



Enthymema XXXV 2024

Epilessia come segno di selezione vittimaria.  
Girard e Dostoevskij

Valentina Vignotto

Università degli Studi di Padova

**Abstract** – Negli anni Settanta, con la pubblicazione di *La violenza e il sacro* (1972), René Girard coglie le implicazioni sociali dell'ipotesi mimetica nata dallo studio del romanzo moderno e contenuta in *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961) e *Dostoevskij. Dal doppio all'unità* (1963). Uno studio incrociato degli strumenti ermeneutici che Girard adotta per ciascuna di queste fasi ci permette di tracciare una precisa strada ermeneutica che colleghi la figura di Edipo e il suo crimine, il parricidio, ai grandi epilettici del romanzo dostoevskiano. Dopo aver introdotto i termini con cui Girard coglie la derivazione paterna dell'orgoglio in Dostoevskij e dopo aver illustrato i caratteri del capro espiatorio girardiano presenti nella tragedia sofoclea *Edipo re*, il saggio analizza il ruolo dell'epilessia nella biografia e nell'opera di Dostoevskij, sino a giungere ad una rilettura girardiana degli schemi narrativi del romanzo *I fratelli Karamazov*, simbolo per eccellenza del delitto parricida.

**Parole chiave** – Epilessia; Dostoevskij; Girard; Parricidio; Edipo; Sdoppiamento; Capro espiatorio.

**Title** – *Epilepsy as Sign of Victim Selection. Girard and Dostoevsky.*

**Abstract** – In the 1970s, with the publication of *The Violence and the Sacred* (1972), René Girard discovers the social implications of the mimetic hypothesis previously contained in *Deceit, Desire and the Novel* (1961) and *Dostoevsky. From Double to Unity* (1963). A cross-study of the hermeneutical tools that Girard adopted in his different studies allows us to connect the figure of Oedipus and his crime, patricide, to the great epileptics of the Dostoevskian novel. After explaining Girard's thesis on the paternal derivation of pride in Dostoevsky and the characteristics of the Girardian scapegoat present in *Oedipus Rex* by Sophocles, the essay analyzes the role of epilepsy in Dostoevsky's biography and works, concluding with a Girardian reinterpretation of the narrative patterns of *The Brothers Karamazov*, the novel symbol of patricide.

**Keywords** – Epilepsy; Dostoevsky; Girard; Parricide; Oedipus; Double; Scapegoating.

Vignotto, Valentina. "Epilessia come segno di selezione vittimaria. Girard e Dostoevskij.". *En-thymema*, n. XXXV, 2024, pp. 34-53.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/20036>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0  
International License

# Epilessia come segno di selezione vittimaria. Girard e Dostoevskij.

Valentina Vignotto

Università degli Studi di Padova

## 1. L'orgoglio nel sottosuolo secondo René Girard

Jean Pierre Dupuy, ex collega di René Girard a Stanford, dipinge la cattedrale teorica girardiana come una piramide che poggia sul vertice dell'ipotesi mimetica (225). Come è noto, il cuore della teoria girardiana è che non possa esserci desiderio senza mediazione, ovvero senza un Altro che si costituisca, nel Sé che desidera, come modello da imitare e divinità da adorare. È, in definitiva, all'essere del modello che il soggetto desiderante mira. «Il nostro desiderio 'ontologico' di essere come l'Altro», vale a dire come il modello, sarebbe dovuto alla «nostra apertura ontologica all'Altro», la quale, a sua volta, è «determinata dal fatto che l'Altro è già una parte costitutiva del Sé» (Gallese 94). È questo il senso della verità romanzesca che Girard cerca instancabilmente di dimostrarci e che contrappone alla menzogna romantica del desiderio spontaneo e libero. Le modalità con cui il soggetto identifica sé stesso sono costantemente frustrate e ostacolate dalle modalità con cui l'Altro decide – o sembra decidere – di identificarlo. Il soggetto soffre dunque di una «originaria esposizione allo sguardo altrui» (Giglioli 8).

Questa sorta di malattia metafisica ha nel sottosuolo dostoevskiano una rappresentazione cruciale. Già in *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Girard conduce le sue riflessioni sulla dialettica della mediazione interna – cioè la fase della rivalità accesa fra soggetto e mediatore – ricorrendo in particolare all'opera di Dostoevskij: il regime di simmetrie che caratterizza la mediazione interna produce infatti una serie di elementi – invidia, orgoglio, snobismo, sadismo, sdoppiamento – che costituiscono i leitmotiv per eccellenza del sottosuolo dostoevskiano. Nel suo secondo libro, intitolato appunto allo studioso russo, *Dostoevskij: dal doppio all'unità* (1963), Girard ritorna su questi motivi fondamentali rinsaldando, al contempo, il legame tra vita ed opera, che diventano di fatto due dimensioni inscindibili. Su questo legame indissolubile si instilla un nuovo leitmotiv tutto da rincorrere: l'orgoglio del romanziere nelle sue traiettorie di esordio, sviluppo, discesa, resurrezione. Sembra che Girard colga da Freud – grande modello nella misura in cui è stato il grande rivale di Girard – la derivazione paterna dell'orgoglio in Dostoevskij. È proprio il faticoso percorso di risoluzione del conflitto paterno al centro della lettura girardiana, per la quale ogni romanzo dostoevskiano non fa che segnare una nuova “conversione” nella psicologia e nell'opera dell'autore, fino a condurlo ad un ritorno al punto zero: «il punto d'arrivo è la fioritura del punto di partenza, la sua conferma, luminosa e parodica»<sup>1</sup>. Così Dostoevskij, di opera in opera, allarga gradualmente il «richiamo» di «ricordi sempre più lontani nell'ordine cronologico», conduce l'uomo per gli abissi del proprio dualismo e, dopo una prima discesa negli inferi del sottosuolo che condanna il romanziere a vivere in una condizione di schizofrenica doppiezza, raggiunge un punto di svolta che segna la fine della rivolta orgogliosa (Girard, *Dal doppio all'unità* 14). Dostoevskij faticosamente conquista la lucidità e vede nel sottosuolo l'immagine capovolta della verità metafisica (Girard, *Menzogna romantica* 262).

<sup>1</sup> «Le point d'arrivée est l'épanouissement du point de départ, sa confirmation, éclatante ou parodique» (Girard, *Critiques dans un souterrain* 6).

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

In questo modo, tanto la vita del romanziere quanto la sua opera maggiore, *I fratelli Karamazov*, rivelerebbero come dietro il mito dell'autonomia perfetta si nasconda una morbosa preoccupazione dell'Altro, e come la redenzione si ottenga solo per mezzo della presa di coscienza della propria natura mimetica e violenta, e quindi del proprio orgoglio.

### 2. Edipo e la crisi sacrificale

Quando avvia le sue analisi sul fenomeno del capro espiatorio, René Girard preferisce non rifarsi più ai testi letterari, ma a quelli mitici e in particolare alla tragedia greca. Il «mito esemplare» da cui partire è l'Edipo re di Sofocle, scelto perché capace di contenere «in forma clamorosa» tutti gli «stereotipi persecutori e nient'altro che questi» (Girard, *Il capro espiatorio* 46).

Infatti, a partire da questo studio delle tragedie greche e dei miti d'origine, Girard suddivide le fasi della crisi sacrificale in tre stereotipi persecutori, cioè in tre elementi fondamentali per il manifestarsi della violenza finale ai danni di una vittima rituale alla quale verrà attribuita la responsabilità di un "presunto" crimine bestiale e che per esso subirà un'espulsione sacrificale. Il primo di questi stereotipi, che segna il punto d'avvio dello schema, è la crisi socioculturale (1), data da una dilagante crisi delle differenze che alla lunga porterebbe la comunità a collassare su sé stessa. La crisi è così seguita dai crimini indifferenziatori (2), cioè crimini che – come l'incesto e il parricidio, fratricidio, stupro e violenze sui minori – si rivolgono «contro i fondamenti stessi dell'ordine culturale, le differenze familiari e gerarchiche senza le quali non vi sarebbe ordine sociale» (Girard, *Il capro espiatorio* 33). Infine, con i "segni di selezione vittimaria" (3), Girard intende indicare tutte quelle anomalie – malattie, deformità, *status* sociali particolari – che trasferiranno la violenza collettiva su un unico soggetto, ritenuto mostruosamente eccezionale. «La malattia, la follia, le deformità genetiche, le mutilazioni accidentali e perfino le infermità in generale tendono a polarizzare i persecutori», conclude Girard (*Il capro espiatorio* 37).

In *Edipo re* la crisi socioculturale è data dal dilagare della peste, i crimini indifferenziatori sono il parricidio e l'incesto ed infine i segni di selezione vittimaria sono l'infermità (Edipo zoppica) e lo *status* sociale eccezionale (Edipo è re). Nella tragedia sofoclea è infatti lampante che ciascun personaggio – Edipo, Creonte e Tiresia – sia compromesso al pari degli altri dalla spirale di odio e di accuse reciproche. Tutti i personaggi sono ugualmente coinvolti ed ugualmente responsabili della crisi e nei loro scontri emerge sempre più chiaramente la dinamica dell'indifferenziazione che è parte essenziale della meccanica dell'accusa. «A mano a mano che l'antagonismo si accentua gli antagonisti, paradossalmente, si assomigliano sempre di più», conclude lo studioso (Girard, *Vedo Satana* 32). Solo l'individuazione di una vittima "giusta" che venga collettivamente percepita e vissuta come un "vero colpevole" permetterà di ristabilire l'unità dell'intera comunità in crisi d'indifferenziazione. Infatti, nella tragedia sofoclea, sono i crimini di Edipo, il parricidio e l'incesto, a portare alla dissoluzione della differenza culturale più elementare, cioè quella tra padre, madre e figlio. Tuttavia, «la caduta prossima di Edipo», spiega Girard, «non ha nulla a che vedere con una mostruosità eccezionale, in essa si deve vedere il risultato della sconfitta nello scontro tragico» (*La violenza e il sacro* 110). Secondo lo studioso, in questo contesto conflittuale è stata la zoppia di Edipo a suggerire sin dal principio il suo carattere di potenziale capro espiatorio. Essa è a tutti gli effetti un aspetto della selezione vittimaria.

