

Michele e Raskol'nikov: Storia di un doppio mancato

Nicole Paronzini

Tra le questioni fondamentali per ogni studioso di letteratura, l'influenza che un maestro esercita su un altro autore riveste sempre un ruolo di indiscutibile fascino e stimolo intellettuale, soprattutto quando rivela degli elementi di novità rispetto ad analisi precedenti. I confronti tra scrittori di differenti generazioni e tradizioni culturali possono spesso risultare contraddittori, ambigui, irrispettosi, ma propongono sempre interrogativi che meritano considerazione. È questo il caso del rapporto che emerge tra il Fëdor Dostoevskij di *Delitto e castigo* (1866) (ma non solo) e l'Alberto Moravia de *Gli indifferenti* (1929), romanzo d'esordio dello scrittore romano. Scopo di questa analisi è sottolineare, in primo luogo, l'influenza stilistica e filosofica del romanziere russo su alcuni aspetti centrali del testo moraviano, in particolar modo la contaminazione del genere romanzesco con quello teatrale. In questo lavoro si presterà attenzione a differenze e punti di contatto nella caratterizzazione morale dei due protagonisti: Raskol'nikov e Michele. L'obiettivo è quello di dimostrare come questi personaggi vadano considerati come espressioni speculari di una medesima riflessione filosofica. La tesi finale che si vorrà dimostrare è che Moravia non si limita soltanto a rendere omaggio Dostoevskij nella stesura del suo romanzo. Lo scrittore russo è piuttosto un'imprescindibile chiave di lettura per comprendere appieno l'universo morale de *Gli indifferenti*. Leggendo questo romanzo in chiave dostoevskijana è infatti possibile comprendere Michele come il rovescio morale del personaggio centrale di *Delitto e castigo*.

Moravia rivela in svariate occasioni il suo debito nei confronti di Dostoevskij, che egli definisce maestro suo, come di altri scrittori esistenzialisti, tra cui Kafka, Cassola e Camus. In un'intervista alla Rai del 1977 Moravia afferma che dopo aver letto *Delitto e castigo* a soli undici anni, aveva pensato che lo scrittore russo avesse già detto tutto ciò che lui stesso avrebbe voluto scrivere: il debito intellettuale che egli riconosce a tale modello è quindi molto forte. In particolar modo, l'influenza più evidente esercitata dallo scrittore russo su Moravia riguarda il tentativo effettuato da questi di ibridare la forma-romanzo con soluzioni formali tipiche del genere teatrale. Già Giuseppe Borgese nel 1929, all'uscita de *Gli indifferenti*, loda il tentativo moraviano—a suo parere molto ben riuscito—di “scrivere un dramma travestito da romanzo alla maniera di Dostoevskij” (Borgese 3). La tecnica teatrale utilizzata da Moravia, come fa notare Limentani, “sarà forse più sistematica nelle *Ambizioni sbagliate* [...] ma certo anche negli *Indifferenti* questa componente è molto visibile. [...] Il

taglio dei capitoli, specie nella prima parte, coincide esattamente col taglio di una scena da commedia” (Limentani 26).

Moravia tenta quindi, sin dalla sua opera prima, niente di meno che un esperimento per il romanzo italiano, esperimento che Dostoevskij aveva secondo lui in parte già anticipato, ovvero quello della commistione di romanzo e teatro. Secondo le parole dello stesso Moravia, il grande merito di Dostoevskij è stato quello di “fondere la tecnica teatrale con quella narrativa” (Moravia in Mascaretti 88). Dice lo scrittore stesso: “In quel tempo [cioè quello della sua giovinezza] leggevo soprattutto teatro [...] e così, pian piano mi venne l’ambizione di scrivere un romanzo che accomunasse le due tecniche della narrativa e del teatro” (Limentani 26). Che Moravia fosse affascinato dal genere teatrale e che il suo romanzo sia un dramma da palcoscenico è piuttosto evidente, come egli stesso afferma proprio a proposito de *Gli indifferenti*: “Grossolanamente posso dire questo: mi ero proposto [...] di scrivere una tragedia in forma di romanzo [...]” (Moravia 65), salvo poi puntualizzare “ma scrivendo, mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia [...] mi sfuggivano proprio nel momento in cui cercavo di formularli” (65). Nonostante questa sua dichiarazione, nel 1944 accetta di collaborare con il drammaturgo e regista teatrale Luigi Squarzina ad una riduzione teatrale de *Gli indifferenti*, su invito della casa di produzione Lux Film. Lo stesso Squarzina (148), in un’intervista, nomina Dostoevskij come precedente fondamentale per Moravia, e cita la teatralità come elemento in comune tra i due romanzieri. A testimonianza di questa caratteristica della scrittura di Moravia, è necessario menzionare come ben poche parti del testo originale siano state modificate nell’adattamento de *Gli indifferenti*. Come testimonia il critico Limentani, “moltissime battute sono state con tutta opportunità conservate senza mutarne parola” (Limentani 29).

