ardere» e una simile frequenza accresce e sottolinea la potenza figurativa ed evocativa del termine di riferimento – vergogna. Altre alterazioni fanno da cornice, sebbene in modo meno costante, ai momenti di vergogna di Goljadkin. Così, per esempio, l'abbassare involontariamente lo sguardo verso terra o il «rincattucciarsi», quasi una ricerca di un rifugio, o ancora la confusione nell'eloquio e l'errore:

Le congratulazioni andarono bene, ma negli auguri il nostro eroe inciampò. Sentiva che, se avesse inciampato, tutto, di colpo, sarebbe andato al diavolo. E così accadde; inciampò e si impigliò... si impigliò e arrossì; arrossì e si perdette; si perdette e alzò gli occhi; alzò gli occhi e li girò intorno; li girò intorno e si sentì morire...<sup>22</sup>.

Il quadro che emerge in questo stadio, cioè nel momento in cui si ha a che fare con una vergogna non riconosciuta, sottolinea come l'eroe dostoevskiano concentri l'attenzione, non sull'emozione in sé (non la riconosce, appunto), ma su altri stati emotivi o su loro singoli sintomi, come il rossore. In questo breve passo, l'autore allude chiaramente a una qualche sensazione che l'eroe non riconosce, non decifra. Goljadkin si trova – come si diceva – non invitato, al ricevimento del suo capoufficio e, dopo aver già dato prova della sua inadeguatezza sociale e aver già creato momenti di scandalo, vede arrivare verso di lui il vecchio cameriere di casa:

Il signor Goljadkin sussultò e si accigliò per una certa sensazione inconscia e nello stesso tempo spiacevolissima. Macchinalmente si guardò intorno: gli era

<sup>20</sup> Cfr. H.B. Lewis, *Shame: The "sleeper" in psychopathology*, in *The role of shame in symptom formation*, Psychology Press, Hillsdale 1987.

<sup>21</sup> S, p. 138.

<sup>22</sup> S, p. 54.

venuta l'idea di svignarsela [...] ed eclissarsi, cioè di fare come se nessuno lo vedesse, come se non si trattasse affatto di lui<sup>23</sup>.

La confusione mentale, poi, si palesa come ulteriore spostamento dell'attenzione, che viene così focalizzata sul fraintendimento e l'incomprensione. I numerosi passi, in cui Goljadkin afferma di non capire proprio cosa sia successo o come possa aver detto quelle parole e aver usato quei toni, seguono spesso il momento dell'alterazione fisica, del rossore, quasi a cercarne in primo luogo una motivazione e, in secondo luogo, un sedativo.

L'istinto umano spinge in maniera del tutto irrazionale a sostituire l'emozione che non si vuole riconoscere con altre più facilmente gestibili, sebbene non meno dolorose. Goljadkin, pur di non di scendere a patti col sentimento della vergogna, lo trasforma in tristezza, prima, e rabbia poi, per quanto quest'ultimo aspetto sia assai più evidente, come si vedrà, nel protagonista delle *Memorie del sottosuolo*. I momenti di tristezza seguono quasi regolarmente l'evento scandaloso:

tutto preso dall'idea della sua recente e terribile caduta morale, si fermava immobile come un palo in mezzo al marciapiede; in quel momento si sentiva morire, svanire [...] Goljadkin arrivò a una tale disperazione, si sentì così straziato, così tormentato, così spossato, e a tal punto gli vennero meno i già deboli resti di coraggio, che si dimenticò di tutto<sup>24</sup>.

Dostoevskij concede meno spazio all'emozione sostitutiva della rabbia, sebbene la descrizione produca un maggiore impatto sul lettore<sup>25</sup>. Nei due passi seguenti, il protagonista si trova a dover fronteggiare le offese plateali e pubbliche che il suo sosia gli infligge:

Il nostro eroe avvampò come il fuoco... Non appena l'amico del signor Goljadkin maggiore si accorse che il suo avversario, tremando in tutte le membra, muto per il furore, rosso come un gambero e, finalmente, eccitato al massimo, era capace di decidersi a un assalto in piena regola, subito, dal canto suo, lo prevenne [...] Il nostro eroe avvampò come un fuoco alle parole del signor Goljadkin minore che non conosceva vergogna e, non più in grado di padroneggiarsi, si scagliò

<sup>23</sup> S, pp. 58-59.

<sup>24</sup> S, p. 68.