Accanto a questo famosissimo saggio, va posto un articolo che Girard dedica, nel 1974, alla funzione che il tema della peste svolge nella letteratura e nel mito. Questo scritto, assai meno noto, è centrale per i nostri fini, perché ci permette di completare l'analisi del motivo tematico della peste, che è qui collegato a quelli del doppio e del capro espiatorio, intesi all'interno di

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

un unico insieme inscindibile.<sup>2</sup> Girard spiega poi come l'elemento sacrificale sia talvolta una «dimensione invisibile», cioè un'«atmosfera che pervade ogni tema ma che non può essere individuata come tema». Di fronte a ciò, continua Girard, «il suo status dev'essere accertato»<sup>3</sup>. È proprio questo «lavoro di accertamento» dell'elemento sacrificale nei Karamazov che ci proponiamo di sondare. D'altronde, lo stesso Girard spinge la nostra interpretazione in questa direzione quando, dopo aver trattato gli elementi mitici della tragedia sofoclea, conclude che «il conflitto tragico e la peste si trovano nello stesso rapporto metaforico in Dostoevskij e Shakespeare, tranne che, naturalmente, questo carattere metaforico è meno esplicito»<sup>4</sup>. Oltre che meno esplicito, noi sosteniamo che venga anche magistralmente arricchito sotto il profilo romanzesco. Ma prima di trasferire questo schema sul testo dostoevskiano, è necessaria una sua preliminare ricognizione nella biografia del romanziere russo, soprattutto in virtù del principio ermeneutico girardiano che vede tra le due dimensioni un legame inscindibile.

### 3. Il male sacro nel Dostoevskij uomo

Sebbene Girard non abbia mai operato una diretta equazione tra la sua teoria letteraria dostoevskiana e le considerazioni antropologiche successive, segni di diversità fisica e malattia – dunque segni di selezione vittimaria per eccellenza – sono due leitmotiv fondamentali tanto nella vita di Dostoevskij, quanto nell'opera. La terribile malattia dello scrittore – o il «male sacro», secondo uno dei suoi molteplici soprannomi – lo condannò infatti a vivere nel costante terrore di morire all'improvviso, in pochi minuti, tra le convulsioni e del tutto incosciente.<sup>5</sup> La maggior parte degli attacchi avvenivano di notte o in seguito a delle appassionate discussioni su temi molto cari, sempre precedute da un preciso e spaventoso lamento, che la seconda moglie del romanziere, la giovane Anna Grigor'evna, descriveva dolorosamente: «partiva di solito con un urlo terribile, disumano, che mai si riuscirebbe ad articolare di proposito» (Fokin 118). Le versioni sul momento di origine dell'epilessia non sono mai state perfettamente chiarite: in alcuni casi Dostoevskij pareva confessare di soffrirne sin dalla gioventù – «durante le mie varie scature e litigi letterari avevo scoperto di avere una strana e insopportabilmente tormentosa malattia dei nervi»<sup>6</sup> –, ma, in altri casi, egli raccontava di essersene ammalato in modo cronico solo dopo i lavori forzati.

Di fronte a questa mancanza di informazioni, la comunità scientifica si è divisa.<sup>7</sup> In particolare, slavisti ed esperti medici – guidati da Joseph Frank e Henri Gastaut – hanno duramente accusato la ricostruzione biografia e l'interpretazione psicanalitica freudiana, contenuta nel

<sup>2</sup> «We are now in a position to understand why the mythical plague is never present alone. It is part of a thematic cluster that includes various forms of undifferentiation and transgression, the mimetic doubles, and a sacrificial theme that may take the form of a scapegoat process». (Girard, *The Plague in Literature and Myth* 845)

<sup>3</sup> «The sacrificial element is sometimes an invisible dimension, something like an atmosphere that pervades every theme but cannot be pinpointed as a theme; its status must be ascertained. An analysis not of the entire Oedipus myth, but of the mythical elements that appear in Sophocles' tragedy, Oedipus the King, may help shed some light upon that problem». (Girard, *The Plague in Literature and Myth* 841)

<sup>4</sup> «The tragic conflict and the plague are in the same metaphoric relationship as in Dostoevsky or Shakespeare, except, of course, that this metaphoric character is less explicit». (Girard, *The Plague in Literature and Myth* 841)

<sup>5</sup> Si tratta proprio di una precisa paura che il romanziere russo esprime all'amico Suvorin. Tutte le testimonianze epistolari riportate fanno riferimento al volume curato da Pavel Fokin, *Un certo Dostoevskij. Biografia polifonica in lettere, diari e testimonianze*, Utet, Milano, 2021. Cfr. pp. 110-111.

<sup>6</sup> Confessione fatta dal romanziere all'amico e filosofo Vladimir Sergeevič Solov'ev (Fokin 111).

<sup>7</sup> A tal proposito, consiglio la lettura completa del saggio di Nathan Rosen, «Freud on Dostoevsky's epilepsy: a reevaluation», in *Dostoevsky Studies*, vol. 9, 1988, University of Toronto, pp. 107-120.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

famosissimo saggio *Dostoevskij e il parricidio* (1917), di essere «puramente fittizia» (Rosen 107). Freud e dei suoi eredi giustificavano i principali temi narrativi contenuti nei romanzi dello scrittore in relazione alla condizione epilettica. Secondo questa lettura, il manifestarsi della malattia era dovuto ai sentimenti ambivalenti che lo legavano al padre e, ancor di più, al senso di colpa inconscio per il suo assassinio, il quale, avvenuto per mano dei suoi stessi contadini, fu dal piccolo Fëdor non solo inconsciamente desiderato, ma anche dolorosamente espiato per mezzo dell'intera operazione letteraria, conclusasi non a caso con l'ultimo romanzo, *I fratelli Karamazov*, in cui Dostoevskij descrive compiutamente la rinascita spirituale successiva alla degenerazione parricida. Tuttavia, gli epilettologi sono del tutto concordi nel ritenere completamente errata l'ipotesi diagnostica di "istero-epilessia", cioè dell'epilessia come frutto di isteria e nevrosi (Rosen 108). Tutti i (risicati) dati a disposizione sono, al contrario, riconducibili ad un'epilessia di tipo organico, dovuta forse ad un fattore ereditario (non dimentichiamoci di Alëša, il figlio del romanziere, malato dello stesso male e per questo morto a soli tre anni) o ad una grave lesione cerebrale.

Posti così tra i due fuochi incrociati – l'interpretazione psicologica e quella prettamente medica – restiamo del tutto insoddisfatti. Come scrive Nathan Rosen, «abbiamo bisogno di una spiegazione che riconcili Freud e i suoi critici» (113). Nel suo saggio Rosen ipotizza dunque l'esistenza di una zona grigia, cioè di un fenomeno ibrido.<sup>8</sup> «Se gli elementi organici e isterici si combinano tra loro, o si succedono, allora la teoria di Freud rimane valida quanto la diagnosi di epilessia organica» (Rosen 115). Le maggiori informazioni che possediamo sull'epilessia di Dostoevskij per il periodo successivo al 1861 ci permettono di comprendere meglio non solo l'aggravarsi progressivo della malattia, ma anche la sua natura. Si prenda ad esempio la celebre testimonianza di Nikolaj Strachov, celebre filosofo e critico letterario dell'epoca, collaboratore della prima rivista fondata da Dostoevskij:

Fu probabilmente nel 1863, poco prima della domenica santa. Venne da me in ritardo, alle undici, e chiacchierammo animatamente. Non riesco a ricordare l'argomento, ma so che era un argomento molto importante e astratto. Fëdor Michajlovic era molto ispirato e camminava per la stanza, mentre io ero seduto al tavolo. Disse qualcosa di elevato e gioioso; quando sostenni il suo pensiero con una qualche osservazione, si voltò verso di me con un volto ispirato, come se la sua eccitazione fosse arrivata ai massimi livelli. Si fermò un attimo, come se cercasse le parole per articolare il suo pensiero, e aveva già aperto la bocca. Lo guardavo con attenzione, concentrato, sentivo che avrebbe detto qualcosa di straordinario, che avrei udito una qualche rivelazione. All'improvviso un suono strano, lungo e privo di senso gli uscì dalla bocca aperta, e cadde a terra in mezzo alla stanza, privo di sensi. [...] A causa delle convulsioni, tutto il corpo si contraeva e agli angoli della bocca era apparsa della schiuma. (Fokin 115)

Nel saggio *Hallucinations*, Oliver Wolf Sacks tratta il fenomeno dell'aura epilettica al capitolo *The «sacred» disease*. Il neurologo estrae, nella varietà di allucinazioni esperienziali, un tipo particolarissimo: quelle che oggi vengono chiamate crisi "estatiche", cioè convulsioni che producono «sentimenti di estasi o di gioia trascendente» (149). Proprio trattando questo tipo particolare di sfogo epilettico, Sacks non può che pensare a Dostoevskij come suo estremo portavoce. Le testimonianze del romanziere, degli amici e della moglie permettono infatti di affermare che il male "sacro" di Dostoevskij avesse un elemento distintivo e tipico, cioè l'aura mistico-estatica precedente all'attacco.

