EUROPA ORIENTALIS 15 (1996): 1

FESSURE, FENDITURE, VORAGINI: LE FINESTRE DI DOSTOEVSKIJ

Gian Piero Piretto

rattando della Pietroburgo di Dostoevskij, Nikolaj Anciferov scriveva nel 1923: "vale la pena di soffermarsi su una interessante caratteristica delle case dostoevskiane, le loro finestre" (Anciferov 1923: 41), limitandosi in realtà ad analizzarne solo alcune. Ricorda Lichačev che per gli studi d'architettura compiuti questa disciplina marca tutta l'opera dello scrittore; lo stile gotico era allora assai in voga e proprio finestre gotiche disegna sui suoi taccuini di lavoro Dostoevskij, soprapensiero, "inconsciamente", nel momento della creazione letteraria (Lichačev 1984: 298). Della funzione che case, porte, scale, soglie, pareti assumono nei romanzi dello scrittore si è già parlato molto. Lo spazio abitativo che Dostoevskij riserva ai propri personaggi è stato oggetto di grande attenzione, inferiore forse soltanto a quella dedicata alla città in cui l'autore ha ambientato la maggior parte dei suoi intrecci: Pietroburgo, la cui eccezionalità, dal punto di vista strutturale, deve essere obbligatoriamente colta prima di passare all'analisi di quella, eventuale, degli edifici che la costituiscono e delle loro singole componenti.

Sankt-Petersburg era nata come simbolo di apertura, non soltanto all'occidente, che fornì il modello e l'ispirazione, ma anche alle idee più nuove e strane, alle genti più insolite e bislacche, di Russia e d'Europa: "questa città, questo gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel norte, per cui la Russia guarda in Europa" aveva

¹ Cf. Bachtin 1968, 1979; Catteau 1978: 495-507, 525-561; Solov'ëv 1979: 145-194; Toporov 1973. Bachtin (1979: 395-96) dedica particolare attenzione al cronotopo della soglia, a quelli ad esso contigui (scala, anticamera, corridoio) e alla loro continuazione nello spazio (via, piazza). Non prende in considerazione un 'cronotopo finestra', compito che io mi assumo, procedendo anche in base alle sue teorie.

scritto Francesco Algarotti in Viaggi di Russia (1739). La sua finestra nacque per essere, almeno nelle intenzioni, spalancata sul mondo e permise, anzi invitò, una duplice corrente di sguardi: dall'Europa alla Russia e, da quella strana fetta di Russia, all'Europa. La trasparenza del suo vetro era tale da far pensare all'assenza dello stesso, ma non altrettanto assoluta era la disponibilità dei russi a guardarci attraverso o a lasciarsi osservare. "La finestra è una fonte d'aria fresca e di luce; Pietroburgo ricordava, invece, uno stretto imbuto, attraverso il quale i valori dell'occidente (non certo i più preziosi per lo sviluppo di una società) passavano goccia a goccia, e il cui filtro poteva essere cambiato da una sola persona: lo zar" (Vozgrin 1993: 7).

Le sue caratteristiche la resero estranea sia alla componente tradizionalista e conservatrice del paese che al resto del mondo, non abituato a vedere e pensare alla Russia in quel modo. La posizione eccentrica in cui la città era stata voluta, sulla riva del golfo di Finlandia, lontana da Mosca e dal cuore della nazione, "al limite dello spazio culturale", la marchiava come costruita "contro natura, in lotta con gli elementi naturali" (Lotman 1985: 227). Là meno che mai si realizzava l'immagine della capitale come "luogo di concentrazione di caratteri e rappresentazioni tipiche dell'intero paese" (Dubbini 1994: 36). Attraverso la sua metaforica finestra, situata in posizione scomoda e lontana dalla piazza di osservazione che era la Russia, malvolentieri sbirciavano gli stessi russi che la percepivano estranea, che non ne capivano la 'lingua', fatta di testi particolari, di realtà loro sconosciute e sconcertanti, che confluivano in quell'idea pietroburghese' intesa a provocare e minare l'autorità costituita di Mosca (cf. Lotman-Uspenskij 1986) e a interpretare forzatamente la città neonata come capitale dell'impero e responsabile del destino di ogni singolo cittadino nonché dell'Impero stesso. Pietroburgo non divenne mai una "finestra sull'Europa", anzi si connotò come "generatore di sciovinismo monarchico, centro e simbolo dell'idea imperiale portata all'assolutismo" (Vozgrin 1993: 8).

La struttura urbanistica e la pianificazione di Pietroburgo costituirono un ulteriore elemento di differenziazione dal resto del paese: non soltanto il ritmo e la velocità con cui procedevano le costruzioni, ma la natura stessa di case, palazzi e insiemi architettonici. Nella Pietroburgo ufficiale e rappresentativa si edificava tenendo in considerazione la categoria del *prostor*, lo spazio aperto e sconfinato che era proprio della steppa e dei campi aperti di epica tradizione. L'irrazionalità urbanistica delle città della Russia antica, basata sul concetto di

krasota (tradizionalmente insieme di estetica e spiritualità, di bellezza esteriore e verità assoluta), vedeva chiese e monasteri sorgere là dove "più bello" fosse il paesaggio, dove meglio architettura e natura si combinassero nel risultato finale. A Pietroburgo, città eccentrica, estranea alla cultura del proprio paese, ad eccezione di alcuni quartieri periferici in cui il "pittoresco" resistette per un certo tempo, il concetto fondamentale fu udivlenie i vostorg (stupore ed esaltazione), fondato su una base sottilmente razionale e utilitaristica. Per questo gli spazi erano ampi, le vie e le prospettive di grande portata, le distanze dilatate. Il cronotopo di Pietroburgo vide un'amplificazione del valore di tempo e spazio: dieci anni o un secolo in città valevano molto più che altrove; l'estensione di piazze e vie, compresi i vicoli che nell'antica capitale avevano dimensioni fedeli al nome che portavano, a Pietroburgo assumevano la dimensione di strade maestre, ispirate non soltanto dalla lungimirante esigenza pietrina di spazio e ampiezza per la circolazione, ma sorrette soprattutto da quell'idea nuova e rivoluzionaria: lo spazio aperto della natura portato in città e combinato a forme architettoniche che colpissero non tanto per la loro "bellezza", ma per grandiosità, imponenza e razionale utilizzo. Caterina II fu in questo la più efficiente e precisa esecutrice del progetto pietrino.

La lotta fra gli elementi naturali, che sta alla base dell'esistenza di questa realtà, fece sì, però, che la cultura della città dannata si manifestasse come "antitesi fra acqua e pietra. Pietra che [a Pietroburgo] non è naturale ma elaborata dall'uomo, non è roccia che si trova lì da sempre, ma pietra che vi è stata trasportatata, levigata, 'umanizzata', 'culturalizzata'. Nel mito di Pietroburgo la pietra, la roccia, lo scoglio non hanno le abituali caratteristiche dell'immobilità, della stabilità, della capacità di contrastare la forza impetuosa dei venti e delle onde, ma hanno la caratteristica antinaturale di potersi spostare" (Lotman 1985: 228). In conseguenza di queste considerazioni le stesse case e pareti acquisiscono connotazioni di inconsistenza e instabilità, dovute anche all'altra caratteristica dominante la filosofia di Pietroburgo: il prevalere della facciata sullo spazio interno, della bidimensionalità sulla profondità. La necessità di stupire rendeva fondamentale l'apparenza, il principio dell'esibizione.