<sup>25</sup> La partecipazione del lettore e il suo coinvolgimento nelle vicende del protagonista si inseriscono nel quadro dell'analisi della narrativa dostoevskiana, in particolare dell'ermeneutica dialogica di Michail Bachtin (Bachtin, *Dostoevskij* cit.) e di quella formale di Jurij Tynjanov (J. Tynjanov, *Dostoevskij i Gogol'. K teorii parodii*, Opojaz, San Pietroburgo 1921; *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrado 1929 )

infine su di lui con l'evidente intenzione di sbranarlo e di finirla in tal modo definitivamente<sup>26</sup>.

L'analisi del processo emotivo di Goljadkin porta alla luce uno stadio successivo. Il protagonista è ora consapevole del malessere che il sentimento della vergogna gli procura e tuttavia lascia sempre che sia il narratore ad attribuire un nome al proprio disagio. Egli mette invece in pratica ciò che è in suo potere fare per liberarsene. Il suo tentativo si prefigge la rimozione totale dell'atto di vergogna:

Mi sono lasciato scappare delle sciocchezze anche questa volta, anche stavolta ho rovinato tutto – pensò fra sé – ma non fa niente [...] Ora avrebbe dato molto perché non vi fosse stato nulla di quanto era successo il giorno prima. – Del resto, non fa niente! – concluse alla fine il nostro eroe, e decise fermamente in cuor suo di comportarsi bene d'ora in avanti e di non cadere più in simili errori<sup>27</sup>.

Attraverso la negazione o l'oblio, Goljadkin intende sbarazzarsi della vergogna, eliminare l'evento accaduto e la conseguenza emotiva che lo disturba, ma, a tal fine, utilizza anche altri metodi divenuti imprescindibili nella moderna indagine clinica sul tema<sup>28</sup>. Fra essi, nel *Sosia*, trova particolare riscontro la tecnica della confessione, nella quale si attiva uno spostamento del soggetto penitente verso il confessore<sup>29</sup>; in una sorta di straniamento, l'ammissione dell'errore permette di prendere le distanze da se stessi, di vedersi come oggetto da perdonare anziché come soggetto colpevole. Il meccanismo si innesca anche nel personaggio di Dostoevskij che, in un ultimo, disperato tentativo di ritrovare la pace, decide di confessare la sua colpa proprio al suo peggior nemico e di chiederne il perdono<sup>30</sup>:

Jakov Petrovič! Ho sbagliato... Vedo ora chiaramente che ho sbagliato anche in quella mia infelice lettera. Jakov Petrovič, io ho rimorso a guardarvi, Jakov Petrovič, voi non potete credere [...] Ho sbagliato. Perdonatemi. Jakov Petrovič, io proprio... ho sbagliato gravemente, Jakov Petrovič<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> S, p. 196.

<sup>27</sup> S, p. 105.

<sup>28</sup> Cfr. M. Lewis, *Il sé a nudo. Alle origini della vergogna*, Giunti, Firenze 1995.

<sup>29</sup> «*Il Sosia* è la prima confessione drammatizzata dell'opera di Dostoevskij», Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 280.

<sup>30</sup> Molte, come è noto, sono le celebri confessioni dei grandi ribelli dei romanzi della maturità, si pensi a quelle drammatiche di Ippolit e di Nastas'ja Filippovna ne *L'Idiota* o ancora alla celebre confessione di Stavrogin, il protagonista de *I Demoni*.

<sup>31</sup> S, pp. 194-195

In tale interpretazione consiste la chiave di volta dell'intero percorso del signor Goljadkin. Al concetto della confessione si associa, infatti, quello del perdono e dell'amore; il confessore che ci si sceglie è abilitato a concederli entrambi. Poiché la vergogna trova il suo evento prototipico nel rifiuto dell'amore da parte dell'altro,<sup>32</sup> il tentativo inconscio, insito nella confessione, mira a recuperare quanto si è perso. Si può dunque affermare che il cerchio si chiude laddove era iniziato, con le parole di Padre Zosima: «soprattutto non abbiate vergogna, perché tutto nasce da lì».

Dostoevskij non risparmia all'infelice Goljadkin l'ultimo stadio del suo percorso: se il modello esistenziale di vergogna si cronicizza, la tristezza si trasforma in depressione e la rabbia in furore cieco<sup>33</sup>. Entrambe le deviazioni determinano conseguenze patologiche, dal narcisismo alla personalità multipla e alla dissociazione dell'io. Quest'ultima segna la fine del Goljadkin dostoevskiano.