Descrizioni di queste convulsioni estatiche, non a caso, tornano nell'opera dello scrittore – soprattutto nella figura del principe Myškin, nell'*Idiota* – divenendo quello che, secondo il vocabolario girardiano, potremmo definire come un altro tipico segno di selezione vittimaria in Dostoevskij: l'infermità mentale (o "l'idiotismo"). «Per un istante» Dostoevskij riusciva a

<sup>8</sup> Ovviamente l'ipotesi di Nathan Rosen è sostenuta da una serie di studi medici. Lo studioso in particolare cita William Gordon Lennox, John M. Sutherland e Mervyn J. Eadie.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

provare «una felicità che sarebbe impossibile provare in condizioni normali, e che gli altri nemmeno si immaginano».<sup>9</sup> Nei momenti precedenti all'attacco Dostoevskij avvertiva piena armonia con sé stesso e col mondo, una sensazione così intensa che solo gli epilettici sperimentano, capace di restituire «dieci anni di vita, forse la vita intera».<sup>10</sup> L'intensificarsi degli attacchi negli anni successivi al secondo matrimonio, ben documentati grazie ancora una volta ad Anna, permette di coglierne anche il declinarsi sempre più in senso mistico-religioso: a Sofia Kovalevskaja lo scrittore aveva confessato come un incontro con un vecchio compagno la notte prima della domenica di Pasqua lo avesse condotto ad una vera e propria teofania.

Il compagno era un ateo, Dostoevskij un credente; entrambi erano ferventemente convinti della propria posizione. «Dio c'è, c'è» gridò infine Dostoevskij, fuori di sé per l'eccitazione. Proprio in quel momento, le campane della chiesa vicina suonarono per la messa mattutina di Pasqua. Tutta l'aria cominciò a suonare e ondeggiare. «E senti!», raccontò Fedor Michajlovic, «che il cielo era sceso sulla Terra, e mi inghiottiva. Ho veramente compreso Dio, ero pervaso di Lui. “Sì, Dio esiste!” ho urlato, e non ricordo nient'altro». (Fokin 113)

Da come le declina l'autore russo, pare proprio che queste convulsioni fossero capaci di rivelare la presenza di Dio. Proprio questo carattere delle crisi epilettiche, unito al loro rapido intensificarsi dopo i quarant'anni dell'autore, spiegherebbe, secondo Oliver Sacks, il notevole e irreversibile cambiamento nella personalità durante le ultime parti della sua vita.<sup>11</sup>

### 4. Epilessia come segno di selezione vittimaria

Prima di procedere è necessario premettere che la seguente lettura del fenomeno epilettico non deve significare una fede cieca nei confronti delle teorie di Girard, né dell'interpretazione freudiana (attaccata duramente, peraltro, da Girard stesso). Le modalità con cui Freud legge nei conflitti psichici del romanziere le prove di una specie di bisessualità e paura dell'evirazione suonano oggi oltremodo azzardati. Tuttavia, riteniamo che, quand'anche la natura della malattia fosse organica e non psichica, ciò non significa necessariamente provare la sua irrilevanza nel fatto letterario, cioè nella reinterpretazione che Dostoevskij ne fa in sede romanzesca. Se si prova ad integrare la lettura freudiana alla lettura girardiana – così vicine e così in conflitto – si riesce, forse, a salvare quella che è l'intuizione fondamentale per entrambe le loro esegesi, cioè come Dostoevskij, nelle sue opere, conferisca all'esperienza personale della malattia epilettica un carattere simbolico centrale. Questa simbologia mostra un'effettiva connessione tra l'epilessia e il parricidio, cioè, girardianamente, tra il «segno di selezione vittimaria» del capro espiatorio e «la tragedia sotterranea per eccellenza».

Va letta in tal senso la lunga serie di personaggi – Elena in *Umiliati ed offesi*, il principe Myskin ne *L'Idiota*, Kirillov ne *I demoni*, Smerdjakov ne *I fratelli Karamazov*<sup>12</sup> – che soffrono della stessa

<sup>9</sup> Queste sarebbero le esatte parole che Dostoevskij avrebbe pronunciato a Nikolaj Strachov, secondo la testimonianza di quest'ultimo (Fokin 115)

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> «In tutta l'ultima parte della vita di Dostoevskij, che fu il suo periodo di massima creatività, vi furono – oltre alle aure estatiche, che gli parvero sempre rivelazioni della verità suprema, conoscenza valida e diretta di Dio – anche straordinarie e progressive modificazioni della sua personalità». (Sacks 150-151)

<sup>12</sup> Stando sempre a Oliver W. Sacks, ad essi si potrebbe accostare anche *Il Sosia*, nel quale vi sarebbero «descrizioni di “pensiero forzato” e “stati sognanti” quasi identici a ciò che Hughlings Jackson stava descrivendo più o meno nello stesso periodo nei suoi grandi articoli neurologici». (Sacks 150)

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

“zoppia esistenziale” del loro creatore, e che incanalano, attraverso l’epilessia, un transfert ora di violenza, ora di divinazione, secondo una dinamica tipica dei capri espiatori girardiani.<sup>13</sup>

Anzitutto, in *Umiliati ed offesi*, è Elena, povera senz’altro, a soffrire di una grave epilessia:

Era chiaro che, durante la mia assenza, era stata colta da un attacco del mal caduco, e proprio mentre stava dietro la porta d’entrata. Tornata in sé, era evidentemente rimasta a lungo senza riprendere conoscenza. In quei momenti, la realtà si confonde col delirio, e Nelly, probabilmente, doveva aver avuto qualche visione spaventosa, piena di terrore. [...] La febbre, frattanto, non diminuiva, e poco dopo Nelly fu di nuovo presa dal delirio e perse la coscienza. Da quando abitava con me, già altre due volte era stata colta da attacchi di epilessia, ma, per fortuna, tanto la prima che la seconda crisi s’erano felicemente risolte. Questa volta, invece, la faccenda sembrava molto più seria. [...] Prima di addormentarmi, tornai a guardare più di una volta la povera piccina: era pallida, aveva le labbra arse e insanguinate, probabilmente per la caduta; aveva sul viso come un’espressione di paura, di dolorosa angoscia, che nemmeno il sonno riusciva a vincere. Decisi che subito alla mattina, senza perdere tempo, se fosse peggiorata, sarei andato in cerca del dottore. Temevo che si trattasse d’una meningite. “L’avrà spaventata il principe!”, pensai trasalendo. (Dostoevskij, *Umiliati ed offesi* 300)

Un accesso epilettico che, contestualizzato, assume ancora più potenza simbolica. Nelly, infatti, stramazza al suolo in una crisi ben peggiore delle precedenti proprio nel momento in cui il padre biologico, il principe Valkovskij, va a farle visita (Rosen 109). Il nesso tra la condizione epilettica e il problema del padre viene così tracciato già nel 1861, nel primo Dostoevskij. Peraltro, sarà proprio questa malattia a condurre la ragazzina ad una terribile morte prematura e proprio questa drammatica circostanza porterà Vanja (il protagonista), l’amata Nataša e il vecchio Ichmenev, a conclusione del romanzo, a riunirsi al capezzale:

Tornati a casa dopo i funerali, Nataša e io uscimmo nel giardinetto. La giornata era calda, abbagliante di luce. Dovevano partire di lì a una settimana. Nataša mi guardò con uno sguardo lungo e strano. «Vanja,» disse «Vanja, è stato un sogno!». «Che cosa è stato un sogno?» domandai. «Tutto, tutto,» rispose «tutto ciò che è avvenuto quest’anno. Vanja, perché ho distrutto la tua felicità?». E nei suoi occhi lessi: «Avremmo potuto essere per sempre felici, insieme!». (Dostoevskij, *Umiliati ed offesi* 399-400)

Nell’epilogo, il tema della fanciulla offesa, tipico dell’opera dostoevskiana, si intreccia e determina la riconciliazione degli altri protagonisti.<sup>14</sup> Come scrive Luigi Pareyson, altro famoso interprete del testo dostoevskiano, nel romanziere russo «da sofferenza [...] non è soltanto l’inevitabile punizione d’un delitto particolare, ma anche l’inesorabile espiazione d’un destino di colpa che grava sull’umanità intera» (170). Nelly è il soggetto su cui questo destino crudele ed ingiusto ricade e la sua morte verrà così inscritta di una funzione espiatoria per gli altri personaggi. Infatti, continua Pareyson, della «sofferenza dei bambini egli [Dostoevskij] fornisce una trattazione ch’è veramente decisiva, sia per l’importanza del luogo in cui la enuncia, sia per il tipo di problematica in cui la immerge, sia per la vastità dell’orizzonte in cui la prospetta» (172).

Altro celebre epilettico è il principe Myškin, protagonista del romanzo *L’Idiota*. Di ritorno da un viaggio in Svizzera, orfano di padre, il principe giunge in patria dove, tuttavia, egli scopre

<sup>13</sup> Per capire cosa intendo quando parlo del transfert di violenza e di divinazione tipico del capro espiatorio girardiano, rimando a René Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, cit., p. 56.

<sup>14</sup> Tema studiato da Michail Bachtin: «Rileviamo anche il tema della fanciulla offesa, che ritorna in una serie di opere di Dostoevskij: in *Umiliati ed offesi* (Nelly), nel sogno di Svidrigajlov prima del suicidio, nella «confessione di Stavrogin», nell’*Eterno marito* (Liza); il tema del fanciullo che soffre è uno dei temi principali dei *Fratelli Karamazov* (nella «Rivolta» di Ivan, la figura di Iliushechka, «il bimbo piange» nel sogno di Dmitrii)» (Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* 200-201).



## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

di non potersi salvare dalla sua condizione di sradicato. Umile, ingenuo, compassionevole: un'idiota in piena regola per ognuno dei personaggi che iniziano a gravitargli intorno. Se già questa sua ottusa purezza lo rende del tutto zoppo nelle relazioni per l'Altro, ad essa Dostoevskij somma la malattia vera e propria: l'epilessia. Ma la vita spirituale del principe, proprio in virtù delle sue caratteristiche morali, è legata inscindibilmente alla malattia, ai momenti estatici precedenti dell'attacco:<sup>15</sup>

Pensò tra l'altro che nel suo stato epiletico c'era una fase, proprio prima dell'attacco [...], quando improvvisamente, in mezzo alla tristezza, alle tenebre dell'anima, all'oppressione, il suo cervello pareva accendersi, e tutte le sue forze vitali si tendevano di colpo con uno slancio inusitato. Il senso della vita e la coscienza di sé si decuplicavano quasi in quegli istanti che duravano il tempo di un lampo. La mente, il cuore gli si illuminavano di una luce straordinaria. Tutte le sue emozioni, i suoi dubbi, sembravano placarsi di colpo, si risolvevano in una calma suprema, piena di gioia serena, di armonia e di speranza, piena di intelligenza e di causa ultima. (Dostoevskij, *L'idiota* 241)

*L'Idiota* è l'unico romanzo in cui Dostoevskij ci illustra con maggior chiarezza l'aurea estatica della malattia così come da lui stesso vissuta. Il principe sperimenta quel senso di piena corrispondenza fra la vita umana e divina, quell'assorbimento totale del principio del bene che Dostoevskij per primo aveva sperimentato.

Ma quei momenti, quegli sprazzi di luce, erano soltanto il preludio di quel secondo definitivo (mai più di un secondo) con cui aveva inizio l'attacco vero e proprio. Quel secondo era certamente insopportabile. Riflettendo in seguito su quell'istante, quando ormai si trovava in condizioni normali, spesso diceva a se stesso che tutti quei lampi e quei bagliori di altissima sensazione e coscienza di sé, e quindi anche di "vita superiore", non erano altro che malattia, alterazione dello stato normale. (Dostoevskij, *L'idiota* 242)

Myškin sperimenta dunque una sorta di coscienza espansa.<sup>16</sup> Non a caso, il principe è una delle figure più attraenti e insolite dell'universo dostoevskiano, apparentemente così estraneo ai motivi più bassi che animano gli altri personaggi del sottosuolo. Eppure, è proprio Dostoevskij a sconfessare ogni distinzione: dai taccuini preparatori leggiamo che per l'autore inizialmente il carattere essenziale dell'idiota dovesse essere violento e orgoglioso: «le passioni dell'*Idiota* sono violente. È ardente il suo bisogno di amare, incommensurabile il suo orgoglio, per orgoglio vuole dominarsi e vincersi. Trova piacere nelle umiliazioni. Chi non lo conosce ride di lui – chi lo conosce comincia a temerlo»<sup>17</sup>.

Myškin è, in realtà, profondamente ambiguo a causa della sua sconfinata e patetica pietà: essa da un lato lo fa apparire come malato, affetto tanto da "idiotismo" quanto dal *morbus sacer*, e dall'altra, è proprio la pietà a renderlo padrone di un gioco che non si preoccupa di vincere (Girard, *Dal doppio all'unità* 62). Al pari dello Stavrogin de *I demoni*, sua antitesi, egli è perfettamente padrone di sé stesso e immune alla rivalità. Tuttavia, a ben vedere, anche in lui ricompaiono gli sdoppiamenti che per Girard non sono che «i sintomi irrecusabili del masochismo

<sup>15</sup> Così sostiene anche Blackmur, *The Brothers Karamazov* 143.

<sup>16</sup> In *Archetypes from Underground* Lonny Harrison (134) sostiene che questo senso di trasformazione spirituale è il «risveglio dell'autocoscienza alla coscienza unitiva», un risveglio che, sottoforma di metanoia, è «una verità sacra della teologia ortodossa apofatica e della tradizione esoterica occidentale» e «parte integrante del cristianesimo ortodosso».

<sup>17</sup> Questi gli appunti del romanziere russo nel "Taccuino di appunti n° 3" a cura di Ettore Lo Gatto (Dostoevskij, *L'idiota* 756). Cfr. anche l'appendice a FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, Garzanti 1988, p. 808.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

sotterraneo»<sup>18</sup>: è proprio il masochismo – ammantato da una retorica sentimentale – a spingerlo ad abbandonare la donna che ama, Aglaja, per occuparsi di Nastasja, per la quale prova una pietà ossessiva e non amore. Proprio per questo Girard lo definisce come un «Cristo più romantico che cristiano» (*Dal doppio all'unità* 59), ed è proprio questo a renderlo il perfetto capro espiatorio su cui ogni altro personaggio riversa le proprie maschere orgogliose e parole di scherno. Myškin, come qualsiasi altro capro espiatorio, vive in un gruppo senza farne davvero veramente parte: «il principe vive in un mondo leggermente diverso da quello in cui si muovono gli altri personaggi» e questa condizione sarebbe «legata alla sua epilessia» (Madaule 105). Sebbene il principe non incontri davvero la salvezza finale – egli, infatti, lascerà nuovamente la Russia, debole e malaticcio, per fare ritorno nella clinica in Svizzera –, assieme ad Elena, sono ancora i portavoce di quel patetismo romantico che nel secondo Dostoevskij viene spinto fino al suo limite naturale, viene fatto degenerare in stato di esaltazione isterica, di esaltazione superomistica. I loro successori saranno infatti espressione di un Dostoevskij in totale esorcizzazione dei propri “demòni” orgogliosi.

Proprio in quest'ultimo romanzo, *I demòni*, l'ingegnere Kirillov è espressione della nuova rivelazione romanzesca. Anch'egli sofferente del medesimo male sacro e anch'egli capace di far esperienza dell'eterna armonia precedente all'attacco, crollerà tuttavia nell'isolamento totale del sottosuolo, incapace di riemergere. Kirillov è un vero e proprio filosofo del suicidio, ossessionato dall'idea che essere liberi significhi essere Dio: «ci sarà un uomo nuovo, felice e orgoglioso», confessa in uno dei suoi stati di esaltazione, «quello per cui sarà lo stesso vivere o non vivere, quello sarà l'uomo nuovo. Chi vincerà dolore e paura, sarà lui Dio. E quell'altro Dio non ci sarà più» (Dostoevskij 123). Ma è proprio questa fede riposta unicamente nella propria legge superomistica che, per Girard, denuncia il tentativo di porre il proprio smisurato orgoglio su basi incrollabili. Kirillov sembrerebbe dunque riprende direttamente la vicenda dei predecessori al fine di esasperarla: la medesima degenerazione del libero arbitrio e la medesima sconfessione dell'etica superomistica di Raskolnikov vengono rinnovate proprio ne *I demòni* (Cantoni 150). E tuttavia, la ricerca dell'assoluto per mezzo del suicidio non manca di ambiguità: proprio Kirillov sperimenta, come Dostoevskij e Myškin, l'attimo miracoloso precedente all'attacco, attimo in cui egli pare sorprendentemente comprendere la grandezza di Cristo. Quando Šatov va a fargli visita, Kirillov si riscuote dal proprio stato di assorbimento e chiede immediatamente «Šatov, avete mai dei momenti di eterna armonia?». Questa sensazione viene dunque così descritta:

Ci sono dei secondi, non più di cinque o sei per volta, in cui si sente all'improvviso la presenza dell'armonia eterna, la si raggiunge appieno. Non è di questa terra. Non voglio dire che è del cielo, ma solo che l'uomo nella sua forma terrena non può sopportarla. Bisogna trasformarsi fisicamente oppure morire. È un sentimento chiaro e indiscutibile. Come se all'improvviso si sentisse tutta la natura e improvvisamente si dicesse: “Sì, è vero”. Dio, quando ha creato il mondo, alla fine di ogni giorno della creazione diceva: “Sì, è vero, è una cosa buona”. Non... non c'è commozione, ma solo gioia. Non si giustifica nulla, perché non c'è più niente da giustificare. Non è che si ama, oh, no!, è qualcosa di superiore all'amore! La cosa più terribile è che sia così tremendamente chiaro e che la gioia sia tanta. Se fosse per più di cinque secondi, l'anima non resisterebbe e dovrebbe dissolversi. In questi cinque secondi io vivo una vita e per essi darei tutta la mia vita, perché ne vale la pena. Per resistere dieci secondi, bisogna trasformarsi fisicamente. (Dostoevskij, *I demòni* 664).

Dunque, come Myškin, anche Kirillov accede, «una volta ogni tre giorni, una volta alla settimana», ad una conoscenza totale e rivelatrice della realtà delle cose. Questo stato di

<sup>18</sup> Nel saggio dedicato all'autore russo, Girard scrive che «l'umiltà in qualche modo caratteriale di Myškin è dapprima considerata come perfezione, ma via via che si procede nel romanzo, essa appare sempre più come una specie di infermità, una diminuzione di esistenza, un'autentica carenza dell'essere» (59).

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

esaltazione è legato indissolubilmente alla condizione epilettica. Infatti, come nota Pareyson, «non senza ragione, dopo questo inno di Kirillov, il suo interlocutore, Šatov, gli chiede se egli soffre di epilessia, e lo considera destinato al mal caduco» (87). Queste sensazioni precedenti l'attacco, sensazioni di intensità insostenibile, anche secondo Madaule «occupano un posto troppo importante nella vita e nell'opera di Dostoevskij perché non se ne ricerchi il senso nascosto» (105). Dalla prospettiva girardiana, Kirillov è infatti il portavoce del Dostoevskij post-rottura, cioè del Dostoevskij che, uscito dal proprio sottosuolo, è ora in possesso di un nuovo strumento romanzesco che gli permette di rivelare l'universo ossessivo di cui egli è stato a lungo schiavo. Con Kirillov, scrive Girard nel suo saggio dedicato al romanziere russo, è «l'essenza stessa del sottosuolo che viene finalmente rivelata» (82).