I personaggi che animano il testo di Moravia mettono in scena un personale e complesso dramma, che forse è riduttivo definire semplicemente e solo “borghese”. Vivendo in completa mancanza di autosufficienza economica, in balia di un ordine sociale preconstituito nel quale non riescono a trovare una collocazione precisa, i protagonisti de *Gli indifferenti* si comportano come dei burattini, mossi senza convinzione da una forza esterna, ma allo stesso tempo privi di autocoscienza. Il “sipario” della vicenda si apre su ambienti chiusi, tipici di uno spazio teatrale, dominati dal binomio luce/ombra, in un rimando sottile ai sentimenti dei personaggi che occupano tali spazi: “una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo” (Moravia 3), “Carla [...] cogli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell’ombra del salotto” (3) o ancora “Da quell’ombra laggiù, che

riempiva l'altra metà del salotto, l'onda morta del rancore si mosse" (5). Come sottolinea sempre Lamentani, i personaggi de *Gli indifferenti* entrano ed escono rispettando tempi teatrali, per esempio, i primi quattro capitoli "cominciano con l'ingresso dei personaggi e terminano con la loro uscita" (Lamentani 27), sempre accompagnati dalla dicotomia luce/ombra: "dal fondo oscuro del salotto [...] qualcuno entrava" (Moravia 7), "la madre, che stava in tutti i suoi colori in piena luce, parlava di Michele" (29); mentre molte osservazioni da parte del narratore rimandano a didascalie teatrali, come l'esordio: "Entrò Carla" (5).

Il riferimento all'ambiente teatrale come emblema di finzione è un elemento comune che sottilmente percorre le pagine del romanzo (su tutti, il riferimento al ballo in maschera del finale, dove Carla e la madre si travestono con costumi e maschere che nascondono la loro vera identità). Non è un caso che, ad un certo punto, venga citata la commedia di Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca di autore*—opera che propone una riflessione sul rapporto autore-personaggio, ma anche un commento sulla realtà sensibile come finzione—ma a Pirandello stesso viene attribuita anche l'opera di Luigi Chiarelli *La maschera e il volto*, messa in scena per la prima volta a Roma, il 31 maggio 1916. Questo errore sembra sottolineare l'idea di teatro e teatralità come finzione sociale o, per parafrasare lo stesso Moravia, una riflessione sulla differenza/vicinanza tra la genuinità di un volto e la falsità di una maschera (Moravia 9). Proprio Pirandello era stato il primo a portare in scena, sia nel teatro, che nel romanzo, il dramma esistenziale di personaggi inadatti all'azione e nascosti dietro maschere sociali. I termini 'maschera', 'recita', e 'finzione', richiamano un lessico pirandelliano, ma ricorrono ciclicamente come parole tematiche anche nel romanzo di Moravia. I personaggi de *Gli indifferenti* recitano una parte priva di scopo nella loro vita, esprimendo pubblicamente l'opposto di quello che sentono intimamente e proprio in questo senso propongono al lettore-spettatore la loro parte nella rappresentazione tragicomica che è la loro vita.