Il protagonista anonimo delle *Memorie del sottosuolo*, invece, appare a tal punto impregnato dall'emozione di vergogna da non permettere allo stesso Dostoevskij alcuna anamnesi clinica. Ciò che l'autore aveva reso evidente nel *Sosia*, dunque la malattia, scontentando così perfino se stesso, in questa nuova opera viene taciuto; la narrativa dostoevskiana riesce a trasmettere in modo decodificato, e dunque comprensibile, il caos del sottosuolo, senza che questo si alteri con l'utilizzo della ragione e della scienza e permette al lettore, eventualmente, di cercare una spiegazione. Questo è, infatti, anche il nostro intento.

Pareyson sottolinea come le *Memorie del sottosuolo* rivendichino «la libertà e la personalità dell'individuo contro l'ordine necessario della natura e della ragione»<sup>34</sup>: nel lungo monologo (dialogico), il protagonista interpreta il principio di libertà attraverso l'esplosione della rabbia, che appare come caratteristica principale.

La sua rabbia si palesa come feroce, diretta contro un generico "altro" che assomma in sé ogni colpa, prima fra tutte quella di pretendere scelte, opinioni, atteggiamenti "consoni" a una condotta di vita ideale. Questo processo si manifesta come perfetta rappresentazione della cultura di vergogna, nella quale colui che infrange il codice di comportamento della società subisce il biasimo

<sup>32</sup> Cfr. M. Lewis, *Shame: The exposed self*, Free Press Paperback Edition, New York 1992.

<sup>33</sup> Cfr. M.R. Lansky, *Shame and domestic violence*, in D.L. Nathanson (ed.), *The many faces of shame*, Guilford Press, New York 1987, pp. 335-362; A.P. Morrison, *The eye turned inward: Shame and the self*, ivi, pp. 271-291.

<sup>34</sup> L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, p. 10. Ma si veda anche l'interpretazione di Lev Šestov, che vi vedeva lo rivelazione dell'ipocrisia dei sommi principi e la denuncia della realtà (L. Šestov, *La philosophie de la tragédie*, San Pietroburgo 1903; trad. it. a cura di E. Lo Gatto, *La filosofia della tragedia. Dostoevskij e Nietzsche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1950).

della società stessa. In questo modo si mette in discussione l'intera persona più che l'atto scorretto. La vergogna, tuttavia, subentra quando il soggetto vede se stesso sulla base di come pensa che gli altri lo vedano (l'io per sé sullo sfondo dell'io per l'altro). È quanto accade esattamente all'uomo del sottosuolo:

Ora mi è perfettamente chiaro che anch'io, a causa della mia illimitata vanità, e, quindi, anche della mia severità con me stesso, mi guardavo spessissimo con una furiosa scontentezza che giungeva al disgusto, e per questo attribuivo mentalmente a ciascuno il mio modo di vedere<sup>35</sup>.

La reazione al disgusto altrui si concretizza in una rabbia violenta, declinata nelle varianti del furore contro l'altro o dell'autodenigrazione e del masochismo<sup>36</sup>. Il meccanismo del sottosuolo, come si vedrà, complica ulteriormente lo schema, poiché la sua natura contorta e contraddittoria non permette quasi mai un percorso lineare. Il momento fondamentale dell'analisi consiste nell'identificare il punto di origine di questa rabbia.

Nella prima parte dell'opera, il protagonista racconta di sé, si rivolge ai lettori, identificandoli come "l'altro" e accusandoli di colpevolezza. Egli rivendica a gran voce il suo essere diverso, la sua malignità, legittima tanto quanto la bontà altrui; orgogliosamente si definisce infame e vendicativo e si percepisce un certo suo vago godimento per l'effetto che, certamente, tali forti rivendicazioni provocheranno nel lettore-altro. Nonostante le continue intromissioni del sottosuolo, che inverte regolarmente il corso delle intenzioni e delle affermazioni del protagonista, emerge chiaramente la voglia di rivalsa per un'offesa antica divenuta, nella sua percezione, cronica:

Ma possibile, possibile che davvero siate tanto creduli da immaginare che io stampi tutto questo, e poi ve lo dia ancora da leggere? [...] Confessioni come quelle che ho l'intenzione di cominciare a esporre non si stampano e non si

<sup>35</sup> MdS, p. 45.