Jurij Lotman identifica come "spazio della morte" le case abitate dall'uomo del sottosuolo o le camere-bara, tipiche residenze dei personaggi dostoevskiani, e sottolinea l'unione di archetipo mitologico e tradizione gogoliana che vede necessario, in Dostoevskij, il passaggio da una "casa di morti" per risorgere e rinascere (Lotman 1986:

458). La città in cui Dostoevskij ambienta le sue opere non è quella grandiosa e monumentale del prostor. Come Hoffmann Dostoevskij, pur arrivando a risultati e soluzioni molto diverse, non si spinge verso le lontananze naturali o celesti, ma è "pienamente consapevole che il paesaggio davanti al quale il soggetto moderno può porsi gli interrogativi centrali dell'esistere [...] è la grande città con il suo ordine inafferrabile, con la sua fascinazione labirintica e magmatica, con la permanente ambivalenza di sensazioni cui ci sottopone" (Banchelli 1994: 232). Gli appartamenti nelle case alveare pietroburghesi non sono spazi in cui si vive, ma ambienti privi di intimità, senza le particolarità che rendono sacrale e privato lo spazio vitale.² Analoghe caratteristiche si possono attribuire agli elementi che le compongono: le porte non chiudono, non difendono; le pareti non isolano, non creano spazi chiusi, non sono altro che illusorie separazioni attraverso le quali suoni e rumori passano indisturbati. Paraventi e tramezzi frazionano lo spazio interno, quello nascosto dietro le facciate, e suddividono in 'angoletti' quelle che erano state, almeno nelle intenzioni, stanze di umane dimensioni.³ L'angolo per i personaggi dostoevskiani diventa un'unità di misura, una realtà abitativa, l'unica alla quale possano aspirare e della quale si sentano degni. Anche le finestre risentono di questo stato di cose, di questi interventi e violenze architettoniche, compreso il "mistero" che possiede "la combinazione dei tratti architettonici" che Dostoevskij identifica nella descrizione della casa di Rogožin (Solov'ev 1979: 190). Il taglio in orizzontale o in verticale subìto da ambienti e camere mutila e divide anche finestre e lucernai, che al pari di altri elementi perdono le loro funzioni primarie per acquistarne di nuove, legate e dipendenti dalla nuova situazione logistico-abitativa.4

² Caratteristiche non certo esclusive di Pietroburgo (cf. Casari 1989: 32-33, Anciferov 1923: 42), ma che in questa città acquisiscono portata e significato speciale.

³ Pietroburgo-Leningrado fu davvero 'dannata' anche da questo punto di vista, nel tempo e nelle epoche: "Dopo la Rivoluzione, in ossequio alla politica che prescriveva di 'condensare' i borghesi, l'infilata fu fatta a pezzettini e ogni famiglia ebbe una stanza. Furono eretti dei muri, dapprima di legno compensato, tra un vano e l'altro. Poi, con gli anni, assi di legno, mattoni e stucco avrebbero sancito quelle divisioni elevandole alla dignità di norma architettonica" (Brodskij 1987: 192).

⁴ La situazione logistica nella capitale russa degli anni Sessanta era disperata. In conseguenza all'inurbamento, seguito alla liberazione dei servi della gleba, la popolazione era cresciuta a dismisura, gli affitti erano aumentati e spasmodica si era fatta la

"Mi serve un angolo" disse Ordynov [...] Tutto l'appartamento consisteva in una stanza abbastanza vasta, divisa da due tramezzi in tre parti; dalla porta d'entrata si passava direttamente in uno stretto e buio ingresso; di fronte c'era una porta nascosta da un paravento che, evidentemente, dava nella stanza da letto dei padroni. A destra, oltre l'ingresso, si passava nella stanza che era da affittare. Era stretta e angusta, schiacciata da un tramezzo contro due basse finestre (*La padrona*, I, 1).⁵

La finestra rimane disintegrata dall'insieme architettonico, per lo meno per chi la vede e vive dall'interno, dalla profondità tridimensionale delle "enormi" case "arche di Noè", "a infiniti piani", residenza obbligata per i protagonisti di Dostoevskij. Interpreto questa tendenza dello scrittore a sottolineare l'immensità e la profondità delle case pietroburghesi non tanto come un contributo al realismo della descrizione o come un tratto della futurologia dell'autore (Solov'ëv 1979: 166), ma piuttosto come se la successione prospettica di cortili e stanze, o la ripidità delle scale (ricordo che nella Pietroburgo dell'epoca le case non potevano, per legge, superare i quattro piani d'altezza) confermassero la tridimensionalità (quindi la matematica esistenza) della città stessa. Altrimenti sarà nel simbolista Belyi, dove in una Pietroburgo non più capitale, mero punto sulla carta geografica, di cui viene messa in discussione persino l'esistenza, le case, ridotte a facciate, suggeriranno il dominio delle due dimensioni, e ogni idea di profondità sarà affidata a una dimensione N, frutto dell'attività cerebrale del protagonista.

I romanzi di Dostoevskij sono dominati dalle moli di queste casemonumento. "A Pietroburgo le case, come è noto, sono immense", sentenziava nel 1845 Vissarion Belinskij, il Verbo della critica letteraria dell'epoca (1984: 55). Il pietroburghese affitta il suo appartamento in queste "arche di Noè" perché in alto, in basso e intorno a lui vivono persone che, esattamente come lui, sono così prese dai fatti propri da non avere tempo di occuparsi di quelli altrui. Ultima comodità

richiesta di piccoli appartamenti. Alloggi in origine formati da uno o due locali nel giro di un paio d'anni risultarono essere composti da ben quattro o cinque, conseguenza del frazionamento a opera di tramezzi o paraventi (Piretto 1989: 45). Dal 1865 al 1869 il numero degli appartamenti denunciati era cresciuto di 11.000 unità, sebbene non fossero state edificate più di 2.725 nuove costruzioni. La densità di popolazione per casamento era salita da 27,7 a 30, 9 inquilini (Michnevič 1874: 130-131).

⁵ Tutte le traduzioni italiane (e anche le sottolineature in corsivo) sono mie. La cifra romana si riferisce alla parte, quella araba al capitolo del romanzo in questione.

cercata e fornita da queste case è il loro contenere tutto ciò che può servire al mondo: l'osteria, la pasticceria, il sarto, i negozi, il calzolaio. In questo senso, concludeva Belinskij, "Pietroburgo è molto più città di quanto sia Mosca".

"Il casamento d'affitto è l'ultimo castello feudale, che deve la sua esistenza e la sua forma alla forza brutale ed egoistica fra singoli proprietari terrieri per il possesso del suolo" (Benjamin 1986: 533). Non i tradizionali monumenti artistici o architettonici improntano di sé la narrazione, ma questi edifici, la cui costruzione risale agli anni '30 del secolo scorso, tipici per la zona della Sennaja (Kiričenko 1962: 145), noti in città col nome del proprietario che li dava in affitto: dom Olonkina (casa di Olonkin), dom Seffera (casa di Seffer), e quindi personalizzati, caricati di una proprietà che li sostituiva sia al tradizionale modo di indicare l'indirizzo che a palazzi d'autore o a cattedrali, non ricchi, nella città tutta nuova, delle prerogative che venivano dall'antichità della costruzione e del suo rapporto con la storia (urbana o sociale) o della combinazione privilegiata col resto del paesaggio e dell'architettura (Dubbini 1994: 132).6 Diversa è la posizione delle case degli altri, opposti all'io narrante, che hanno mantenuta intatta la loro integrità, architettonica, sociale ed emotiva, ma che dai protagonisti possono solamente essere spiate o sognate. Anche in questo caso la finestra resta determinante, perché solo attraverso quel varco luci, suoni, ombre (uniche testimonianze della vita 'biografica e borghese' che là si dipana) possono arrivare fino alla strada, alla soffitta o al cortile in cui i 'nostri' sono ammessi e dove si sono appostati a sbirciare.7

⁶ Il caso più illustre e significativo è rappresentato dalla Vjazemskaja Lavra, immenso edificio sulla piazza del Fieno, sede primaria dei "bassifondi" pietroburghesi (cf. Piretto 1989: 67-90), ex residenza dei principi Vjazemskij, occupata dai derelitti della città che le attribuirono, oltre al resto, anche l'appellativo parodistico di *Lavra*, denominazione che spettava ai quattro monasteri più importanti di Russia, residenza del metropolita ortodosso.

⁷ Gli unici ad abbinare la posizione seduta alla visione da una finestra saranno, forse, gli intellettuali, il cui tavolo di lavoro occupava spesso quella postazione (presso la finestra siede Ivan Karamazov nella trattoria in cui incontra Aleša [V, 3]). L'osservazione da un finestrino, ma di carrozza e non di casa, verrà di moda a fine secolo quando nobili e borghesi converranno nei luoghi deputati a osservare "il popolo che si diverte" nei giorni di festa ai balagany (baracconi della fiera). In quell'occasione lo spazio chiuso della carrozza e la velocità ridottissima della stessa (Lotman

Russia di Dostoevskij. Nasconde un campanile quasi un quarto della luna.