Il modo in cui Moravia "mette in scena" l'esistenza stessa dei suoi personaggi, così come il modo di comunicare le emozioni di questi attraverso la tecnica del monologo interiore, è assolutamente di stampo dostoevskijano. In *Delitto e castigo*, ne *I fratelli Karamazov*, e in molti altri suoi romanzi, Dostoevskij centra le sue vicende intorno al dramma di una coscienza: nel primo caso quella di Raskol'nikov, nel secondo caso quella di Ivàn. Entrambi sono personaggi complessi e poliedrici, che vivono un percorso tortuoso di inabissamento in un cupo buio esistenziale, per poi riemergere alla fine del romanzo verso il riscatto personale che cambierà loro la vita, nell'ottica salvifica cristiana che propone l'autore.

Secondo Sibaldi, che suggerisce una vicinanza di spirito tra Ivàn e Raskol'nikov, a tale dramma il lettore assiste e partecipa come se si trovasse di fronte ad uno spettacolo teatrale, tanto che per molti romanzi di Dostoevskij è possibile definire lo spazio e il tempo come un “sistema scenico” (Sibaldi 14) dove i personaggi agiscono su “porzioni di palcoscenico che ruotano” (14). All'opposto di Moravia, il romanziere russo propone un ideale spazio teatrale come luogo in cui mettersi a nudo, guidando il lettore attraverso gli angoli più oscuri della coscienza umana, senza tralasciare alcun aspetto per quanto torpido, per consegnare soltanto la verità in tutta la sua potenza, attraverso cui il protagonista (e con lui il lettore) arriva dopo un travagliato processo di crescita e sofferenza personale. Nel caso di Michele, invece, non c'è alcuna verità. Egli è l'unico personaggio de *Gli indifferenti* a soffrire della propria condizione di falsità e d'impassibilità alla vita, ma la soluzione che propone a se stesso è quella di rifugiarsi nella propria indifferenza, che è possibile comprendere come “un senso di inutilità in mezzo ad un mondo assurdamente affaccendato” (Wlassics 304).

Nel romanzo di Moravia i personaggi sono “fantocci grotteschi, pesi di materiale il più delle volte, crudelmente pietosi, disumani” (Scaramucci 1466) e mettono in scena una farsa che nasconde la vera tragedia di fondo, meglio definibile come una “tragedia dell'immobilità”. Il “sipario” della vicenda si chiude poi sulla più totale inazione dei personaggi, lasciando questi al ruolo che la loro maschera gli attribuisce per tutta la recita della loro esistenza narrativa. Non è un caso che la fine del romanzo veda i protagonisti recarsi ad un ballo in maschera, perché per loro, appunto, la vita non è che “vacuità, menzogna, maschera” (1466). La festa finale dei travestimenti sembra anticipare l'idea carnevalesca di ribaltamento delle regole descritta da Bachtin nel suo libro *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965). Secondo Bachtin, nello spazio romanzesco, come nel carnevale medievale, “sono abolite le norme della vita sociale e le gerarchie ufficialmente riconosciute” (qtd. in Baldi-Giusso 175). Tuttavia, c'è una differenza fondamentale: la festa conclusiva de *Gli indifferenti* non ribalta alcun ordine costituito, anzi ne preserva la natura di perenne immobilità. Come scrive Wlassics Michele è “un principiante svogliato in questa eterna commedia dell'arte [...] non sa ancora recitare” (Wlassics 306). La sua vicenda di amore e gelosia, di vendetta mancata, lo stesso ballo finale, non cambiano nulla nella sua esistenza né tanto meno in quella d'altri, dato che per lui i concetti di amore, odio, offesa, disonore, non sono altro che parole vacue, “concetti intercambiabili perché senza consistenza” (306).