<sup>36</sup> In un precedente lavoro ho collegato la tensione masochista del protagonista delle *Memorie* con l'interpretazione dell'idea di *desiderio* che René Girard espone nel suo celebre saggio del 1961 *Mensonge romantique et vérité romanesque* (trad. it. a cura di L. Verdi Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965). «Come è noto, infatti, nel meccanismo triangolare del desiderio (soggetto desiderante, mediatore e oggetto desiderato), in una situazione di mediazione interna, se l'oggetto non può essere raggiunto, subentra, nel soggetto, non solo la frustrazione, ma anche l'odio e il disprezzo per il mediatore. Poiché, però, il soggetto inizialmente invidia il mediatore e vorrebbe sostituirsi a lui, attiva un meccanismo nel quale disprezza o odia solo se stesso, provando in ciò un perverso godimento». A. Cattani, *Strategie onomastiche nei romanzi di Dostoevskij: l'evoluzione del ribelle*, in «il Nome nel testo», XXI, 2019, pp. 187-198.

danno da leggere agli altri. Per lo meno, io non ho abbastanza fermezza, né stimo necessario averla<sup>37</sup>.

L'uomo, avviluppato nel suo sottosuolo, ha bisogno dell'altro per confessarsi, ma in seguito disconosce sia il bisogno sia la confessione, salvo poi recuperare entrambi, pur negandoli, in un macro effetto di preterizione.

La nostra analisi sulle memorie dostoevskiane deve necessariamente liberarsi dalle maglie del sottosuolo per dimostrare come la causa scatenante della personalità contorta del protagonista sia la vergogna. Più volte, la prima parte del testo svela il segreto della ferita:

Ero vergognosamente conscio dentro di me che non solo non ero un uomo maligno, ma nemmeno inasprito, che non facevo che spaventare i passerai senza costruito e con questo mi consolavo. Ho la bava alla bocca [...] anche se poi finirò di sicuro col digrignare i denti contro me stesso e col soffrire d'insonnia per vari mesi dalla vergogna. Tale è il mio costume<sup>38</sup>.

Simili passi si alternano ad altri che manifestano accuse contro *l'altro-altri*, accuse che possono essere dirette o velate attraverso l'utilizzo del monologo dialogico, nel quale l'anticipazione della parola altrui svolge, come s'è detto, un ruolo fondamentale. Questo gioco di sfide sottili, vere o presunte, concorre a definire la figura del protagonista come un essere profondamente offeso, che non concede spazio alla elaborazione della ferita e trasforma l'energia emotiva in rabbia.

La seconda parte delle *Memorie* s'intitola "La neve bagnata". Si tratta, in sostanza, di una lunga confessione dell'anonimo narratore, attraverso la quale è possibile risalire alle origini del suo disagio. La nostra analisi può procedere, in questa parte del testo, più speditamente in quanto il protagonista ha preso coscienza del suo problema, lo cita quasi costantemente e ne mostra le conseguenze che sono dunque più facilmente decodificabili. A partire dalla stessa pratica della confessione, una delle tecniche più usate per liberarsi di una vergogna riconosciuta. Ricordiamo infatti che quando Dostoevskij annunciò, sulla rivista «Vremja», l'imminente pubblicazione del suo nuovo lavoro, utilizzò il titolo "Confessione"<sup>39</sup>.

Il testo si apre con la descrizione del giovane eroe che, a soli ventiquattro

<sup>37</sup> MdS, p. 40.

<sup>38</sup> MdS, p. 6.

<sup>39</sup> Nell'interpretazione di M. Bachtin, infatti, il romanzo viene catalogato come una «*Icherzählung* di tipo confessorio», nella quale, a suo parere, non esiste una sola parola monologicamente ferma che possa contrastare la costante dialogizzazione interiore del personaggio. Il critico, nella scelta

anni, conduce già un'esistenza cupa, grigia, solitaria. Egli non frequenta nessuno, non parla con i suoi colleghi, dai quali gli sembra di essere guardato con disgusto. Confessa di aver trascorso molti momenti da solo, a casa, dedito alla depravazione e vittima di una vergogna che «in quei momenti giungeva fino alla maledizione»<sup>40</sup>. Teme a tal punto il giudizio altrui che rischia di ammalarsene: «Temevo anche, fino a farne una malattia, d'essere ridicolo e perciò servilmente adoravo l'uso comune in tutto ciò che riguardava l'aspetto esteriore; mi inoltravo con amore nella carreggiata comune e dentro di me temevo con tutta l'anima ogni eccentricità»<sup>41</sup>. Appare emblematica, a questo proposito, la frase seguente: «Io sono uno solo, e loro sono *tutti*»<sup>42</sup>, dove il corsivo d'autore sottolinea la frattura esistenziale.