Trafficano le bettole, volano le carrozze, crescono palazzoni a cinque piani

A. Achmatova, Elegie del nord (prima) (1942)

Ho preso altrove in esame il problema della folla in Dostoevskij, come elemento della 'modernità' pietroburghese, partendo da un accostamento fra L'uomo della folla di Poe, La finestra d'angolo del cugino di Hoffmann e alcune opere dostoevskiane degli anni '40 (Piretto 1993). Vorrei in questa sede soffermarmi ulteriormente sul punto di partenza di quella ricerca: l'osservatore alla finestra, anzi, la finestra dietro la quale si pone un osservatore. Perché a Pietroburgo, o nella Pietroburgo dostoevskiana, non esistono osservatori alla finestra, "les deux mains au menton" (Baudelaire, Tableaux Parisiens. Paysage)? Perché in quella città le vetrate di caffè o ristoranti non invitano alla curiosa osservazione della folla dei passanti o al lirico perdersi nell'infinito spazio del cielo? Perché sfaccendati, curiosi, ammalati o eventuali paralitici non siedono al riparo di un vetro a spiare la vita e il movimento della piazza? Cercherò di fornire una risposta a queste domande prima di procedere con l'analisi.

La tradizione russa non prevedeva, anche per questioni climatiche e ambientali, il rito europeo di sedere alla finestra o sul balcone per osservare l'esterno o dialogare con i passanti. La porta dell'izba era sempre aperta per accogliere pellegrini o viandanti e per lungo tempo questa restò l'unica apertura e fonte di luce dell'abitazione. Successivamente, quando nella pianta dell'izba si aggiunse il vestibolo, si rese necessaria la finestra, ma di modeste proporzioni; poca continuò a

^{1980: 107)} saranno i tratti differenzianti l'azione dall'osservazione e il comportamento di classi sociali lontane e diverse fra di loro. Lo stesso Dostoevskij amava le finestre, e le numerose case in cui abitò a Pietroburgo furono quasi tutte rigorosamente d'angolo, come se gli riuscisse più facile vivere e lavorare in una casa dove dalle finestre si aprisse una più ampia prospettiva, dove ci fossero più luce e aria, anche se non lasciò alcuna testimonianza diretta rispetto a questa sua preferenza (Saruchanjan 1972: 30). Annota invece Anna Grigor'evna, futura moglie dello scrittore, ricordando il suo primo incontro con lui, che "lo studio di Dostoevskij era una grande stanza con due finestre, abbastanza chiara in quella giornata di sole; nelle giornate brutte faceva un'impressione opprimente, perché era immersa in una penombra cupa e silenziosa che soffocava. Tra le finestre, era un grande specchio in una comice scura [..] Di fronte a quella parete, attraverso la stanza, c'era la scrivania" (Dostoevskaja 1977: 7-8).

essere la luce che entrava all'interno e scarse le occasioni di indugiare presso quell'apertura tendendo con lo sguardo all'esterno.⁸ L'urbanizzazione massiccia che coincise con l'affollamento di Pietroburgo negli anni '60 del XIX secolo, vide soprattutto popolazione che arrivava dalle campagne e che abitudini legate a quella realtà manteneva. Se si aggiunge poi che la situazione abitativa della capitale russa, per la fascia popolana, coincideva con degrado ambientale e maleodoranti territori, le occasioni o gli stimoli a passare del tempo alla finestra erano ulteriormente ridotte.

Se concordiamo con Lotman quando afferma che "gli elementi del testo (denominazioni di oggetti, azioni, nomi dei personaggi ecc.) entrano a far parte di un certo intreccio già marcati da una semiotica socio-culturale e letteraria precedente" (Lotman 1987: 105), non possiamo non attribuire riflessi della cultura passata anche all'atteggiamento russo-moderno nei confronti proprio della finestra, riconoscendole a pieno diritto la connotazione di elemento determinante il 'testo' culturale russo secondo la definizione di V. Toporov (1984).

Nobili e borghesi, dal canto loro, tendevano a chiudere e proteggere il proprio spazio abitativo, a difenderlo con tendaggi e cortine. I locali pubblici, nei bassifondi di Pietroburgo, erano quasi sempre sotterranei, e quelli in luoghi più eleganti o meglio frequentati, al pari della borghesia, celavano i propri interni ai passanti e, conseguentemente, la strada agli avventori. In genere l'intérieur era sempre nettamente distinto dall'esterno o dalla strada: la frattura tra spazio pubblico e privato assumeva connotazioni traumatiche, e contatti eventuali erano vissuti come contaminazioni. L'intérieur veniva organizzato non solo in base alla "disposizione del mobilio, delle decorazioni, di quadri e sculture", ma soprattutto con il contributo di particolari culturali che, a seconda delle epoche e dei gusti, immettevano nell'intérieur un "testo poetico" (Lotman 1974: 316-17). L'interno coincideva con quell'idea di intimità (ujutnost') che tanta importanza ha sempre avuto nella mentalità russa, quello "spazio particolare di amore e inti-

⁸ Dopo l'introduzione del vestibolo si fu costretti a tagliare le pareti longitudinali per dare luce. Per non indebolire la funzione di sostegno delle travi orizzontali, le prime finestre furono molto piccole e 'a fessura' (in russo *volokovye*). Erano intagliate nella metà di due tronchi contigui, chiuse da uno sportello scorrevole all'interno e così piccole che a stento vi passava la testa (Gasparini 1973:138). La finestra minava, dunque, la stabilità delle pareti e solo col tempo fu fornita di telai robusti, a imitazione delle porte, in modo da poter ottenere aperture più ampie.

mità (comprensione)" (Lotman 1968: 443), e lo spazio esterno esisteva, eventualmente, come realtà da percorrere più che da osservare, ipotetico put' (percorso) che ogni eroe doveva costituirsi.

Un solo esempio che coinvolge finestra e locale pubblico, ma altamente significativo. Tratto da Dostoevskij, all'inizio di *Umiliati e of*fesi, quando si descrive l'arrivo metodico e silenzioso del vecchio nella pasticceria sul Nevskij prospekt. Ci andava ogni giorno, non certo benvenuto, e "ogni volta procedeva direttamente verso l'angolo in cui stava la stufa e là si metteva a sedere su una sedia. Se il suo posto accanto alla stufa era preso, allora, dopo essere rimasto per un po' di tempo in piedi, come in uno stato di rapimento insensato, di fronte al cliente che lo accupava, si allontanava, verso l'altro angolo, in direzione della finestra" (I, 1). Poi restava lì con lo sguardo fisso nel vuoto, non certo diretto alla finestra o interessato a quanto succedeva al di là del vetro, apparentemente assente. Restava lì immobile per ore, assieme al suo cane, altrettanto immobile, a compiere un qualche "misterioso dovere a tutti sconosciuto". La scena che segue è interamente giocata sugli sguardi, ma all'interno di quello spazio chiuso. Sguardi che mirano a definire il potere di intervento e possesso di quel territorio, a determinare chi fosse 'estraneo' e chi 'adepto', quasi un anticipo del gioco di urti e spintoni sul Nevskij a cui si assisterà nelle Memorie del sottosuolo. Di nuovo si incontrano atteggiamenti di diffidenza e sospetto nei confronti degli "altri", tipici del comportamento degli impiegati (činovniki) o dei sognatori (mečtateli). Nessuno di quegli sguardi si spingerà o sarà attratto da quanto succede oltre la vetrata. Il posto accanto alla finestra per il vecchio, seppure tedesco, non è che un ripiego, quando quello accanto alla stufa, simbolo ben più russo di intimità, fantasia e riflessione, non risulta disponibile. È l'"intimità" che il vecchio cerca nella pasticceria, non lo spazio aperto e competitivo del Nevskij, che dagli iniziandi alla vita di Pietroburgo doveva essere conquistato a spintoni e camminate, non certo di sguardi o contemplazioni (Berman 1985, Piretto 1993).