Per Dostoevskij, invece, il paragone col genere teatrale è più complesso: per questo scrittore il palcoscenico, rappresentato dallo spazio dell'azione romanzesca, si rivela un vero e proprio tribunale della coscienza dove i travagli umani trovano dapprima espressione e poi risoluzione. I suoi personaggi sono anime fini, elette, condannate a subire la loro condizione di limitatezza umana, affrontandola con amara consapevolezza—per contrasto, i personaggi di Moravia preferiscono vivere una vita di falsità pur di evitare un confronto liberatorio con la verità che tanto temono. Raskol'nikov, Ivàn, il narratore de *Le memorie del sottosuolo* (1864), e gli altri tormentati protagonisti dei lavori di Dostoevskij, sono voci contraddittorie a cui l'autore dà vita, nel tentativo di stabilire un dialogo con le proprie radici filosofiche e dare loro forma e sostanza narrativa. Questi personaggi, a loro volta, danno vita a una retorica teatrale, che cattura il lettore come di fronte ad una messa in scena: “un'antica necessità, una antica urgenza li riempie tutti [i protagonisti di Dostoevskij] e ne esaspera la natura di forze simboliche [...] [i personaggi sono] autentici simboli che interpretano se stessi, che pretendono ascolto” (Sibaldi 19-20). Ma la coscienza umana che Dostoevskij rappresenta non è affatto univoca: molti suoi romanzi sono infatti, secondo la definizione di Squarzina, “teatralissimi” (Squarzina et al. 148), proprio perché mettono in scena la coscienza umana e le sue poliedriche voci. In tal senso proprio *Delitto e castigo* può essere letto concentrandosi esclusivamente sulla voce interiore di Raskol'nikov, confrontandola a quella di Michele, alla luce di quanto ora discusso a proposito della teatralità di entrambe le opere.

I due personaggi sono distanti per estrazione sociale, spessore psicologico, statura morale e predisposizione all'azione. Da un lato l'ombroso studente di Pietroburgo è “vestito di miseri stracci” (Dostoevskij 310) e vive “in uno stambugi” (310), “un vero e proprio stabbio estremamente misero d'aspetto” (310) nel quartiere popolare della città. La vicenda di questo personaggio ruota intorno alla sua ossessione per la sua vecchia padrona di casa e al suo eventuale assassinio. Dall'altro lato Michele, figlio annoiato e indifferente della borghesia italiana degli anni '20, pianifica di uccidere Leo e salvaguardare l'onore della propria famiglia. Questo momento chiave del romanzo di Moravia richiama esplicitamente il modello di Raskol'nikov, di cui Michele, fallendo nel suo progetto criminale, finisce per rappresentare il rovescio morale.

Delitto e castigo si propone sin dalle prime pagine come un dramma psicologico, in cui il lettore è portato a seguire un viaggio all'interno della mente del protagonista, che fin da subito ammette che è solo da poco che ha imparato a dare voce ai propri pensieri “standomene sdraiato per giorni interi nel mio angolino pensando a... a non si sa che cosa” (299). Vagando con Raskol'nikov nei suoi inesausti pellegrinaggi per le vie di Pietroburgo si

ha l'impressione di essere in compagnia della sua coscienza, mentre elabora il disegno per giungere al compimento del suo piano criminale. Mentre descrive il monologare interiore di Michele, Moravia riprende la medesima strategia narrativa del suo maestro russo, ma non si limita semplicemente ad imitarlo. Lo scrittore romano, scegliendo Raskol'nikov come modello per il suo omicida mancato, definisce i contorni morali del protagonista del proprio romanzo, andando oltre ad un semplice tributo al suo "maestro". Moravia intesse un vero e proprio dialogo a distanza, fatto di rimandi e contrapposizioni, fondate sulla dialettica tra azione ed inazione.

Fin dalle prime pagine di *Delitto e Castigo* al lettore viene anticipato l'omicidio intorno a cui si svilupperà poi il percorso morale che porterà il protagonista ad accettare la sua punizione e a cercare una forma di espiazione: "E adesso, perchè sto andando là? Sarei forse capace di fare *quella cosa?*" (Dostoevskij 287). E ancora: "Sono queste cose, queste fesserie, questi dettagli insignificanti che possono rovinare tutto" (322). Ne *Gli Indifferenti* il tentato omicidio di Michele viene anticipato solamente da una serie di piccoli avvenimenti di relativo valore, tutti accompagnati da una totale indifferenza e incapacità di agire, che culminerà nel fallimento dell'impresa: "'Perché sorrido?' egli ripeté. 'Perché tutto questo mi é indifferente... e anzi quasi mi fa piacere'" (Moravia 10). Questa è la prima e fondamentale differenza tra i due protagonisti e, quindi, tra i due romanzi.