Su una base psicologica così fragile si innesca il primo significativo episodio. Durante una serata in un locale dove si gioca a biliardo, il personaggio-narratore viene letteralmente spostato di peso da un giovane ufficiale, impegnato nella partita. L'effetto è devastante. Non tanto per il gesto in sé, quanto per il fatto che l'uomo del sottosuolo non trova il coraggio di replicare con il raffinato eloquio che è convinto di possedere. L'assenza di qualsiasi reazione è dettata dalla paura del giudizio altrui, dal timore di essere deriso:

Mi spaventai del fatto che tutti i presenti [...] non avrebbero capito e mi avrebbero deriso, quando avessi protestato e mi fossi messo a parlar con loro in linguaggio letterario [...] io ero pienamente sicuro che loro tutti sarebbero semplicemente scoppiati dalle risa<sup>43</sup>.

La conseguenza è dunque la rabbia, un furore che si riversa sull'ufficiale e che si trascina addirittura per anni, trasformandosi in una vera e propria nevrosi.

L'umiliazione e il disprezzo degli altri costituiscono elementi strettamente connessi a un'altra tipica declinazione dell'emozione di vergogna: il narcisismo<sup>44</sup>. Definito come volontà di potenza e affermazione di sé, il narcisismo è stato anche identificato come un fenomeno psichico latore di una potenziale

del termine *Icherzählung*, sottolinea come non si tratti di una confessione personale ma di un atto artistico. Cfr. Bachtin, *Dostoevskij* cit., p. 298.

<sup>40</sup> MdS, p. 51.

<sup>41</sup> MdS, p. 46.

<sup>42</sup> MdS, p. 47.

<sup>43</sup> MdS, p. 52.

<sup>44</sup> Sul significato e sull'analisi clinica del fenomeno del narcisismo, oltre ai lavori di S. Freud (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914; trad. it. in *Opere*, a cura di C. Musatti, vol. III, Bollati-Boringhieri, Torino 2003), si rinvia, tra gli altri, al volume di A. Morrison, *Shame: The Underside of Narcissism*, Analytic Press, Hillsdale 1989.

carica fortemente aggressiva<sup>45</sup>, caratteristica riscontrabile pienamente nell'uomo del sottosuolo: «Ero una mosca di fronte a tutto quel mondo, una schifosa, inutile mosca: più intelligente di tutti, più nobile di tutti, questo va da sé, ma una mosca che incessantemente cedeva a tutti, da tutti umiliata e da tutti offesa»<sup>46</sup>. Da tale atteggiamento mentale deriva l'aggressività: «io lo guardavo con rancore e con odio e così continuò... per vari anni! Il mio rancore anzi si fortificava e si infittiva con gli anni»<sup>47</sup>.

Alla base del disturbo del narcisismo si trova l'incapacità di fronteggiare l'umiliazione derivata dall'insuccesso: l'espedito di addossarne la responsabilità agli altri è uno dei mezzi che il narcisista utilizza per sfuggire alla vergogna; questo comporta un inevitabile deterioramento dei rapporti interpersonali<sup>48</sup>. Se anche quest'ultimo espediente dovesse fallire, il narcisista cade preda dell'ira e del furore, come difatti capita anche all'uomo del sottosuolo.

Nel secondo episodio il narratore racconta di una serata tra amici, alla quale partecipa pur non essendo né invitato né, tantomeno, desiderato. L'evento ricorda quello analogo capitato al signor Goljadkin, ma, mentre per quest'ultimo la vergogna non è riconosciuta e si trasforma in patologia fisica, in questo caso il protagonista passa da momenti in cui non la riconosce ad altri in cui ne è consapevole. Nel primo caso sostituisce la sua vergogna con la rabbia, nel secondo, tenta di liberarsene ricorrendo a differenti tecniche, tra le quali, ancora una volta, la negazione o l'indifferenza nei riguardi del fatto accaduto e la confessione, con la conseguente richiesta di perdono<sup>49</sup>. Nel passo seguente, dopo aver creato scandalo e caos, l'ignoto protagonista delle *Memorie* non solo finge un disinteresse che, in realtà, non prova affatto, ma persiste nel tentativo di recare fastidio agli altri:

Soffiavo in modo così artificioso e abietto, che tutti loro interruppero di colpo la conversazione e stettero a osservare in silenzio per un paio di minuti, seriamente, senza ridere, come camminavo lungo la parete, dalla tavola alla stufa, e *come non rivolgevo loro nessuna attenzione*<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Nietzsche aveva individuato tale caratteristica, esponendone le conseguenze nel suo lavoro del 1904 (F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*; trad. it. *La volontà di potenza*, Newton Compton, Roma 1984).

<sup>46</sup> MdS, p. 55.

<sup>47</sup> MdS, p. 53.

<sup>48</sup> Cfr. Lewis, *Il sé a nudo* cit.

<sup>49</sup> Ricordiamo che la confessione necessita di una figura di prestigio che possa degnamente ricoprire il ruolo di confessore. Per questo le confessioni dostoevskiane avvengono sempre con i personaggi chiave dei romanzi.

<sup>50</sup> MdS, p. 83. Si ricordi la forte connotazione che Dostoevskij attribuiva all'utilizzo del corsivo.

Poco oltre si assiste anche alla confessione del personaggio: «Zverkov! Vi chiedo scusa – dissi, in tono brusco e risoluto – Ferfičkin, anche a voi, e a tutti, a tutti, ho offeso tutti!»<sup>51</sup>.

Al termine della serata, l'uomo del sottosuolo appare devastato sul piano psicofisico. Non sembra più capace di sopportare altro ed è a questo punto che avviene il pieno riconoscimento del malessere che lo assale: «E a un tratto mi venne una tremenda vergogna, una vergogna tale che feci fermare il cavallo, scesi dalla slitta e mi piantai nella neve, in mezzo alla via»<sup>52</sup>.

Dalla narrazione emerge con distaccata lucidità come l'unico a provare vergogna per le sue azioni sia l'eroe del romanzo; è dunque altrettanto evidente come in nessuno degli altri personaggi si sviluppi la benché minima empatia nei suoi confronti<sup>53</sup>.

Il terzo episodio risulta ugualmente significativo ai fini della nostra analisi. L'incontro con Liza, la giovane prostituta conosciuta in uno squallido bordello, offre al protagonista l'occasione per mostrare quella parte di sé magnanima, altruista e generosa che, fino a quel momento, ha tenuta nascosta sia a se stesso che ai lettori. Il tentativo di salvare la giovane dal suo cupo destino è affidato a un lungo discorso, dove l'uomo del sottosuolo le prospetta un futuro terribile, con immagini crude e crudeli, aggressive e a tratti violente. La reazione di Liza è drammaticamente struggente. I termini relativi al campo semantico dell'arrossire si moltiplicano, Liza è un'altra vittima della vergogna.

Accettando l'invito del suo benefattore (invito che mai egli credeva sarebbe stato accettato), Liza si reca a casa del giovane. L'ambiente si carica di tensione e si trasforma nel palcoscenico di un nuovo dramma della vergogna. L'uomo del sottosuolo, imbevuto di narcisismo, nell'incontro con la prostituta, era riuscito, almeno per una volta, a dare un'immagine forte e vincente di sé. L'arrivo della ragazza demolisce quest'immagine in un attimo, poiché Liza si rende conto della miseria nella quale egli vive, della povertà, della meschinità che lo circonda. Questo, per il protagonista, è imperdonabile. Il Narciso smascherato non controlla più la sua rabbia che si trasforma in furore:

<sup>51</sup> MdS, p. 83.

<sup>52</sup> MdS, p. 87.

<sup>53</sup> Tale quadro dei rapporti emotivi tra i protagonisti supporta la teoria che la potenza del sentimento di vergogna sia in diretto rapporto con il sentimento d'amore: tanto più si ama qualcuno o qualcosa (una persona per esempio, o la propria terra, la patria) tanto più acutamente si prova vergogna nel momento in cui questo dovesse compiere azioni o effettuare scelte indecorose. Il sentimento di vergogna accompagna il senso di appartenenza, il sentirsi cioè "parte di". È quanto afferma anche C. Ginzburg nel saggio *The Bond of Shame*, in «New Left Review», 120, pp. 35-44. Nel nostro esempio, la mancanza di una seppur minima partecipazione di tutti gli altri personaggi al sentimento di vergogna del protagonista sottolinea il deserto affettivo del protagonista stesso e l'assenza, in lui, di qualsivoglia senso di appartenenza.