Da queste considerazioni partirò per proporre una rassegna delle finestre dostoevskiane, essenzialmente di quelle pietroburghesi, analizzandone la funzione letteraria a seconda della tipologia a cui afferiscono. Anciferov, nel saggio *La Pietroburgo di Dostoevskij*, sottolinea il senso artistico che l'autore aveva "nel collegare i propri gusti con la vita della società, nel trovare la manifestazione architettonica della quotidianità" (1923: 36), quando ad esempio ironizza sul gusto contemporaneo:

Una finestra veneziana, fratello mio, mettila senz'altro, perché in che cosa io sarei peggio di uno qualunque dei loro pezzenti dogi; i piani che siano quattro, per metterci gli inquilini; le finestre saranno importanti, ma i piani devono essere piani (Diario di uno scrittore. Quadretti, XII, 1).

La funzione primaria della finestra è legata alla sfera visiva: passaggio dallo spazio interno a quello esterno, o viceversa, di sguardi, luce, visioni. L'occhio è il primo organo a essere chiamato in causa. Successivamente subentra la funzione separatoria, "processo di misurazione e configurazione dello spazio a opera di divisioni e demarcazioni di vario tipo" (Hamon 1993), che può condurre a opposizioni spaziali e culturali, quali sacro/profano, interno/esterno, quotidiano/rituale, natura/cultura, realtà/fantasia ecc.

I tagli nelle facciate che si incontrano nelle opere di Dostoevskij corrispondono alle caratteristiche precedentemente enunciate rispetto ad altri particolari architettonici presenti nelle sue opere: perdono le loro funzioni tradizionali e primarie per acquisirne di nuove, falsate e caricate di significati alternativi, spesso in diretto rapporto con il dramma del personaggio che a loro fa riferimento. I vetri sono quasi sempre opachi, ammuffiti o incrinati. Poca o nulla è la luce che lasciano passare (l'illuminazione degli interni è più spesso affidata alle candele), e l'elemento uditivo è chiamato in causa con maggiore frequenza di quello visivo.

Ho identificato tre tipologie di finestre ricorrenti nelle pagine di Dostoevskij:

- 1. Elemento architettonico di difficile o impossibile utilizzo a causa della sua posizione o struttura. Conferma dell'invivibilità di appartamenti e stanze, alla stregua di scale, porte e tramezzi. Di rado usato per guardare, inconsistente fattore di divisione spaziale, artificio caratterizzante la qualità dell'appartamento e della vita che vi si svolge.
- 2. Elemento di separazione tra spazi e, nello stesso tempo, di effimero collegamento fra interno ed esterno, riconducibile alla generica definizione di *peregorodka* (tramezzo, elemento divisorio) precario e inconsistente a cui afferiscono "tendine, paraventi, pareti, angoli e finestre (circa 60 volte)" (Toporov 1973: 252). Non utilizzato per guardare o affacciarsi, ma per sbirciare, spiare, indovinare la vita che si nasconde al di là. Di solito abbinato a costruzioni solide e integre, alle residenze degli "altri".
- 3. Occasionale possibilità di contatto non solo visivo, ma profondo. Rapporti tra i mondi che vanno oltre lo sguardo e la realtà contin-

gente. Affacciate non su Pietroburgo e i suoi cortili, ma su un universo di più vasta portata che va dal "non essere" alla "luce".

Nessuna di queste finestre si apre su uno dei classici cortili-piazza della fisiologia pietroburghese,⁹ su una "famiglia seduta a tavola o un individuo solitario che, sotto la luce di una lampada, siede a tavola, intento a cose misteriosamente inutili" (Benjamin 1986: 287); a nessuna di queste finestre ci si affaccia in maniera tradizionale per ammirare o semplicemente osservare i passanti o il paesaggio della città circostante, nessuna espleta la funzione canonica di "inquadrare un luogo e indugiare su di esso" (Contessi 1989: 117). La separazione che attua non è tra architettura e paesaggio, tra interno domestico e esterno urbano, ma fra spazi molto più articolati e complessi. Non conferisce illusione di profondità, non concede visioni paesaggistiche alle spalle del personaggio inquadrato.¹⁰

⁹ Questi cortili erano il regno dello dvornik, il portinaio-poliziotto-tuttofare che regolava l'ordine e il ritmo di vita in quel territorio (cf. Piretto 1989: 84-85). Ne esistevano di due categorie: ampi e profondi, frequentati da bambini, bambinaie, famiglie, con centinaia di finestre che vi si affacciavano e si popolavano di altrettanti occhi non appena un suonatore di organetto vi entrava e accennava la prima melodia (Grigorovič 1844: 100); canonici e tradizionalmente "borghesi", oppure, con un gusto che sarà di Dostoevskij, fangosi e tetri, tappezzati di insegne, come le vie più eleganti, che portano a scambiare, di primo acchito, per un'insegna anche le donne affacciate alla finestra (Nekrasov 1843: 132). Particolare che richiama un passaggio del Sosia in cui Goljadkin, sconvolto dai suoi spostamenti per la città, "né vivo né morto, vedendo una figura di donna alla finestra del secondo piano [...] le mandò un bacio" (Il sosia, 3). L'improbabilità e l'artificialità del comportamento del protagonista inducono a interpretare come artificiale e finta la donna stessa, oggetto di quell'ardita attenzione. Entrambe le varianti dei cortili fisiologici, i diversi giochi di sguardi e osservazioni e il ruolo delle finestre sono rilevanti e significativi e meriterebbero un'attenzione propria.

¹⁰ È opportuno, a questo proposito, un riferimento allo spazio dell'icona, prima manifestazione "artistica" russa, la cui "prospettiva rovesciata" non si allontanava verso le profondità della visione, verso il fondo dell'immagine panoramica, ma veniva incontro allo spettatore-fedele. L'artista si trovava in una posizione interna rispetto al dipinto, e da là rappresentava i soggetti. L'icona, collocata sull'iconostasi, costituiva un ulteriore tassello sull'elemento di separazione: "facendo parte della barriera che separava il santuario dall'altare, non poteva diventare simulacro di finestra" (Alpatov 1976: 85), come succedeva, invece, in Italia nell'arte rinascimentale, dove un dipinto è "una finestra sulla natura", aperta dal pittore che si trova nella stessa posizione dell'osservatore (Uspensky 1973: 12).

Alla prima categoria appartengono le finestre degli appartamenti più tipicamente pietroburghesi, dalla tappezzeria gialla, quelli che sono entrati a far parte del 'testo pietroburghese' a tale diritto da essere, ancora oggi in città, definiti per antonomasia dostoevskiani. In questi casi il diminutivo russo (okoško, finestrino invece di okno, finestra) può essere letteralmente tradotto, senza tema di incorrere nell'errore classico di rendere con un diminutivo italiano un puro atteggiamento emotivo russo. Finestre di questo tipo danno luce allo stanzino di Raskol'nikov, lasciando giungere fin là discorsi, grida di prostitute, odori e rumori della città:

Gli giungevano stridule, dalla via, urla orrende e disperate, le stesse, d'altronde, che sentiva quasi ogni notte sotto la sua finestra dopo le due (Delitto e castigo, XXII, 1).

Queste finestre non costituiscono un *punto di vista*, né per il narratore, né per il protagonista; sono semmai inevitabili aperture verso l'esterno, alle quali capita con difficoltà di affacciarsi, ma che soprattutto favoriscono la contaminazione dello spazio interno, negato nelle sue caratteristiche canoniche. Sono raramente descritte o colte nel momento dell'utilizzo; piuttosto rientrano nella caratterizzazione preparatoria, statica e tragica, dell'ambiente:

Il suo alloggio si componeva di una piccola anticamera e di una grande stanza, molto bassa, con tre fessure al posto delle finestre (Umiliati e offesi I, 1).

La mia stanza è povera e angusta, con una finestra a semicerchio, da soffitta (Il sogno di un uomo ridicolo).

Le finestre davano sulla strada, o per meglio dire, sul tetto della casa di fronte, ed erano basse, larghe come fessure. I davanzali venivano a essere tanto alti rispetto al pavimento che, ricordo, dovevo portar lì una sedia o uno sgabello per poi arrivare in qualche modo alla finestra, quando in casa non c'era nessuno (Netočka Nezvanova, 2).