La prefigurazione mentale dell'omicidio di Leo, rappresenta l'unico momento di verità del romanzo stesso, in cui egli evidenzia con sincerità, nella sua febbricitante percezione della realtà, non solo le proprie debolezze—"la colpa è mia, non so appassionarmi alla vita" (Moravia 245)—ma anche, per contrasto, quelle delle altre figure che lo circondano. Michele avrebbe la possibilità di diventare un eroe tramite un gesto violento, aspirando alla statura morale del suo eminente modello, ma la propria inettitudine lo fa fallire e lo porta all'inazione definitiva, all'incapacità di tradurre in azione quel progetto che egli aveva così chiaramente architettato nei suoi pensieri. È possibile comprendere quindi Michele come un Raskol'nikov rovesciato: la sua inazione acquista un senso compiuto soltanto se messa a confronto con il successo di Raskol'nikov. Il legame tra i due è sancito dalla crisi che entrambi stanno vivendo, "quella dell'uomo immaturo di fronte a un'impresa imperativa ma tremenda": vivere. È Dostoevskij a fornire a Moravia un modello contrastivo per definire i contorni fallimentari dei suoi personaggi. Ed è questi, nelle prime pagine di *Delitto e castigo*, a descrivere l'indifferenza come "una tensione simile all'ipocondria, un'angoscia davanti ad una 'mostruosa e fantastica questione'" (Wlassics 303).

La mente di Raskol'nikov è inoltre da considerarsi come la piattaforma da cui l'idea originale dell'omicidio come affermazione di supremazia morale si sviluppa poi in atto compiuto, nell'omicidio concreto, nudo e brutale. Le sue paure, i suoi ripensamenti e le sue debolezze servono a creare la suspense narrativa e morale che esplode poi con l'uccisione della vecchia Alëna Ivànovna: “Allora lui con tutta la forza che aveva la colpì un'altra volta e un'altra volta [...] Un copioso fiotto di sangue cominciò a sgorgare come da un bicchiere rovesciato” (Dostoevskij 1793). Il viaggio che egli compie attraverso la città, prima di compiere il suo gesto efferato, è quello della sua stessa psiche che muove dall'idea fino alla sua realizzazione, dall'intenzione all'azione. Ne *Gli indifferenti*, invece, il tempo del racconto si dilata nel seguire Michele che medita la sua azione nel percorso verso la casa di Leo. Il giovane vaga per le strade della città, e mentre il lettore “cammina” con lui si costituisce un secondo livello di realtà che il protagonista costruisce nella sua mente e nel quale viene rappresentato il delitto così come si sarebbe compiuto nel suo immaginario, se solo lui fosse stato più appassionato alla vita.

La realtà di Michele risulta così sdoppiata: da una parte ci sono le sue intenzioni, che prendono forma nella realtà che immagina, dall'altra la verità effettiva, in cui l'inazione e l'indifferenza del giovane lo conducono a fallire nel tentativo di uccidere Leo. Michele non è consapevole, al contrario di Raskol'nikov, del motivo che lo spinge a voler commettere un omicidio: l'idea non è premeditata e l'occasione gli si presenta solo per caso. Infatti, mentre passeggia dando libero sfogo ai suoi pensieri, s'imbatte in alcuni negozi e tra questi in un'armeria, nella quale entra come trasportato da una forza esterna. Così come avviene con Raskol'nikov, il lettore-spettatore segue Michele nel suo peregrinare cieco per le vie della città, immaginando insieme a lui l'eventuale processo che egli stesso allestisce nella sua mente, credendo di poter finalmente passare a quell'azione che lo salverebbe finalmente dall'essere un inetto, completamente indifferente alla vita, come gli altri personaggi del romanzo. Assiste però al suo fallimento ultimo, col quale si conclude il capitolo e, poco dopo, il romanzo stesso. Dopo la febbrile ricostruzione di un'immaginata porzione di vita—l'approccio a Leo, l'omicidio, il compiacimento nel vederlo morto, il costituirsi alle autorità, il conseguente processo, il processo nel processo (una meta-realtà nella metà-realtà), ed infine il saluto ultimo ai suoi cari—dopo la speranza che finalmente qualcosa cambi nella vita di Michele, si viene riportati brutalmente al piano del reale, dove nulla è in realtà diverso da prima.