### 5. *I fratelli Karamazov* e il crimine indifferenziatorio per eccellenza

Ma, come scrive Girard, è solo con *I fratelli Karamazov* che l'epilessia sembra definitivamente intrecciarsi con la lotta contro il padre, inteso come immagine interiorizzata dal figlio. Ultimo famosissimo epilettico è infatti Smerdjakov, figlio bastardo del padre Fëdor Pavlovič Karamazov:

Ivan parte e subito, neanche un'ora dopo che il padron giovane se n'è andato, Smerdjakov ha un attacco epilettico. Che è cosa comprensibilissima. Va qui rammentato che, sconvolto dalle sue paure e da una sorta di disperazione, negli ultimi giorni Smerdjakov sentiva forte l'approssimarsi di una crisi del suo male, come anche prima sempre gli capitava in momenti di profonda tensione e angoscia. Com'è ovvio, non è dato prevedere giorno e ora di una crisi, ma ogni epilettico intuisce quando è sul punto di accadere. Lo dice la medicina. E insomma, Ivan Fëdorovič parte e subito, sentendosi abbandonato e indifeso, Smerdjakov va in cantina per una commissione; mentre scende le scale pensa: «arriva o non arriva, la crisi? E se poi arriva adesso proprio?». E proprio quel suo stato d'animo, per quella sua diffidenza, per quelle sue domande, è colto alla gola dallo spasmo che sempre precede la crisi e finisce di schianto a terra, privo di sensi. (Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* 892)

Smerdjakov è davvero il terreno perfetto sul quale tutti i nodi vengono al pettine e su cui si gioca lo scontro chiave tra la lettura freudiana-girardiana e la diagnosi medica moderna. Egli è una fonte inesauribile di materiale in questo senso: sappiamo della sua nascita dopo un terribile atto di violenza, sappiamo il contesto della sua prima crisi epilettica a dodici anni, conosciamo i suoi genitori adottivi Grigorij e Marfa, percepiamo la profonda sofferenza per la propria posizione sociale di illegittimo ed infine come, a causa della sua indole contemplativa, unita alla sua malattia, Smerdjakov sia considerato dai suoi fratellastri come un idiota disprezzabile. Ma, al di là dell'attitudine riflessiva, egli si rivela ben presto un freddo calcolatore e soprattutto un orgoglioso della peggior specie: egli è a sua volta sprezzante verso tutto il genere umano e soprattutto verso sé stesso. Tutto il suo essere è animato dalla «dialettica malata di orgoglio, di risentimento e senso di inferiorità» (Ghidini 69), sentimenti fondamentali della mediazione interna che Girard rintraccia nel sottosuolo dostoevskiano. Smerdjakov vive insomma nel completo sottosuolo, rilegato negli anfratti della servitù della casa. Come Raskolnikov, anch'egli tenterà di riemergere dal sottosuolo per mezzo dell'omicidio: sarà proprio lui a fracassare a colpi di fermacarte il cranio del padre. Accanto ai demòni Kirillov e Stavrogin, Smerdjakov si configura come l'ennesimo personaggio dostoevskiano del tutto votato al male che finirà suicida, pur riuscendo, nel parricidio, a consacrarsi come l'anima più cupa mai dipinta dalla penna del romanziere russo. È solo in lui che Dostoevskij intesse una completa e complicatissima trama che rende evidente un legame tra il *morbus sacer* e il desiderio di morte del padre.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

Quando, da ragazzino, Smerdjakov si convince di aver scoperto un'incongruenza tra i primi versetti della Genesi, Grigorij lo punisce severamente e, pochi giorni dopo lo schiaffo, Smerdjakov ha la sua prima crisi epilettica. L'ultima crisi lo coglie invece subito dopo l'assassinio del vecchio Fëdor Karamazov. La parabola della malattia non potrebbe essere più chiara: iniziata con lo schiaffo del padre adottivo, termina con l'omicidio del padre biologico. Ma la cosa sorprendente, che rende Smerdjakov davvero l'epilettico "maggiore" del testo dostoevskiano<sup>19</sup>, è contenuta al capitolo *Dissertazione su Smerdjakov*, che è l'unico luogo testuale in cui Dostoevskij insiste sul legame tra l'epilessia e l'insorgere di un immotivato senso di colpa del "criminale":

C'è da credere che il povero Smerdjakov soffrisse parecchio per il rimorso d'aver tradito il padrone, che amava proprio perché suo benefattore. Chi soffre di una forte epilessia, sostengono gli psichiatri più dotti, è incline ad accusare sé stesso in modo continuo e, com'è ovvio, patologico. Per questa loro «colpevolezza» per qualcosa o per qualcuno, costoro soffrono di rimorsi forti e spesso privi di fondamento, esagerano le proprie colpe quando poi non se le inventano, insieme a qualche crimine. (Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* 892)

C'è un ulteriore aspetto da considerare: questo è il medesimo senso di colpa che il Dostoevskij uomo sperimentava al termine dei propri accessi epilettici. Proprio la lettera di Nikolaj Strachov già citata in precedenza si concludeva in questo modo: «il carattere di quest'angoscia, con parole sue, consisteva nel sentirsi come una sorta di criminale, gli sembrava che su di lui gravasse una colpa misteriosa, una grande malvagità»<sup>20</sup>. Nel suo saggio dedicato all'autore russo, anche Thomas Mann parla di una «mistica coscienza della colpa del grande epilettico»<sup>21</sup> dostoevskiano. La sensazione di estasi prima del grido, l'annichilimento e il senso di una misteriosa colpevolezza criminale, sempre secondo Mann, divengono così chiaramente «il substrato dell'esistenza dei suoi personaggi» (867).

Di fronte alla natura di questi due attacchi epilettici e della bibliografia che li indaga, è possibile, a nostro avviso, trasferire fecondamente lo schema interpretativo che Girard costruisce attorno alla tragedia sofoclea alla vicenda di Smerdjakov. Sono proprio queste tracce testuali che ci mostrano la necessità di indagare il senso e il grado di congiunzione tra lo Smerdjakov dostoevskiano e l'Edipo girardiano. Nella galassia karamazoviana il primo degli stereotipi persecutori, quella che Girard chiama "crisi socio-culturale", è costituito dai rapporti familiari altamente corrosi. Sin dal principio, alla prima riunione di famiglia con lo *starec*, è chiaro che, come dirà Ivan, prima o poi, «serpe mangia serpe» (183). Girard stesso, nel suo articolo del 1974, sembra attribuire chiaramente ai due motivi – la peste nel mito Edipo e la crisi familiare nei Karamazov – lo stesso ruolo di stereotipi persecutori quando scrive che «come sembra suggerire lo stesso Sofocle, la peste è la stessa crisi di Shakespeare o Dostoevskij, una crisi di violenza mimetica»<sup>22</sup>. Il secondo degli stereotipi persecutori girardiani, il crimine

<sup>19</sup> È Nathan Rosen a definire Smerdjakov come «uno studio quasi perfetto di un epilettico» (117).

<sup>20</sup> Fokin 115. Anche Pareyson nota questo senso di autoaccusa dei grandi epilettici dostoevskiani. Inoltre, come nota Rosen, vi sono alcune lettere di Dostoevskij, datate 28 dicembre 1874 e 7 settembre 1880, in cui il romanziere parla di «pene di coscienza» e «sensi di colpa» percepiti in seguito alle proprie crisi epilettiche.

<sup>21</sup> Vale la pena riportare le esatte parole di Thomas Mann (865): «Non vi è dubbio che il subconscio e perfino la coscienza di questo creatore gigantesco siano stati perennemente oppressi da un grave senso di colpa, dal sentimento di ciò che è criminale, e che questo sentimento non fosse affatto di origine soltanto ipocondriaca. Esso era in connessione con la sua malattia, il male «sacro», il male mistico per eccellenza, cioè l'epilessia».

<sup>22</sup> «As Sophocles himself appears to suggest, the plague is the same crisis as in Shakespeare or Dostoevsky, a crisis of mimetic violence. The polarization of all fascination and hatred on a single victim

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

indifferenziatorio, è il medesimo in entrambi i racconti: nei Karamazov come nella tragedia sofoclea si consuma il parricidio, crimine che Girard concepisce come «la quintessenza dell'intera crisi», cioè la sua «cristallizzazione logica nel contesto di un progetto di capro espiatorio». <sup>23</sup> Infine, il terzo stereotipo, cioè il segno di selezione vittimaria, emerge chiaramente nell'epilessia di Smerdjakov, malattia densa di significato nell'universo dostoevskiano e che viene dal romanzo significativamente privata della sua aura estatica, cioè del senso di completa consonanza cosmica con Dio e con l'Altro precedente all'attacco vero e proprio. Malattia che si sposa perfettamente allo *status* sociale di Smerdjakov, quello di figlio illegittimo, che lo costringe a vivere accanto ai fratelli ma mai davvero in comunione con loro, secondo il principio chiave di ciascun capro espiatorio che convive con la propria comunità senza esserne davvero ritenuto parte integrante. Inoltre, come nel caso di Edipo, anche nell'universo dei Karamazov l'odio e l'orgoglio, sin dalla prima pagina, si accumula e contagia ciascun fratello. Dmitrij, violento ma generoso, potenziale patricida a causa di una crescente rivalità sessuale col padre; Alëša, che dimentica il vecchio Karamazov perché troppo sconvolto alla morte di Zosima, il suo effettivo padre spirituale; Ivan, il personaggio più complesso, l'intellettuale ateo e freddo, dominato da un «orgoglio razionalista e negatore» (Madaule 123) e dall'imperativo superomistico del «tutto è permesso»; Smerdjakov, corroso dalla cocente umiliazione di essere illegittimo e cresciuto guardando il mondo e gli altri da un angolo.