Netočka Nezvanova ama più di ogni altro personaggio affacciarsi a quelle "fessure", da cui al crepuscolo (ora dostoevskiana per antonomasia), "si vedeva mezza città", ma lo deve fare quando in casa non c'è nessuno, e affrontando le difficoltà che la posizione della finestra le causa. Nella sua storia le finestre acquisiranno particolare significato e saranno caricate di caratteristiche più profonde. Su altre finestre, infatti, si concentra l'attenzione della bambina: quelle della casa oggetto della sua curiosità al crepuscolo, da cui la musica arriva fino alla strada, protette da tende rosse che diverranno per lei simbolo

di intimità, calore umano, ricchezza e benessere. Le tende proteggono e separano dall'esterno l'ambiente nobiliare ma allo stesso tempo ri-splendono di luce.

Scrutavo le ombre delle persone che baluginavano sulle tende delle finestre e cercavo di indovinare che cosa stessero facendo là (Netočka Nezvanova, 2). Mi piaceva in modo particolare guardarla verso sera [la casa di fronte], quando lungo le strade si accendevano le luci e quando, oltre i vetri tutti d'un pezzo della casa illuminata, le cortine rosse come la porpora incominciavano a splendere d'una lucentezza di sangue, tutta particolare (Netočka Nezvanova, 2).

Netočka non scruta per spiare una persona precisa e rubarne le azioni o le emozioni, ma alla ricerca di visioni da piccola fiammiferaia, di quel "paradiso ed eterna festa" legati alla musica e alla luce (soltanto fisica però), caratteristiche fondamentali di quella grande casa dove nella sua immaginazione le cortine rosse e fiabesche nascondevano un mondo opposto e complementare al suo: ampi spazi, luce, comodità, vere finestre. Assieme a colui che chiama "padre" nei suoi sogni fantasiosi, la bambina spera di riuscire un giorno a vivere in una casa come quella. Ci si risveglierà una mattina, dopo la morte di quel padre, e il suo trovarsi al di là di quelle finestre, il suo vedere le cortine rosse dall'interno segnerà il passaggio dalla categoria dei sognatori a quella della realtà. In quest'opera la finestra assurge al valore di simbolo, si connota come elemento importante per la struttura narrativa e l'intreccio, ma senza che si verifichino il canonico momento della visione indugiante sull'immagine o dell'inquadramento di uno spazio. Sono altre finestre su cui lo sguardo della bambina si sofferma, non gli interni che ad esse corrispondono, non la profondità che dietro di loro si cela, non concrete immagini, non certo quella "metà della città" che dalla sua soffitta si sarebbe potuta rimirare. Il suo sguardo si è fermato alla stessa altezza, non ha spaziato, non è sceso dall'alto: si è concentrato su un particolare analogo a quello del punto di osservazione e ha identificato soltanto altre cornici, altre delimitazioni spaziali che, sotto forma di luce e colore propri, simboleggiano ciò che sta là dove lo sguardo non riesce a penetrare, quasi la bellezza e il mistero che nascondono si esaurisse in loro in virtù di quella misteriosa luce che non viene né dal di dentro né dal di fuori. In questo comportamento di Netočka alla finestra è implicita una delle opposizioni fondamentali che stanno alla base dell'idea pietroburghese: la "natura", colta nella visione infinita del prostor (la mezza città visibile dalla povera soffitta), opposta alla limitazione della "cultura":

i tetti e le finestre della casa di fronte. "Natura e cultura non sono semplicemente contrapposte, ma si combinano per arrivare a un nuovo polo descrittivo di Pietroburgo" (Toporov 1984: 25).

Prima di Netočka un altro personaggio era divenuto l'eroe di simili furti di intimità e di analoghe fantasie di intromissione, restando estraneo alla visione di immagini o di panorami: il signor Goljadkin del Sosia. In quel romanzo le finestre del protagonista si affacciano su un tradizionale cortile pietroburghese. Goljadkin, appena sveglio, paga il suo tributo alla sfera visiva dell'esistenza: si guarda allo specchio, si affaccia alla finestra, come per abitudine, osserva il cortile e le persone che lo animano, controlla dietro il tramezzo se sia presente o meno il servo Petruška. Di ciascuna di queste osservazioni si sente soddisfatto, anche se, come nel caso dello specchio, il narratore ci informa che lo spettacolo rimirato non era certo dei più entusiasmanti. Ma anche in questo romanzo, nonostante siano chiamate in causa fin dall'inizio, non le sue finestre diverranno protagoniste, bensì quelle canoniche e integre dell'appartamento del suo superiore, dove si svolge la festa a cui egli ambirebbe essere invitato (anche in questo caso musica e luce costituiranno l'elemento contingente di attrazione). Nel corso degli spostamenti frenetici che caratterizzano le sue giornate, Goljadkin si fa scarrozzare per Pietroburgo, lungo il Nevskij, "sabotando il traffico", per dirla con Benjamin (1986: 87) alla ricerca di conferme e sicurezze; il finestrino della carrozza si connota come punto d'osservazione importante e strategico. Sguardi e occhiate diffidenti e curiose si intersecano fra la strada e l'interno claustrofobico della vettura. Il verbo guardare è ricorrente, almeno quanto i verbi di moto che definiscono lo stato d'animo e la posizione del protagonista in città. Le finestre diventano il biglietto da visita delle case a cui Goljadkin si accosta.

Inserisco, a questo proposito, una digressione. Analoga funzione avrà la finestra all'inizio di *Umiliati e offesi*, quando il protagonista vedrà per la prima volta la casa della madre di Nelly:

La casa era piccola, ma di pietra, vecchia, a due piani, dipinta d'un giallo sporco. A una delle finestre del pian terreno, ce n'erano tre in tutto, appariva una piccola bara rossa, insegna di un fabbricante di casse da morto di modesta portata. Le finestre del piano alto erano estremamente piccole, perfettamente quadrate, con vetri verdi offuscati e incrinati, attraverso i quali si intravedevano tendine di percalle rosa (*Umiliati e offesi* II, 4).

Le finestre non potrebbero essere più piccole, anguste e meno adatte a essere usate per il loro scopo naturale. Introducono l'atmosfera di volgarità e paura che regna all'interno e che, già del cortile, avrà le sue prime manifestazioni. Mi interessa sottolineare il particolare dell'insegna che, più della finestra o di un'eventuale vetrina, simboleggia ciò che si trova all'interno, 11 suggerisce l'idea della morte. Trattandosi di una casa piccola (afferente alla categoria domik, una casetta, e non a quella kapital'nyj dom, il casamento d'affitto) ed essendo situata in un territorio non canonicamente dostoevskiano, l'isola Vasil'evskij e non la piazza del Fieno, la "periferia" e non il "centro" (Toporov 1973), Dostoevskij ricorre all'insegna per caricare di significati uno spazio la cui topografia culturale non sarebbe stata ancora sufficientemente carica di segni per ottenere il risultato richiesto.

Ancora interessante, da questo punto di vista, la casa di Rogožin, afferente alla tipologia "mercantesca" (Casari 1988) di dimore "costruite solidamente, con pareti spesse e finestre molto lontane l'una dall'altra, sistemate di solito ai piani bassi e munite di inferriate" (L'idiota, II, 3). La caratteristica della disposizione delle finestre, assieme alla sua struttura architettonica, alla tetraggine e al buio che la dominano (particolari che avvicinano questo edificio dostoevskiano a quelli di Dickens e Poe) rende la casa riconoscibile, identificabile per il suo aspetto, prima ancora che per lo spirito e il mistero che vi dimorano. Myškin, in preda a una grande agitazione, la "riconoscerà" subito, pur senza averla mai vista prima.¹²

¹¹ La situazione vale anche, e soprattutto, per le vetrine dei negozi sul Nevskij prospekt, non tradizionalmente ampi e luminosi ricettacoli del 'feticcio merce', ma piuttosto aperture di modeste proporzioni soffocate e nascoste nell'organizzazione spaziale della facciata da miriadi di vistose insegne.