Il confronto tra Raskol'nikov e Michele rivela un vero omicida pentito e pronto all'espiazione da un lato, e un omicida per finta, che non trova alcun tipo di riscatto morale

dall'altro. A tale proposito, un riferimento diretto al modello dostoevskijano di condanna come espiazione si può rinvenire nella dichiarazione che l'immaginario pubblico ministero pronuncia alla fine dell'altrettanto immaginario processo: "E tu Michele, [...] accetta questa condanna come una espiazione e purificazione dopo la quale potrai tornare alla tua famiglia e agli uomini" (Moravia 257). Michele, rimanendo fedele fino all'ultimo alla sua natura, s'immagina di rispondere: "hai torto [...] né purificazione, né espiazione e neppure famiglia [...] indifferenza, indifferenza; soltanto indifferenza" (257). La reazione di Michele non fa che confermare la sua indifferenza, la sua colpa originale, che non prevede una punizione e, paradossalmente, esclude ogni possibile espiazione. Ben altro processo, dopo la confessione, porta Raskol'nikov al difficile percorso di purificazione durante i suoi sette anni di lavori forzati in Siberia, ma il romanzo che lo ha per protagonista si conclude su note di speranza e felicità senza pari: "Al posto della dialettica era subentrata la vita, e nella coscienza doveva elaborarsi qualcosa di assolutamente diverso [...] Ma (Sonia) era così immensamente felice che quasi si spaventò della propria felicità" (Dostoevskij 10448).

Moravia non ammette nessun tipo di scelta etica come tratto positivo dei suoi personaggi, i quali sono animati da un cinismo interiore senza eguali, ben lontano dallo spessore morale delle figure dostoevskijane. La riflessione proposta in *Delitto e castigo* ha diversi e importanti rimandi nelle opere dello stesso autore e costituisce una parte fondamentale, non solo nella differenza proposta in quest'analisi, ma anche delle riflessioni filosofiche, etiche e religiose di Dostoevskij. Il problema dell'etica personale, del bene e del male e della libertà d'azione viene affrontato dall'autore russo soprattutto nella sua ultima opera, *I fratelli Karamazov*, in particolare nell'episodio del "Grande Inquisitore" raccontato da Ivàn al fratello Alëša. In questa storia viene affrontato il profondo dilemma dell'uomo diviso tra bene e male e quello della libertà individuale: secondo il Grande Inquisitore, a colloquio con colui che sappiamo essere Gesù Cristo tornato in terra per dare agli uomini l'occasione di orientarsi al bene, lo sbaglio della religione è quello di offrire possibilità di scelta ad un'umanità che, in fondo, non è capace di scegliere. Il Grande Inquisitore avrebbe trovato un imputato perfetto in Michele, emblema dell'uomo esistenzialista che, sopraffatto dal peso della propria libertà, è incapace non solo di scegliere, ma finanche di porsi il problema etico della differenza che esiste tra bene e male, preferendo rifugiarsi nell'indifferenza che lo caratterizza moralmente. Ripensando al tentato omicidio di Leo, uno sconfitto Michele riflette infine: "Un disgusto opaco l'opprimeva; i suoi pensieri non erano che aridità e deserto [...] «un po' di fede e avrei ucciso Leo»" (Moravia 284).