Cresciuti del tutto separati, i tre (più uno) Karamazov finalmente si riuniscono e si abbattano come «un'unica tempesta sulla comunità» (Blackmur 188). Nella misura in cui ciascuno di loro è portatore di una propria precisa conformazione dell'orgoglio che si alimenta dell'orgoglio altrui, ciascuno di essi è coinvolto a suo modo nella crisi. Tutti i protagonisti si compromettono nella spirale delle accuse reciproche e «si riducono tutti all'identità di una stessa violenza» (Girard, *La violenza e il sacro* 105). «Quali che siano le intenzioni dell'autore», continua infatti il pensatore avignonese, «non vi sarebbe disputa tragica se gli altri protagonisti non andassero in collera anch'essi» (103). Così anche nel caso dei Karamazov emerge chiaramente la crisi delle differenze della tragedia sofoclea. È soprattutto il triangolo tra Dmitrij, Grusen'ka e il vecchio Karamazov a tracciare il tipico triangolo girardiano e edipico, in cui il rapporto tra padre e figlio degenera mostruosamente in rivalità sessuale e «la reciprocità violenza non lascia più nulla fuori dal suo raggio» (Girard, *La violenza e il sacro* 111). Quando Dmitrij si avventa sul padre, quando si trova a così poco dal commettere il parricidio, in lui ha inizio l'immediato castigo di stampo raskolnikoviano, cioè la sofferenza – sugellata nei tre capitoli interamente dedicati al suo calvario – che lo conduce a fine del romanzo alla rinascita. Tuttavia, questa rinascita, unita alla sua condanna penale, renderebbe troppo abbagliante l'individuazione di Dmitrij come vittima sacrificale. Proprio quando quest'ultimo pronuncia il suo «per tutti partirò, perché qualcuno deve pur farlo, di partire per tutti» (Dostoevskij 749) comprendiamo la distanza tra la natura del senso di colpa di Dmitrij e quella dell'Edipo girardiano. Girard stesso ci spiegava che, per essere davvero efficace, «il capro espiatorio non viene mai designato come tale» (Girard, *The Plague* 843). Anche Sewall sostiene che «Dmitrij come Cristo vacilla malamente» (114) e lo fa perché, sebbene il principio della rinascita trovi in lui la sua espressione più profonda, in realtà, il suo evidente impulso patricida «non raggiunge mai il super-umano» (116) fondamentale e caratteristico del sottosuolo, quel super-umano ricercato da Raskolnikov e personificato da Stavrogin. In questo groviglio generale di colpa e di presa di coscienza della propria colpa si diffonde una sorta di «diffidenza cospirativa» (Blackmur 227). Ma sarà solo uno di loro la vittima ideale destinata ad ereditare tutto l'odio accumulato e moltiplicato:

leaves none for the other doubles and must automatically bring about their reconciliation» (Girard, *The Plague in Literature and Myth* 842).

<sup>23</sup> «The parricide and the incest represent the quintessence of the whole crisis, its most logical crystallization in the context of a scapegoating project, that is, of an attempt to make that crisis look like the responsibility of a single individual» (Girard, *The Plague in Literature and Myth* 843).

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

Smerdjakov. Il sottosuolo dove è nato e dove continua a vivere non è solo un abisso vuoto, specchio del suo non-essere, ma anche un terribile serbatoio per l'orgoglio e su cui fondare la propria azione parricida.

Tuttavia, si può davvero dire che nei fratelli Karamazov la crisi mimetica si concluda con l'abituale risoluzione girardiana per mezzo del trasferimento collettivo su un'unica vittima? La risposta a questa domanda è molto complessa, poiché lo schema interpretativo girardiano si intreccia al mito cristiano fondamentale per Dostoevskij, cioè l'archetipo della rinascita attraverso la colpa e la sofferenza, e alla conseguente rivelazione della colpa collettiva. In una lettera in risposta al giurista Pobedonoscev (1879), Dostoevskij ammetteva infatti che, fino a quel momento, dal suo romanzo non si era ancora levata la fondamentale e necessaria risposta a tutti le posizioni ateistiche e nichiliste espresse da Ivan e che tuttavia egli vi avrebbe infine risposto solo «in modo obliquo». <sup>24</sup> Ed è proprio a fronte di quest'ambiguità di fondo che la critica dostoevskiana ha notevolmente approfondito e studiato il principio di colpevolezza di Smerdjakov. Molto è stato detto sulle colpe comuni a tutti e i Karamazov, nel tentativo di trovare una risposta più chiara e diretta a ciò che Dostoevskij sembra voler rivelare solo obliquamente.

Riprendendo le parole di Thomas Mann sull'anonimato del parricidio, anche Blackmur sostiene il carattere comunitario del delitto, e di come esso finisca, in qualche misura, per essere anche nostro: «nell'anonimato troviamo il nostro nome» (198). Ciascun personaggio matura l'omicidio in modo del tutto personale e in questo modo la costellazione edipica si tripartisce: l'Edipo inteso come rivalità ideologica col padre si realizza in Ivan, come tradimento spirituale in Alëša, come rivalità sessuale in Dmitrij e alla fine si concretizza realmente per mezzo di Smerdjakov quando egli finisce per riunire – dunque, girardianamente, per ereditare – «nell'anonimato i frammenti di un atto generale» (Blackmur 198). Sono proprio le scelte narrative, gli schemi archetipici sottesi con cui Dostoevskij ci narra e struttura il delitto – il «crimine primordiale», per dirla alla Freud – che rivelano ciò che Ralph Matlaw soprannomina il «costrutto mitico» contenuto nei Karamazov, cioè «una combinazione di miti separati che si fondono in una complessa struttura totale» (20-22). Sulla scorta di Matlaw, anche Alexandra F. Rudicina sostiene la presenza di una «rilevanza mitica» nel romanzo dovuta alla scelta di assimilare il parricidio allo schema della rinascita. Secondo la studiosa, proprio grazie al preciso costrutto mitico su cui poggia il romanzo, Dostoevskij, anticipando Freud, comprende l'impulso filiale omicida come «fonte o generatore della colpa universale e del bisogno di espiazione latente nell'umanità» (Rudicina 1070). In questo modo, continua Rudicina, il crimine si realizza «oltre la *semejka*». Nell'universo dostoevskiano, il processo umano di determinazione della colpa dimostra, girardianamente parlando, che capire l'innocenza del capro espiatorio comporta un terribile ma fondamentale allargamento della nostra esperienza individuale di colpa. È Mitija a farsi portavoce del principio di corresponsabilità comunitaria quando infine arriva a sostenere che «siamo tutti colpevoli per tutti gli altri». <sup>25</sup>

### 6. Ivan, Smerdjakov e lo sdoppiamento luciferino

Secondo Girard i doppi rappresentano la «reciprocità non percepita della violenza tra gli uomini» e in questo senso essi diventano «essenziali per la comprensione del sacrificio come

<sup>24</sup> Invito alla lettura completa della lettera indirizzata a K.P. Pobedonoscev e datata 24 agosto/13 settembre 1879 in cui Dostoevskij parla del suo ultimo romanzo. (cfr. Dostoevskij, *Ultime lettere* 195)

<sup>25</sup> In questo modo, a conclusione della sua parabola, Dmitrij (Mitija) apprende la lezione dello *starec*, il quale, nel libro quarto, insegnava che «ciascuno di noi si fa carico dei peccati di tutti, e non soltanto del peccato in genere, ma anche dei peccati di ogni singolo uomo sulla terra e di tutti gli uomini insieme» (Dostoevskij 212).

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

attenuazione, spostamento, sostituzione e metafora di questa stessa violenza».<sup>26</sup> Se nel pensatore avignonese il motivo del sosia è chiaramente la regione più profonda del desiderio umano e della sua mediazione interna, in Dostoevskij questo stesso motivo diventa la regione più profonda della dialettica del bene e del male. Dapprima è Michail Bachtin a suggerire che il destino di Smerdjakov dipenda completamente dalla figura di Ivan Karamazov (41). Il loro rapporto, come nota Madaule (16), ricorda molto quello dell'uomo e della sua ombra.<sup>27</sup> Anche Girard si pone su questa linea ed individua in Ivan il più colpevole dei quattro fratelli dell'assassinio del vecchio padre libidinoso: «è da lui [Ivan] che proviene l'ispirazione autentica del gesto omicida» ed anche per Girard l'esecutore materiale, Smerdjakov, si configurerebbe solo come un suo «doppio umano» o «doppio diabolico» (*Dal doppio all'unità* 105). Tutta la parola di Ivan è determinata dal principio di colpevolezza e la presa di coscienza di questa colpa sviluppa, non a caso, proprio nei dialoghi con il fratellastro disprezzato. Dunque, sebbene Smerdjakov, al pari dell'Edipo girardiano, non abbia il monopolio dell'ira, egli si troverà ad ereditare suo malgrado quella del proprio maestro. È proprio il tratto tipicamente dostoevskiano di fare «conversare gli eroi con i loro sosia» a smascherare come Smerdjakov sia, più nello specifico, estrazione di ciò che Ivan non può confessare a sé stesso: il desiderio di morte del padre (Bachtin 325; Pareyson 5). Proprio per questo Ivan presenta una problematica ben più complessa di tutti i suoi predecessori. La grande ambiguità di fondo riguarda sia il suo grado di coinvolgimento nel crimine quanto l'effettivo realizzarsi di quello schema di rinascita tipico del romanzo dostoevskiano e analizzato compiutamente da Rudicina. Lo schema metafisico di redenzione viene scisso, spaccato letteralmente in due. Ivan ha subdolamente stabilito «un doppio “trasgressore” all'interno dello schema metafisico di redenzione».<sup>28</sup>

Il doppio vincolo della mediazione interna girardiana si rivela soprattutto negli squilibri emotivi che Ivan percepisce alla comparsa dell'altra metà. Quando incontra Smerdjakov, seduto sulla panchina del giardino, l'inquietudine di Ivan si intensifica al di fuori della sua capacità di comprensione (Semerari 88):

Sulla panca accanto all'ingresso a godersi il fresco della sera c'era il servo Smerdjakov, e a Ivan Fëdorovič bastò un'occhiata per capire che proprio lui, Smerdjakov, gli ingombrava l'anima, e che proprio lui, Smerdjakov, la sua anima non sopportava. D'un tratto fu tutto chiaro e limpido. Già prima, dai racconti che Alëša gli aveva fatto del suo incontro con il servo, gli si era conficcata nel cuore una sensazione cupa e sgradevole che gli aveva subito suscitato un'eco di stizza. Poi, mentre parlavano, a Smerdjakov non aveva più pensato per un po', ma Smerdjakov era comunque rimasto a ingombrargli l'anima, appunto, e appena Ivan Fëdorovič aveva salutato Alëša e si era incamminato solo soletto verso casa, quella sensazione dimenticata era subito tornata in superficie. «Ma davvero questo lazzarone maledetto può mettermi addosso una tale inquietudine?» si scoprì a pensare Ivan con in corpo una rabbia insopportabile. Davvero negli ultimi tempi, e soprattutto negli ultimi giorni, Ivan Fëdorovič aveva preso molto in antipatia quell'essere. (Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* 341)

<sup>26</sup> «The doubles, on the contrary, are more than a theme; they are the unperceived reciprocity of violence among men. They are essential to the understanding of sacrifice as a mitigation, a displacement, a substitution, and a metaphor of this same violence» RENÉ GIRARD, (Girard, *The Plague* 849)

<sup>27</sup> Anche Harrison in *Archetypes from Underground* assimila la voce sottosuoliana al concetto di «archetipo ombra».