¹² Più rare sono invece le tende alle finestre dei personaggi dostoevskiani. Finestre della portata che ho identificato non potrebbero prevedere tocchi ricercati come tendaggi o cortine. Queste si incontrano là dove la finestra da sola potrebbe trarre in inganno un poco acuto lettore, là dove il "vorrei ma non posso" dell'inquilino aggiunge tratti caratterizzanti particolari. La casa della borghese Bubnova, come recita la targa sulla facciata, maschera la propria grettezza e crudeltà con tendine di percalle rosa. Di mussola saranno invece quelle che si incontrano in *Delitto e castigo* nell'appartamento dell'usuraia, regno dello spazio chiuso e difeso, del culto del denaro, ma isola di pulizia nel marasma del quartiere grazie alla presenza di Lizaveta, il cui intervento si manifesta contingentemente sotto questa forma, preparando il terreno alla sua funzione di vittima innocente. Finestre sbarrate e tendine tirate chiuderanno la via ai raggi del solito sole al tramonto nella scena dell'assassinio, quando la vecchia si volterà verso la finestra per cercare di illuminare il pacchetto contenente il "pegno"

Tornando alle case del Sosia, è la profondità che entra in gioco, lo spazio chiuso che dalla strada può essere soltanto intuito e immaginato.¹³. Le finestre per il signor Goljadkin si animano di occhi e alternativamente diventano oggetto spiante o spiato. Gli occhi degli "altri" lo osservano e controllano: il dottor Krest'ian Ivanovic dalla finestra del proprio studio, dalle finestre di Olsufij Ivanovič gli ospiti del ballo che diventano veri spettatori nel gioco dell'osservare. Successivamente colmo di emozione ed entusiasmo per Klara Olsuf'evna, ispirato dal ricordo di "nastri d'intesa" posti alle finestre nei romanzi sentimentali,14 Goljadkin perpetra il suo "furto di intimità" e, appostato dietro una catasta di legno, nel cortile, ruba attraverso le finestre le gioie del ballo, la luce, la musica, il calore di quella casa. Scopertosi a sua volta osservato dall'alto, prima di sprofondare per la vergogna, il suo sguardo diventa una sfida: fissa risolutamente le finestre, senza una parola, senza un gesto, con la sola forza degli occhi e della disperazione: "in piena agonia cominciò, finalmente, a guardare con determinazione e risolutezza tutte le finestre in una volta sola" (Il sosia, 13). La sua frenetica mobilità si quieta: diventa un personaggio immobile. È la stasi che farà da sfondo ai suoi ultimi sguardi. La doppia direzione degli sguardi indagatori, alla ricerca di una precisa persona fisica e non soltanto di atmosfere o emozioni, è frequente nell'opera

e offrirà conseguentemente le spalle alla scure di Raskol'nikov. Funzione leggermente più complessa le tende ricoprono in Večnyj muž (L'eterno marito), dove non fanno parte dell'abituale arredamento della casa, per altro dignitosa e spaziosa, in cui la collocazione delle finestre viene più volte sottolineata dall'autore in modo strategico, ma sono frutto dell'apparente temporanea necessità di isolare la stanza dalla luce irritante delle notti bianche. L'ipocondria e la nevrastenia del protagonista fanno sì che egli sistemi pesanti tendaggi alla finestra della stanza da letto che dà sulla strada. Tirate le tende, in conseguenza del turbamento provocato dal sogno, si prepara il terreno alla scoperta del misterioso signore appostato a spiare sul marciapiede (cf. nota 16).

¹³ Di assoluta bidimensionalità sarà, invece, il rapporto con le finestre nelle Notti bianche, dove la relazione del sognatore si svilupperà con le facciate delle case (tradizionale l'antropomorfizzazione delle finestre viste come occhi della casa: "le case mi guardavano con tutti i loro occhi") non con i loro abitanti, e dove non si indovinerà né sospetterà la presenza di un interno.

¹⁴ È giocoforza ricordare le trame 'sentimentali' che ruotano attorno a una finestra, non tipicamente dostoevskiana in quanto facente parte non della narrazione diretta, ma dello spazio della memoria in *Chozjajka* (La padrona), dove la tresca di Caterina si sviluppava convenzionalmente proprio attraverso la finestra.

dostoevskiana. Ma difficile è interpretarla come fusione o contrasto fra due punti di vista differenti (interno/esterno): i personaggi in questione sono privi di sfondo nella narrazione. Questo esiste soltanto nell'immaginazione o nella tensione emotiva dei due contendenti. Gli sguardi si concentrano con tale intensità su un unico punto da far dimenticare tutto ciò che sta intorno.

Case dalle molte finestre – tante quanti sono i minuscoli occhietti nell'occhio della libellula – formano la terribile milza dall'antico colore verde-sporco V. Chlebnikov, La gru (1909).

La terza categoria di finestre è quella che, ancor meno delle precedenti, chiama in causa l'elemento visivo, la contemplazione dilatata nel tempo e nello spazio o, più semplicemente, il gusto e il rito del guardare: non saranno visioni o immagini a passare per la cornice di quelle aperture ma elementi di vita o di morte. L'interno a cui si accederà o da cui si uscirà, realmente o metaforicamente, attraverso una finestra non apparterrà allo spazio abitato della casa o della città, ma coinvolgerà lo spazio interiore degli uomini interessati. Finestra dunque non come apertura ottica, ma come soglia, di portata uguale, se non superiore, a quella degli altri elementi del cronotopo bachti-

¹⁵ In Večnyj muž, dove Velčaninov si affaccia, dopo il sogno, e scorge l'uomo col nastro di crespo sul cappello che fissa le sue finestre, riprendendo l'ossessione giocata sugli sguardi, iniziata nel corso dei precedenti incontri dei due personaggi per strada, o in Brat'ja Karamazovy in cui l'ansiosa tensione di Mitja trova riscontro in quella del padre, entrambi proiettati alla finestra (dall'esterno e dall'interno della grande casa) alla ricerca o in attesa di Grušen'ka. Non riconosco in questi esempi una particolare funzione artistica della finestra. Altro discorso vale, invece, per Bednye ljudi, dove il rapporto tra i due personaggi, essenzialmente epistolare, ha come unica manifestazione di fisicità l'osservazione delle reciproche finestre (non l'uno dell'altra!), qui caricate di simbolici e profondi significati. Funzione già identificata: non banali sguardi d'intesa o d'interesse fra persone abitanti un appartamento, ma sguardi verso l'appartamento dell'altra persona, tesi a indovinare, rubare, intuire qualcosa dell'anima dell'altro. Oltre a ciò vi compaiono, anche se timide e limitate, le uniche visioni paesaggistico-descrittive attraverso una finestra. Questo primo romanzo merita certo un'attenzione specifica, ma in questa sede mi limiterò a segnalarne il particolare valore dell'elemento finestra e la generica appartenenza di questa a una 'tipologia', ripromettendomi di analizzarlo in seguito con maggiore precisione.

niano. "Immaginatevi un uomo che si vede accanto, distesa sulla tavola, la moglie suicida che solo poche ore prima si è gettata dalla finestra", scrive Dostoevskij nell'enigmatica presentazione alla Mite, il cui appartamento non si affaccia sulla solita Pietroburgo, sul noto caos organizzato della capitale, ma "fantasticamente", come sottolinea con ambiguità l'autore fin dal titolo, su uno spazio non naturalistico né fisiologico, piuttosto sullo spazio della morte. L'opposizione interno/esterno questa volta è verificata, ma entrambe le categorie si distaccano dalla tradizionale visione spaziale per assumere valori particolari: l'interno sta per l'imposizione del marito e il divieto di lasciare l'appartamento, l'esterno per quello spazio intermedio fra terra e cielo che la Mite raggiunge gettandosi dalla finestra (Bagby 1988: 133). "Punto eccentrico rispetto al centro geometrico dello spazio in cui si trova il personaggio [...] Spazio ampio, categoria mentale, figura del perdersi, insicuro e ambiguo perché tende a non avere confini certi" (Casari 1992: 30-32). Da altre finestre, concrete e prive di significati profondi, i vicini assisteranno alla disgrazia e testimonieranno del suicidio della donna e dell'innocenza di Luker'ja, la cameriera. La finestra della protagonista, non citata nella descrizione delle stanze che compongono l'appartamento, e identificata di conseguenza come fattore superiore agli oggetti e agli arredi di cui si parla, diverrà luogo dell'olocausto (Basile 1982: 42), non fonte di luce o occasione di comunicazione e sguardo.