Raskol'nikov, invece, traduce in azione quello che prima ha elaborato, pensato e immaginato per mesi nella sua mente: la spinta morale che lo porta all'azione è tanto decisa, da farlo addirittura tremare, dubitare, quasi cedere di fronte alla paura per le conseguenze del suo gesto, ma alla fine agisce ugualmente. L'azione è il punto di partenza per il vero protagonista del romanzo, ovvero il suo percorso di presa di coscienza del male che è in lui e della successiva espiazione. Raskol'nikov trova, per l'omicidio che giunge a compiere, una giustificazione quasi in senso umanitario, che affonda le sue radici nella teoria dell'evoluzione della specie di Darwin (*Sull'origine delle specie per mezzo della selezione naturale*, pubblicato nel 1859) e la cui idea di base sarà ripresa successivamente da Nietzsche nello sviluppo della sua teoria del superuomo. Partendo da una mera questione di ordine economico egli arriva a spiegare la causa del suo terribile gesto sostenendo di aver fatto un favore all'umanità intera con l'eliminazione di quello che lui vedeva come un pidocchio, un essere subdolo e inutile: "E che valore può nella bilancia generale la vita di quella vecchia tistica, stupida e cattiva? Non vale più della vita d'un pidocchio, di uno scarfaggio, perchè quella vecchia è nociva" (Dostoevskij 1444-45). Sebbene *Delitto e castigo* sia stato scritto prima dello sviluppo di questa famosa teoria nietzschiana, è innegabile riconoscere comuni radici filosofiche con il pensatore tedesco. Lo stesso Nietzsche afferma, dopo aver letto una traduzione francese di *Delitto e castigo*, di aver incontrato "il suo fratello di sangue" (Givone, fonte online).

Il superuomo si spinge oltre i limiti imposti dal sistema di valori tradizionali, egli è il frutto più alto dell'evoluzione (secondo le teorie darwiniane riprese dallo stesso Nietzsche) e come tale è destinato a comandare la massa che, priva di libertà altrimenti nociva (come Dostoevskij riprenderà poi ne *I fratelli Karamazov*), deve sottostare alle sue regole. In un delirio di pensieri onnipotenti Raskol'nikov arriva a paragonarsi a Napoleone, esempio perfetto di superuomo, tutto protratto al raggiungimento dei suoi ideali superiori di dominio dei popoli. Dice il giovane nel suo delirante discorso: "gli uomini, per una legge della natura, si dividono sempre in due categorie: una inferiore, degli uomini ordinari, [...] che vivono in obbedienza [...] Nella seconda categoria tutti violano la legge, sono dei distruttori del presente in nome di un futuro migliore" (5072). Nell'ottica di tale divisione egli compie e giustifica il suo omicidio e fino alla fine sostiene che l'unico vero delitto da lui compiuto è stato quello di non riuscire a sopportare il peso di questa sua azione.

Sarebbe necessario chiedersi dove Raskol'nikov potrebbe mai potrebbe collocare Michele in questa dicotomia. Indubbiamente, per formazione culturale ed estrazione sociale, potrebbe figurare nella prima categoria. In realtà, a ben pensarci, la colpa più grande di

Michele, se di colpa si può parlare, è quella di non avere alcun genere di passione, di lasciarsi vivere dalla vita piuttosto che prenderne in mano le redini, e il fallimento di questo suo ultimo disperato atto di volontà ne è l'ennesima prova. Michele esiste moralmente nel limbo tra una categoria e l'altra, nel suo rifiuto della condizione di asservimento allo status quo e nel tentativo fallito di divenire un uomo d'azione. Tutto avviene nella sua mente in conformità a quanto succede nel resto del romanzo, il ragazzo vive una netta separazione tra ciò che fa e quello che potrebbe fare, e la cesura tra questi due gradi, il pensiero e l'azione, è ciò che fa di lui un perdente tra i perdenti.

Dostoevskij sonda le profondità dell'animo umano e porta il suo protagonista ad un percorso di rinascita attraverso una colpa, il suo giudizio e la successiva espiazione della stessa colpa. Raskol'nikov è un uomo di azione che, attraverso un poderoso gesto di ribellione, rompe con i vincoli sociali ed esistenziali che lo opprimono in una condizione sottoposta e oppressa. Moravia invece denuncia i falsi valori borghesi attraverso un figlio della borghesia stessa, che tuttavia non riesce a portare a termine questa sua ribellione esistenziale. I termini del rapporto Moravia-Dostoevskij sono fissati proprio sull'esito delle azioni dei due protagonisti: nel caso di *Delitto e castigo* la fine porta all'inizio di una nuova vita, al "graduale rinnovamento di un uomo", alla sua "graduale rinascita", fino al "graduale passaggio da un mondo ad un altro" (Dostoevskij 10451), mentre ne *Gli indifferenti* qualsiasi prospettiva di cambiamento viene negata proprio dalla mancata azione di Michele e suggellata dalle parole finali di Carla, la quale dice: "non credo che una nuova vita sia possibile" (Moravia 266). Raskol'nikov avrebbe condannato aspramente l'inazione di Michele: la sua unica colpa, come già si è accennato, e come conferma egli stesso al termine del romanzo, fu quella di "non aver sopportato il peso del suo delitto" (Dostoevskij 9462). Per Raskol'nikov, la paralisi della volontà spesso s'impadronisce dell'uomo come una malattia. La condanna ultima di Michele, è rappresentata di converso dall'impossibilità di liberarsi dalla propria condizione d'indifferenza e approdare a una nuova vita.