<sup>28</sup> Così sostiene Rudicina nel suo articolo, *Crime and Myth* (1072). Sottolineo inoltre che, nella vasta gamma di piccoli dettagli e rimandi che legano Ivan a Smerdjakov, il più significativo secondo tutta la critica è il marchio di Caino. Entrambi pronunciano, in luoghi testuali distanti tra loro, le stesse parole che Caino pronunciò a Dio dopo aver ucciso il fratello. Anche Daniela Steila in *Il grande Inquisitore. Interpretazioni nel pensiero russo* studia attentamente tutti i tratti demoniaci di Ivan e Smerdjakov.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

È esattamente la stessa angoscia nei confronti del proprio doppio abietto contenuta ne *L'eterno marito*, romanzo in cui, sempre secondo Girard, si rivela l'essenza della mediazione interna nella forma più pura (*Menzogna romantica* 64). Vel'čaninov e Trusockij, Ivan e Smerdjakov: si tratta dello stesso vincolo, estremamente contraddittorio, per cui all'aggravarsi del senso di repulsione nei confronti dell'alter si aggrava anche la repulsione verso sé stessi.<sup>29</sup> Ivan inizia così il suo cammino di perdizione, cioè inizia a vacillare tra le polarità della perdizione e della salvezza, evocate rispettivamente dai dialoghi con Smerdjakov e con Alëša (Rudicina 1067). Questa dimensione vacillante, peraltro, è suggerita dalla leggera zoppia che in Ivan compare all'improvviso proprio dopo il colloquio con Alëša, il quale per qualche motivo «notò di colpo che Ivan camminava ciondoloni e che la spalla destra, a guardarlo da dietro, sembrava più bassa della sinistra. Non se n'era mai accorto» (Dostoevskij 338).

Questa dialettica dell'orgoglio girardiano si sposa perfettamente anche alla demonologia ivanoviana. Nel suo studio del sostrato archetipico dell'opera dostoevskiana, il poeta simbolista vede in Ivan e Smerdjakov i «figli della ribellione», cioè i portavoce di Lucifero, immagine primordiale dell'isolamento e delle tenebre luminose, e Ahriman, immagine primordiale della corruzione e delle tenebre spalancate. L'orgoglio di Ivan è squisitamente luciferino, cioè si fonda sul «principio dell'egoistico essere in sé stesso, della orgogliosa indipendenza», mentre Smerdjakov è colui che incarna il principio di Ahriman, cioè quella voce che «conduce l'uomo ad affermare l'*io non sono*», che dunque rappresenta un grado di negazione più profondo.<sup>30</sup>

Ma, al di là dei sofisticati giochi di simmetrie e rispecchiamenti che li legano, c'è una distinzione da fare tra la natura tutta sottosuoiliana di Smerdjakov e l'Io sdoppiato di Ivan, fondamentale per individuare la sostituzione sacrificale. Nel primo caso, Smerdjakov appartiene alla razza di uomini che in Dostoevskij «non hanno ulteriore destino umano, e dal regno umano cadono nel non essere» (Berdjaev 101). Smerdjakov viene generato nell'*io non sono* e ci viene a forza trattenuto quando Grigorij, il padre adottivo, lo sorprende a celebrare una finta cerimonia sui cadaveri dei gatti che aveva impiccato, lo prende a bastonate e gli urla dritto in faccia: «Sei mica umano, tu? [...] Non sei umano, no, sei figlio della morchia nella *banja*, tu, ecco cosa sei» (Dostoevskij 162). Infatti, in Smerdjakov manca del tutto la cifra dominante del temperamento dei Karamazov, cioè la spinta vitale, il desiderio di possedere. Smerdjakov si trova allo stato terminale già ad inizio del romanzo. Egli è «un'anima morta tenuta in piedi dal simulacro del suo amor proprio» (Semerari 91), cioè del suo orgoglio. Nulla di ciò che fa, che dice, che è, che desidera è suo: si tratta solo di un doppio servile.

Ecco le modalità con cui il desiderio di parricidio si stacca dal parricida Ivan e si trasferisce sul suo lacché, secondo un procedimento che in ciascuna opera dostoevskiana destina l'alter a morire e il personaggio principale a rinnovarsi proprio da tale tragico evento (Bachtin 167). Smerdjakov, in tal senso, è un vero e proprio capro espiatorio e l'aspetto «decisamente più impersonale» del suo crimine è il punto chiave di questo ragionamento (Thompson 139). «Una sola vittima può sostituirsi a tutte le vittime potenziali», ci spiega Girard, «a tutti i fratelli nemici che ciascuno si sforza di espellere, vale a dire a tutti gli uomini senza eccezione, all'interno della comunità» (*La violenza e il sacro* 117). Ed è in questa sostituzione che la funzione di Smerdjakov viene assolta: egli è necessario ad Ivan per prendere coscienza del proprio desiderio parricida, per precipitare nella crisi, per offrirgli uno specchio in cui dolorosamente riconoscersi e in cui far crollare le proprie pretese superomistiche ed, infine, per iniziare il proprio viaggio espiatorio. Come potrebbe, infatti, un singolo individuo, anche il peggior delinquente, essere

<sup>29</sup> Di questo legame estremamente ossessivo e contraddittorio si accorge, accanto a Girard, anche Luigi Pareyson (53-55).

<sup>30</sup> Per Ivanov (134), sono queste le due voci complementari della coscienza scissa: «io sono in me e per me e staccato da tutto; io basto a me stesso e tutto ciò che non è il mio Io lo respingo da me e non lo riconosco, non lo vedo né lo odo, non me ne ricordo e non lo so, oppure lo contengo in me; lo inghiotto per poterlo poi riportare fuori di me come un fenomeno e una manifestazione di me stesso».



## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

responsabile di un'intera catastrofe sociale e familiare? È questa la domanda fondamentale che guida Girard nella sua interpretazione della tragedia di Edipo ed è la stessa domanda che poniamo alla galassia dei Karamazov. «Un uomo del genere non può esistere», ci suggerisce Girard (*The Plague* 842). Come nota infatti Thompson, non bisogna trascurare che, nella teologia cristiana, il diavolo ha una funzione nell'economia divina (142). In questa sede, noi sosteniamo che la funzione del demoniaco Smerdjakov sia di esacerbare il «tutto è permesso» del fratello per poi subire un'espulsione sacrificale al pari dei porci di Gerasa (Luca, 8:32-36). La storia dell'indemoniato di Gerasa non viene citata a caso: non solo Dostoevskij lo sceglie come epigrafe e metafora del romanzo *I démoni*, ma anche Girard lo utilizza come esempio di espulsione del capro espiatorio. La storia dell'uomo posseduto diventa così una lezione sulla colpa comunitaria per entrambi<sup>31</sup> Come i porci, anche Smerdjakov, essere dai tratti demoniaci, suicidandosi, elimina la propria possibilità di rinascita nel peccato e corona una morte per indifferenza e per non-essere. Smerdjakov è il mostro dell'orgoglio, inteso come ipertrofizzazione dell'io, l'unico dei fratelli al quale Dostoevskij non concede l'ultima opzione salvifica. «Come nel caso di Stavrogin, l'atroce offesa di Smerdjakov non viene trasmutata in *felix culpa*» (Rudicina 1072).

Arriviamo così ad Ivan Karamazov, il parricida nel livello metafisico. La visione che egli ha di sé stesso e dell'Altro da sé produce un caleidoscopio di valori e s'incasta in un tipo di dialettica – di nascondere e svelare, di essere e nulla, di «io sono» e «io non sono» – che rende difficile pervenire ad una sua rappresentazione coerente. Per la critica egli rappresenta la rivolta dell'uomo moderno contro la mancanza di senso che sembra circondarlo. Ivan è logica ferrea, mente euclidea, ma soprattutto è prigioniero del proprio orgoglio, cioè di una «potenza contraddittoria e cieca»<sup>32</sup> che lo rende incapace al dialogo e al confronto. Rinchiudosi «nella torre d'avorio della propria interiorità» (Ghidini 61), immagine invertita del sottosuolo, Ivan è girardianamente e cristianamente la prova che l'Io è incapace di poggiare solo su sé stesso e che dunque non esiste come soggetto fuori dalla mediazione, che in Dostoevskij – ma anche in Girard – conduce necessariamente all'*imitatio Christi*. «All'umile imitazione di Gesù Cristo si oppone l'imitazione orgogliosa e satanica», suggerisce infatti Girard (*Dal doppio all'unità* 33).