Inscindibile dalla finestra della Mite è l'icona che la donna tiene in mano e porta con sé quando salta nel vuoto. La scena che precede il suicidio connota come spazio rituale quello della stanza e toglie ogni residuo di naturalismo, relegato nei banali e quotidiani commenti di Luker'ja ("È fresco, signora badi di non prendere freddo", II, 3), quando si accorge che la donna ha aperto la finestra. La Mite sta ritta in piedi in tutta la sua altezza, accanto al muro, vicino alla finestra, con la mano appoggiata alla parete, in una posizione che ricorda quella dei fedeli al tempio, "ritti con timore accanto alle pareti, poiché i muri della chiesa, privi dei sostegni umani, non possono reggere" (Lichačev 1991: 99). La finestra è okoško e non okno, ma questa volta non certamente traducibile con un lezioso "finestrino", in quanto l'uso del diminutivo in russo sta soltanto per la quotidianità, già identificata nelle parole della cameriera, per il non riconoscimento da parte di lei e del marito del valore rituale assunto dalla stanza e dalla segregazione della Mite e da quello che acquisirà il passaggio di spazio tramite il balzo attraverso la finestra. Il salto non porterà nel vuoto

di un cortile pietroburghese, ma in quel già citato territorio intermedio tra cielo e terra, nello spazio dell'aria, elemento tradizionalmente identificato come appartenente alla Madonna, legato alla festa e alle icone della Dormizione (*Uspenie*), mitologia molto sentita in Russia, risalente alle leggende del monastero delle grotte di Kiev (Lichačev 1991: 227-238). Per Luker'ja e il marito della Mite lo spazio resterà la solita città: la folla che guarderà sopettosa lui nel cortile al suo rientro "tardi per cinque minuti soltanto", e gli occhi dalle altre finestre, scagionanti da ogni responsabilità di colpa per lei.

Ulteriore esempio di questa categoria, la finestra del carcere in cui è richiuso Raskol'nikov in Siberia. Attraverso quella finestra passa la "luce" irradiata da Sonja. Sonja non è bella esteticamente, canonicamente parlando, ma ricca di bellezza interiore, la krasota russa. Non sarà lo sguardo tradizionale fra un uomo e una donna a intercorrere tra di loro attraverso la finestra della corsia ospedaliera della prigione, ma la verità, la luce dell'amore che porterà Raskol'nikov verso la possibilità di redenzione. Gli occhi di Sonja non guardano dentro la stanza in cui Raskol'nikov è rinchiuso, ma dentro di lui. Attraverso l'apertura delle finestre della corsia alla primavera - "era già la seconda settimana dopo Pasqua; le giornate erano tiepide, limpide, primaverili; nella corsia dei carcerati avevano aperto le finestre (con le inferriate, sotto le quali passavano le guardie)" (Delitto e castigo, epilogo 2) - si prepara il terreno al contatto di Raskol'nikov con la natura e la terra russa che seguirà la rivelazione dello sguardo di Sonja attraverso la finestra del carcere e lo porterà verso gli uomini e la serenità.

Una volta, verso sera, ormai quasi completamente guarito, Raskol'nikov si addormentò; al suo risveglio si accostò distrattamente alla finestra e d'un tratto, in lontananza, accanto al portone dell'ospedale, vide Sonja. Era ferma in piedi, come se aspettasse qualcosa. In quell'istante qualcosa trapassò il suo cuore; egli sussultò e si allontanò precipitosamente dalla finestra (Delitto e castigo, epilogo, 2).

Lo sguardo e la visione tra i due è questione di un istante; per un attimo istante e immagine coincidono, ma la visione non si sofferma sull'immagine contingente, bensì si evolve a livello profondo nel personaggio. Non è l'occhio l'organo coinvolto e colpito, ma la mente assieme al cuore. "Gli sguardi si incrociano determinando una condizione percettiva che diviene condizione culturale, psicologica e morale. La finestra funziona come spazio di mediazione, di diffusione, di scambio" (Dubbini 1994: 177). Più importanti dell'immagine inquadrata da quello sguardo sono gli avverbi che sottolineano la fugacità

di quel contatto visivo e la profondità del suo effetto. La cornice della finestra non delimita lo spazio inquadrato, né le riduce rispetto all'insieme, piuttosto funge da canale, da corridoio entro il quale viene orientato il passaggio della comunicazione.

Mi è rimasta una sola speranza: Affacciarmi sul pozzo del cortile. Albeggia. Biancheggiano i panni Nella luce diffusa del mattino. A. Blok, Finestre sul cortile (1906)

Il tempo delle finestre dostoevskiane rimane l'attimo che Bachtin aveva identificato come categoria temporale per i cronotopi da lui presi in considerazione. Già ho dimostrato che non esiste l'immobilità contemplativa alla finestra, la seduta al davanzale o l'osservazione di un panorama, tanto meno della natura o del cielo. Dostoevskij non cerca di fissare qualcosa che fugge, secondo le regole della visione legata al concetto di modernità. Dall'attimo e dall'immagine corrispondente si procede oltre, in profondità, non in circolo o tutt'intorno. A sostegno di questa tesi voglio citare un fattore di matrice storico-culturale: per l'uomo russo la posizione seduta era sinonimo di inattività e staticità: sidet' doma, letteralmente "stare seduto a casa", corrisponde al nostro starsene in casa in ozio; nella lingua russa moderna e colloquiale il verbo sidet' (stare seduto) è anche sinonimo di "essere in prigione", gli è implicito il significato di privazione della libertà, di forzata inattività. Molto più ricco di valori profondi mentali ed emotivi era invece il verbo ležat' (stare sdraiato), dalla tradizionale postazione sulla stufa di folclorica memoria, al divano di Oblomov, non solo sede di pigrizia e indolenza, ma spazio privilegiato per meditazione e fantasia. La posizione verticale infine era legata al movimento, a quella percorrenza della terra russa che tante colorazioni e sfumature ha assunto nella storia culturale di quel paese.16

Nelle pagine dostoevskiane si sbircia, si spia, si butta l'occhio: il tutto in un istante, anche in questo caso *vdrug* (all'improvviso). Anche nei casi in cui non sia lo sguardo fugace a essere protagonista,

¹⁶ Il più illustre paralitico della tradizione russa è Il'ja Muromec, futuro bogatyr', eroe delle byline, rimasto nell'immobilità e nell'inattività fino a trent'anni (a sidit-to Il'ja da Il'ja Muromec, "Sta seduto Il'ja, Il'ja Muromec"), quando tre vecchi lo "guariscono" per farlo passare immediatamente alla dignità da bogatyr' e allo spazio mobile ed eroico del campo aperto.

il personaggio alla finestra è sempre solo, neanche il narratore è al suo fianco e il tempo è comunque ridotto ed essenziale: tempo del movimento, non della sosta o dell'indugio: il balzo nel vuoto della Mite, il raggio di luce che emana da Sonja per Raskol'nikov.

L'occhio dell'osservatore è una caratteristica che per Dostoevskij si esaurisce nella figura del mečtatel' (il sognatore) che popolava le opere degli anni '40 e trova in Netočka forse l'ultima rappresentante. Quello osservava e raccontava, senza sussidi tecnici od ottici, particolare flâneur e cronachista della vita pietroburghese, ma abbinando allo sguardo e all'attività degli occhi quella irrinunciabile delle gambe-Queste si sostituivano a eventuali binocoli o cannocchiali, espletando la funzione di avvicinamento o ingrandimento del particolare, quando fosse necessario. La mobilità diviene una categoria fondamentale e legata indissolubilmente alla visione. Non osservatore immobile e curioso ma, in primo luogo, percorritore dei territori e inquietante e privilegiato possessore del genius loci (Piretto 1993). La strada era da percorrere, i pedoni erano da 'leggere' ma con distacco e diffidenza, evitando contatti di ogni genere, se non quelli visivi, pur sempre fugaci e indiretti. I personaggi successivi al sognatore faranno dei loro occhi un uso molto più parsimonioso e complesso, sfruttando quegli squarci nelle loro effimere pareti per scopi che attingono direttamente alla profondità e complessità delle loro anime. Nessuno è 'costretto' alla finestra o 'attratto' dalle sue lusinghe. Netočka e la Mite sono le uniche a proiettarsi verso lo spazio esterno attraverso la cornice di una finestra, la prima con un'apparente visione canonica, la seconda varcandone la soglia fisicamente. L'oggetto e il risultato del loro rapporto con lo spazio esterno o del loro particolare 'guardare' ne trasformano immediatamente le posizioni.