Con *Gli indifferenti*, Moravia omaggia il suo maestro Dostoevskij, in primo luogo a livello stilistico, adottando a livello formale una commistione di romanzo e teatro, ma soprattutto nella caratterizzazione del personaggio di Michele. Nelle pagine che raccontano l'apice della vicenda narrativa e tematica di Michele—il risveglio della sua coscienza, il delitto e il relativo castigo immaginari, il senso di fallimento conseguente—che Moravia abbia in mente Raskol'nikov, ma si tratta ben più che di un mero modello narrativo. In queste pagine si è voluto, infatti, dimostrare che quello moraviano è stato un vero e proprio confronto intellettuale con il suo maestro e questo debito è molto più articolato di quel che si

possa pensare. Non è possibile comprendere Michele, se non come il “doppio” mancato di Raskol'nikov. Quest'ultimo è l'eroe che Michele non potrà mai essere. Michele emerge come un discepolo fallito del protagonista dostoevskijano. Egli impiega tutte le sue energie nel ragionamento e nella prefigurazione, “andando così incontro all'ennesimo e più infamante atto mancato” (Mascaretti 110). Mentre Raskol'nikov vive la fine come un nuovo inizio, Michele è inghiottito nell'impossibilità tragica di reagire ai cambiamenti che altrimenti esamina con minuzia. Vittima dell'incapacità di muoversi dalla sua condizione di subalterno a quella di uomo d'azione, secondo la distinzione indicata da Raskol'nikov, l'indifferenza di Michele si realizza proprio in questo scarto tra azione e inazione. Un limbo morale, che preclude qualsiasi salvezza o redenzione.

CITED WORKS

- Borgese, Giuseppe Antonio. “Gli indifferenti.” *Il Corriere della Sera* 21 luglio 1929. Print.
- Dostoevskij, Fëdor. *Delitto e Castigo*. Milano: Feltrinelli. 2013. E-book.
- Givone, Sergio. “Dostoevskij e Nietzsche”. Treccani.it. n.p. Web. 5 Maggio 2010
- Limentani, Alberto. *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*. Venezia: Neri Pozza editore, 1962. Print.
- Mascaretti, Valentina. *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Bologna: Gedit Edizioni, 2006. Print.
- Moravia, Alberto. “Gli indifferenti”. Milano: Bompiani, 2012. Print.
- . “Ricordo de Gli indifferenti”. *L'uomo come la fine*. Milano: Bompiani. 1964. Print.
- Ricco, Renato. “Gli Indifferenti, o la tragedia mancata del borghese.” *Critica Letteraria*. 137.4 (2007): 779-793. Print.
- Scaramucci, Ines. “Alberto Moravia”. *Letteratura Italiana: I contemporanei*. Milano: Marzorati, 1963. Print.
- Sibaldi, Igor. Introduzione. *I fratelli Karamazov*. Milano: Oscar Mondadori, 2008. Print.
- Siciliano, Enzo. “Alberto Moravia: l'attenzione critica”. Online video clip. www.rai.tv. 1977. Web. 2009.
- Squarzina et al. “Gli indifferenti nella riduzione per il teatro di Alberto Moravia e Luigi Squarzina. *Alberto Moravia*. Milano: Bompiani. 1988. Print.
- Wlassics, Tibor. “L'indifferenza degli Indifferenti interpretazione del romanzo di Moravia”. *Italica* (Vol. 48). American Association of Teachers of Italian: 1971. 302-314. Print.