Su questi due sensi opposti di mediazione s'incentra così non solo la teoria mimetica girardiana, ma anche l'opera del romanziere russo. Al mediatore divino si contrappone la legge del sottosuolo. Dalla prospettiva girardiana, l'individualismo estremo di Ivan è da intendersi come una vera e propria forma di schiavitù. Nella rivolta nichilista si cessa di comprendere il proprio nesso organico con Dio e si diventa schiavi della pretesa del proprio orgoglio luciferino. Al culmine del proprio delirio, Ivan si culla nella fede nell'uomo-Dio, quando arriva a sostenere che, una volta che gli uomini avranno eliminato «l'idea di Dio nell'umanità», solo allora «una fierezza titanica e divina farà grande l'uomo, e avremo allora l'uomo-Dio» (Dostoevskij 818). Ma, come spiega Girard, questa ossessione per la propria libertà, lunghi dal soddisfarne le ambizioni superomistiche, gli rivelerà inevitabilmente il sottosuolo. La negazione del mediatore divino coincide infatti con la negazione del Sé: è esattamente quello che dice Ivan nel dialogo allucinatorio con il proprio diavolo, quando confesserà di essere arrivato alla negazione di sé stesso (Pareyson 59). Ecco come, tanto per Girard quanto per Dostoevskij il problema della libertà umana si risolve solo sottoforma di obbedienza – «obbedienza all'essere» la chiama Pareyson (24) –, l'unica che riconduca al mediatore cristiano. La fuoriuscita dal sottosuolo significa in ultima analisi ritorno alla propria unità esistenziale in Dio.

<sup>31</sup> Invito alla lettura delle pagine 39-42 di Greta Matzner-Gore, *Dostoevskij and the Ethics of Narrative form*, in cui la studiosa analizza proprio le convergenze tra la lettura girardiana dell'episodio biblico e l'uso che ne fa Dostoevskij nel romanzo *I démoni*.

<sup>32</sup> Mi rifaccio alla precisa definizione dell'orgoglio contenuta in *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*: «l'orgoglio è una potenza contraddittoria e cieca che produce sempre, a più o meno lunga scadenza, effetti diametralmente opposti a quelli che ricerca. L'orgoglio più fanatico è disposto, al minimo scacco, a inchinarsi a terra davanti all'altro; vale a dire che somiglia, esteriormente, all'umiltà» (Girard 33).

## 7. Conclusioni

Alla luce della bibliografia esaminata e sulla base delle analisi fin qui condotte è possibile affermare che, nell'universo dostoevskiano, l'epilessia si intrecci in maniera evidente al problema del padre e ne determini la risoluzione per mezzo dell'archetipo cristiano di caduta e rinascita. La tesi medica sulla natura organica e non psicologica dell'epilessia finisce così per convivere accanto alla sua risonanza metafisica, che è centrale nella produzione romanzesca di Dostoevskij. In quest'ottica, l'ermeneutica girardiana dimostra tutta la sua efficacia, sebbene vada integrata appunto allo schema cristiano della rinascita per mezzo della sofferenza. La narrazione dostoevskiana, infatti, non occulta la colpa collettiva, ma, al contrario, la rivela chiaramente. Per quanto multidimensionale, semanticamente stratificato e dinamico, il testo rimane al tempo stesso saldamente fedele alla propria natura binaria e simmetrica, che si traduce in motivi nettamente chiari e scuri.

Girardianamente parlando, nei *Fratelli Karamazov* non si realizza solo la rivelazione romanzesca, ma si manifestano pure il carattere mimetico della violenza e il ruolo del capro espiatorio in questa rivelazione. Infatti, nell'universo karamazoviano il conflitto mimetico si sana solo ad un livello strettamente pragmatico, quando Dmitrij viene giudicato colpevole e condannato dal tribunale ai lavori forzati. Attribuendo a lui il peggior crimine indifferenziatorio, la società imbroglia la propria stessa natura persecutoria e violenta. Ma, ad un livello più profondo – il livello metafisico ivanoviano – la normale risoluzione della crisi viene compromessa dalla coscienza di Ivan, il quale prende paurosamente consapevolezza della propria natura mimetica e violenta. È quindi in questo fallimento, nell'incapacità di Ivan di unirsi alla *vox populi* che indica in Dmitrij il colpevole, che si scova la genialità romanzesca di Dostoevskij. Nel delirio di Ivan, Dostoevskij rivela la psicologia sacrificale girardiana, la colpa e la violenza collettiva. Nel caso di Ivan, lo schema di redenzione non viene completato, anche se, come scrive Rudicina «la sua potenzialità e realizzazione sono ampiamente previste» (1072). Dostoevskij dunque non ci rivela chiaramente fino a che punto Ivan percorra la strada che lo conduce alla rinascita, ma dissemina una serie di indizi testuali promettenti e il lettore saluta il suo personaggio scorgendo un primo, sofferente ma inconfondibile, slancio verso la rinascita. Ed ecco come dietro (o dentro) il tema del parricidio, tema più evidente, si annida un tema più profondo, quello della resurrezione (Ghidini 46).

Infine, se leggiamo Smerdjakov attraverso una lente girardiana, l'espulsione sacrificale emerge chiaramente. Smerdjakov è un capro espiatorio perché – a differenza di Ivan che paga il suo castigo metafisico nella dimensione della propria coscienza e Dmitrij che paga il castigo legale – il suo suicidio ne determina la totale espulsione dallo schema redentivo. Autore della stessa «tragedia sotterranea per eccellenza» di cui si macchia Edipo, Smerdjakov è l'ultimo suicida, l'ultimo epilettico e grande parricida dell'universo dostoevskiano. Con Edipo condivide la medesima colpa: anch'egli si macchia dello stesso crimine indifferenziatorio e proprio per questo si rende responsabile della crisi e in lui l'espulsione sacrificale avviene per mezzo di un suicidio che richiama quello dei porci di Gerasa. In questo senso, la zoppia di Edipo è l'epilessia di Smerdjakov. Sono entrambi i segni di selezione vittimaria di due perfetti capri espiatori.

## 8. Bibliografia

Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 1980.

Berdjaev, Nikolaj. *La concezione di Dostoevskij*. Einaudi, 1977.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

- Blackmur, Richard. "The Brothers Karamazov." *Eleven Essays in the European Novel*, Harcourt, 1964, pp. 185-243.
- Cantoni, Remo. *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij*. Mondadori, 1948.
- Dostoevskij, Fëdor. *I fratelli Karamazov*. Einaudi, 2021.
- . *L'idiota*. Crescere Edizioni, 2013.
- . *Ultime lettere (1878-1811)*. Boringhieri, 1961.
- . *Umiliati ed offesi*. BUR Rizzoli, 2015.
- . *I demòni*. Mondadori, 2021.
- Dupuy, Jean Pierre, "Mimésis et morphogénèse". *René Girard et le problème du Mal*. Grasset, 1982.
- Fokin, Pavel, a cura di. *Un certo Dostoevskij. Biografia polifonica in lettere, diari e testimonianze*. Utet, 2021.
- Gallese, Vittorio. *Le due facce della mimesi. La teoria mimetica di Girard, la simulazione incarnata e l'identificazione sociale*. Psicobiettivo, 2, 2009.
- Ghidini, Maria, *Dostoevskij: guida ai Fratelli Karamazov*. Carocci, 2022.
- Giglioli, Daniele. "René Girard e la teoria letteraria: un caso ancora aperto." *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Transeuropa, 2012, p. 5-13.
- Girard, René. *Vedo Satana cadere come la folgore*. Adelphi, 2017.
- . "The Plague in Literature and Myth". *TSSL*, vol. 15, n. 5, pp. 833-850.
- . *Critique dans un souterrain*. L'Âge d'Homme, 1976.
- . *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*. Adelphi, 2010.
- . *Dostoevskij. Dal doppio all'unità*. SE, 2005.
- . *La violenza e il sacro*. Adelphi, 1986.
- . *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Bompiani, 2021.
- Harrison, Lonny. *Archetypes from Underground*. Wilfrid Laurier University Press, 2016.
- Ivanov, Vjačeslav Ivanovič. *Dostoevskij: tragedia, mito, mistica*. Il mulino, 1994.
- Lo Gatto, Ettore, a cura di. "Taccuini di appunti per «L'idiota»." *L'idiota* di Fëdor Dostoevskij, Sansoni, 1958, pp. 750-949.
- Madaule, Jacques, *Fëdor Dostoevskij*. Borla, 1965.
- Mann, Thomas. "Dostoevskij - con misura." *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Mondadori, 1997, pp. 861-880.
- Matlaw, Ralph. *The Brothers Karamazov: novelistic technique*. Mouton, 1957.
- Matzner-Gore, Greta. *Dostoevskij and the Ethic of Narrative form*. Northwestern University Press, 2020.
- Pareyson, Luigi, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Einaudi, 1993.
- Rosen, Nathan. "Freud on Dostoevsky's epilepsy: a reevaluation." *Dostoevsky Studies*, vol. 9, 1988, pp. 108-125.

## Epilessia come segno di selezione vittimaria

Valentina Vignotto

- Rudicina, Alexandra. "Crime and Myth. The Archetypal of Rebirth in Three Novels of Dostoevsky." *PMLA*, vol. 87, 1972, pp. 1065-1074.
- Sacks, Oliver. *Allucinazioni*. Adelphi, 2013.
- Semerari, Antonio. *Il delirio di Ivan. Psicopatologia dei Karamazov*. Laterza, 2014.
- Sewall, Richard, "Tragic World of the Karamazovs." *Tragic Themes in Western Literature*, Yale University Press, 1974, pp. 107-128.
- Steila, Daniela. *Il grande inquisitore. Interpretazioni nel pensiero russo*. Accademia University Press, 2015.
- Thompson, Diane. *The Brothers Karamazov and the Poetic of Memory*. Cambridge University Press, 1991.