Non è lo spettacolo della strada che importa o interessa cogliere attraverso la finestra ai personaggi di Dostoevskij. Nessuno di loro si troverà "gettato fuori di sé" (Damisch 1994: 24) al solo atto di aprirla una mattina, o impellentemente spinto a buttarsi tra la folla per 'leggere' un passante. Le finestre di Dostoevskij non sono colte nel momento della loro apertura o chiusura, a differenza di quanto succede per le porte (Toporov 1973: 252). Quando il narratore le chiama in causa e collega loro il suo personaggio, queste sono già aperte o chiuse, così come lo sviluppo dell'intreccio richiede, quasi a predisporre l'atteggiamento nei confronti degli elementi sinestetici, degli sguardi o della tensione che le attraverseranno.

BIBLIOGRAFIA

Alpatov M.

1976 Le icone russe. Problemi di storia e interpretazione artistica. Torino 1976.

Anciferov N.

1923 Peterburg Dostoevskogo. SPb. 1923 (Reprintnoe vosproizvedenie s priloženiem, Moskva 1991).

Bachtin M.

1968 Dostoevskij. Problemi di poetica e stilistica. Torino 1968.

1979 Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. — In: Estetica e romanzo, Torino 1979, pp. 231-405.

Bagby L.

1988 Vvedenie v *Krotkuju*: pisatel'/čitatel'/ob"ekt. — Dostoevsky Studies 9 (1988): 127-135.

Banchelli E.

Hoffmann: da un angolo di finestra. — Il piccolo Hans 83/84 (autunno-inverno 1994): 229-243.

Banjanin M.

Looking Out, Looking In. Elena Guro's Windows. — In: Festschrift für Nikola R. Pribic, Neuried 1983, pp. 5-17.

Basile B.

La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese. Bologna 1982.

Belinskij V.

1984 Peterburg i Moskva. — In: Fiziologija Peterburga, Moskva 1984.

Benjamin W.

1986 Parigi capitale del XIX secolo. Torino 1986.

Berman M.

Pietroburgo. Il modernismo del sottosviluppo. — In: L'esperienza della modernità, Bologna 1985, pp. 219-353.

Brodskij J.

1987 In una stanza e mezzo. — In: Fuga da Bisanzio, Milano 1987, pp. 187-243.

Casari R.

1988 Kupečeskij dom: istoričeskaja dejstvitel'nost' i simvol u Dostoevskogo i Leskova. — In: Dostoevskij. Materialy i issledovanija 8, Leningrad 1988, pp. 87-92.

1989 Casamenti urbani a Londra, Pietroburgo, Parigi. Immaginario e architettura in alcuni romanzi ottocenteschi. — In: Dalla forma allo spirito. Studi in onore di N. Kauchtschischwili, Milano 1989, pp. 31-40.

Catteau J.

1978 La création littéraire chez Dostoevski. Paris 1978.

Contessi G.

1989 Il luogo dell'immagine. Scrittori, architetture, città, paesaggi. Bergamo 1989.

Damisch H.

Fenêtre sur rue. — In: La ville. Art et architecture en Europe 1870-1993, Paris 1994, pp. 20-25.

Dostoevskaja A. G.

1977 Dostoevskij mio marito. Milano 1977.

Dubbini R.

1994 Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna. Torino 1994.

Fink G.

Le finestre di Hawthorne. — In: I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano, Roma 1978, pp. 127-245.

Gasparini E.

1973 Il matriarcato slavo. Firenze 1973.

Godfrey S.

1982 Baudelaire's Windows. — L'esprit créateur XXII (1982) 4: 83-100.

Grigorovič D.

Peterburgskie Šarmanščiki. — In: Fiziologija Peterburga, Moskva 1984, pp. 84-106.

Hamon P.

1981 Introduction à l'analyse du descriptif. Paris 1981.

La fenêtre (relazione al Convegno "Letteratura e architettura" tenutosi a Bergamo nel 1993).

Kiričenko E.I.

Dochodnye žilye doma Moskvy i Peterburga. — In: Architekturnoe nasledstvo 14 (1962).

Lichačëv D. S.

"Gotičeskie okna" Dostoevskogo. — In: Izbrannye raboty, III, Leningrad 1987, pp. 297-98.

Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie (a cura di E. Kostjukovic). Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1991.

Lotman Ju.M.

Il problema dello spazio artistico nell'opera di Gogol'. — In: Ju. M. Lotman - B. A. Uspenskij, Tipologia della cultura, Milano 1979.

1974 Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostrantsvo. — In: Izbrannye stat'i, III, Tallinn 1992-1993, pp. 316-322.

1980 Roman Puškina Evgenij Onegin. Kommentarij. Leningrad 1980.

Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi di semiotica della città. — In: La semiosfera, Venezia 1981, pp. 225-243.

Zametki o chudožestvennom prostranstve. 2. Dom v *Mastere i Marga-rite*. — In: Izbrannye stat'i, I, Tallinn 1992, pp. 457-463.

1987 O sjužetnom prostranstve russkogo romana XIX stoletija. — Trudy po znakovym sistemam XX (1989): 102-114.

Lotman Ju.M. - Uspenskij B.

1986 Il concetto di 'Mosca terza Roma' nell'ideologia di Pietro I. — Europa Orientalis V (1986): 481-494.

Michnevič V.

1874 Obstrojka goroda. — In: Peterburg ves' na ladoni, čast' I, SPb. 1874.

Nekrasov N.

1843 Peterburgskie ugly. — In: Fiziologija Peterburga, Moskva 1984, pp. 132 -152.

Peppard V.

The Acoustic Dimension of Crime and Punishment. — Dostoevsky Studies 9 (1988): 143-156.

Piretto G.P.

Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo. Bergamo 1989.

Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov. Milano 1990.

1993 Gli uomini della folla di Dostoevskij. Senza dimenticare Hoffmann e Poe. — Europa Orientalis XII (1993): 91-122.

La Pietroburgo di G. Quarenghi. Comunicazione al Convegno "Giacomo Quarenghi e la cultura del suo tempo" (Bergamo, giugno 1994).

Prendergast C.

Framing the City: Two Parisian Windows. — In: City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film (edited by M. A. Caws), New York 1991, pp. 178-195.

Rousset J.

Forme et signification. Paris 1964.

Saruchanian E.

1972 Dostoevskij v Peterburge. Leningrad 1972.

Schor N.

1969 Zola: from Window to Window. — Yale French Studies 42 (1969): 38-51.

Solov'ev S. M.

1979 Izobrazitel'nye sredtsva v tvorčestve Dostoevskogo. Očerki. Moskva.

Toporov V. N.

O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s archaičnymi schemami mifologičeskogo myšlenija (*Prestuplenie i nakazanie*). — In: Structure of Texts and Semiotics of Culture, ed. by J. Van der Eng and M. Gryar, The Hague-Paris 1973.

Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury. — In: Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, Trudy po znakovym sistemam XVIII (1984): 4-29.

Uspensky B. A.

1973 Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art. — Poetics. International Review for the Theory of Literature 2 (1973): 5-39.

Vozgrin V. E.

1993 Peterburg i fenomen "okna v Evropu" (vnešnjaja politika i ekonomika). — In: Peterburgskie čtenija, vypusk 2, SPb. 1993, pp. 5-9.

Walker P.

1969 The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction. — Yale French Studies 42 (1969): 52-67.

Žolkovskij A. K.

Mesto okna v poetičeskom mire Pasternaka. — Russian Literature VI (1978) 1: 1-38. [Ed. inglese: The Window in the Poetic World of Boris Pasternak, New Literary History 9 (1978) 2: 279-314].