Ero stizzito contro me stesso, ma s'intende che doveva farne le spese lei. Un tremendo rancore ribollì tutt'a un tratto nel mio cuore contro di lei; credo che l'avrei uccisa addirittura. Per vendicarmi di lei, giurai mentalmente di non dirle nemmeno una parola in tutto il tempo. – È lei la causa di tutto –, pensavo<sup>54</sup>.

La vicenda descritta nel romanzo riproduce un caso da manuale: numerosi studi<sup>55</sup> sottolineano come il legame tra la vergogna e la rabbia o l'aggressività possa degenerare in una spirale viziosa, nella quale la vergogna genera furore e quest'ultimo diventa a sua volta fonte di nuova vergogna, secondo uno schema costante. Infatti, spinto dalla rabbia derivata dalla vergogna, egli umilia e offende la povera Liza, con una spropositata violenza verbale; in seguito a ciò, si ritrova a riflettere sul nuovo senso di vergogna che lo soffoca, ipotizza che l'inversione delle parti (l'eroe diventa vittima e la vittima si trasforma eroina) gli abbia sconvolto la mente; la consapevolezza dell'orrore compiuto lo colpisce improvvisamente: pieno di vergogna e disperazione, l'uomo del sottosuolo rincorre Liza nel tentativo di confessarsi, ancora una volta; ma è troppo tardi, Liza è sparita.

Nei tre episodi presentati, l'infelice protagonista dostoevskiano fornisce dunque molti elementi che aiutano a individuare l'origine del suo malessere. Nel caso, tuttavia, sorgesse nel lettore ancora qualche dubbio, a noi pare emblematica la citazione tratta dalle ultime righe del romanzo:

non è il caso di terminare qui le Memorie? Mi pare di aver commesso un errore cominciando a scriverle. Per lo meno, *mi sono vergognato* per tutto il tempo che ho scritto questo racconto: vuol dire che questa non è più letteratura, ma un castigo emendatore<sup>56</sup>.

Alla luce di quanto detto, appare dunque chiaro come il motivo della vergogna, nell'opera di Dostoevskij, si sviluppi sia nelle sue manifestazioni più evidenti e immediate, sia attraverso svariate declinazioni che appartengono comunque all'indagine scientifica e filosofica sul tema. I due personaggi in esame, Goljadkin e l'anonimo protagonista delle *Memorie del sottosuolo*, palesano, infatti, inequivocabili atteggiamenti e sentimenti dettati dall'emozione della vergogna, ne pronunciano il nome, ne evidenziano le conseguenze pratiche, denunciano rossori, palpitazioni, tremori e sudori. Ma è solo attraverso

<sup>54</sup> MdS, p. 122.

<sup>55</sup> Tra gli altri studi sull'argomento, si veda per esempio: H. Kohut, *The restoration of the self*, International University Press, New York 1977; trad. it. *La guarigione del sé*, Boringhieri, Torino 1977.

<sup>56</sup> MdS, p. 131. In questo caso, il corsivo nella citazione è mio.

il supporto degli studi specifici ai quali, più volte, si è fatto ricorso, che sono emersi gli aspetti più difficilmente riconducibili al tema in oggetto; si tratta di quelle manifestazioni meno immediate, la cui più remota origine, la vergogna, probabilmente non è chiara al lettore e, certamente, è ignota a entrambi i protagonisti. Tra queste espressioni, la vergogna non riconosciuta, quella, al contrario, riconosciuta e quindi combattuta; la variante di vergogna che si identifica nell'ira e nel furore e quella che, invece, trova la sua dimensione nel fenomeno del narcisismo.

Solo nei grandi romanzi della maturità, Dostoevskij concede alle sue creature la possibilità di trasformare la vergogna in senso di colpa, elaborato secondo la dottrina cristiana. Colui che si ribella a Dio deve riconoscere il proprio delitto e accettarne il castigo. Nel nome dell'Uomo, il singolo si assume la responsabilità della colpa collettiva e ne paga il fio. Il sacrificio di Cristo è il modello sul quale si costruisce l'ipotesi di salvezza.