

**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

ciclo XXIV

S.S.D: L-LIN/21; L-FIN-LETT/14

**PER UNO STUDIO DEL *MELKIJ BES*
DI FEDOR SOLOGUB**

**Tesi di Dottorato di: Monica Fava
Matricola: 3709945**

Anno Accademico 2011/12



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

**UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE
MILANO**

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

ciclo XXIV

S.S.D: L-LIN/21; L-FIN-LETT/14

**PER UNO STUDIO DEL *MELKIJ BES*
DI FEDOR SOLOGUB**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Serena Vitale

Tesi di Dottorato di: Monica Fava

Matricola: 3709945

Anno Accademico 2011/12

Per uno studio del *Melkij bes* di Fedor Sologub

INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo primo	
I. Cronologia della vita di Fedor Sologub (1863-1927)	p. 5
II. La biografia letteraria	
1. Gli anni della formazione: 1875-1891	p. 39
2. L'inizio della carriera letteraria: 1892-1904	p. 41
3. Gli anni del successo e dell'«opera che si va creando»: 1905-1913	p. 46
4. Gli ultimi anni: 1914-1927	p. 50
III. « <i>Strašnyj pisatel'</i> ...»: Fedor Sologub nei giudizi dei contemporanei	p. 53
Capitolo secondo	
I. Storia della pubblicazione del <i>Demone meschino</i>	p. 57
II. La «peredonovščina» e i primi lettori	p. 59
III. Tra decadentismo e simbolismo: per una definizione del romanzo	p. 62
Capitolo terzo. PER UNO STUDIO DEL MELKIJ BES	
I. Analisi del tema del demoniaco nel romanzo	p. 69
1. Il diavolo nella lingua e nella letteratura russa: brevi cenni	p. 69
2. La Nedotykomka	p. 78
3. L'origine del titolo <i>Melkij bes</i>	p. 84
4. La presenza del maligno nel <i>Demone meschino</i> e la sua caratterizzazione	p. 91
5. Demòni della polvere, demòni del caos	p. 97
6. I <i>besy</i> di Puškin	p. 100
II. Peredonov e la degradazione del “piccolo uomo”	p. 104
1. Il <i>malen'kij čelovek</i> : per una definizione	p. 104
2. Čechov: il <i>malen'kij v čeloveke</i> , “la piccolezza nell'uomo”	p. 113
3. Peredonov: un <i>malen'kij (melkij) čelovek?</i>	p. 116
4. L'uomo meschino nel romanzo di Sologub	p. 119
5. Il “piccolo uomo” vittima dell'inganno dell'esistenza	p. 123
6. La polverizzazione dell'esistenza e il racconto <i>Il piccolo uomo</i>	p. 127

III. A.S. Puškin secondo Peredonov e Sologub	p. 130
1. Il dibattito letterario intorno a Puškin alla fine del XIX secolo	p. 130
2. Puškin nel <i>Demone meschino</i> : echi del dibattito letterario	p. 135
3. Contro un Puškin apollineo: <i>I démoni dei poeti</i>	p. 140
4. Un «amore geloso»	p. 143
IV. Peredonov «il pazzo»: il tema della follia	p. 148
1. Stupidità, alogismo: l'anticipazione della follia	p. 149
2. La cancellazione del confine tra realtà e l'irrealtà della finzione letteraria	p. 155
3. Peredonov e il mondo “normale”	p. 158
4. Peredonov e il narratore	p. 161
5. Dalla follia di Peredonov all'assurdità dell'esistenza	p. 166
V. La funzione dell'intreccio Ljudmila-Saša nel <i>Demone meschino</i>	p. 168
1. Un contraltare alla <i>peredonovščina</i>	p. 168
2. Una duplice interpretazione	p. 174

Capitolo quarto. LA FORTUNA CRITICA DEL *DEMONE MESCHINO*

I. La sorte di Sologub in Russia in epoca sovietica fino a oggi	p. 179
II. La fortuna critica del <i>Demone meschino</i> all'estero	p. 183
III. Il caso delle traduzioni italiane del <i>Demone meschino</i> e la fortuna critica di Sologub in Italia	p. 188
IV. Tavola cronologica delle traduzioni del <i>Demone meschino</i>	p. 193
Bibliografia	p. 195

Introduzione

Fedor Sologub fu un grande protagonista dell'Età d'argento. Scrittore prolifico, fu poeta, prosatore (autore di racconti e romanzi), ma si dedicò anche al teatro, alla pubblicistica e alla saggistica. Le vicende storiche della Russia nel XX secolo, e quelle personali di Sologub, che non sposò mai la causa sovietica e contestò il regime negli anni della formazione della Repubblica dei Soviet, non facilitarono la conoscenza della sua opera dopo la morte. I temi trattati e il legame col decadentismo evidente nelle sue opere non s'accordavano con la creazione dell'uomo nuovo postulata dalla dottrina marxista. Per questa ragione la vicenda umana e letteraria di Sologub venne ben poco conosciuta al di fuori della cerchia degli specialisti; l'unica eccezione riguarda il romanzo *Melkij bes* (*Il demone meschino*, nelle traduzioni italiane di E. Lo Gatto e P. Zveteremič), la sola opera ripubblicata nell'URSS.

Nato in una famiglia di umili origini, Sologub si diplomò maestro elementare e insegnò nelle scuole della remota provincia russa. L'impatto con ambienti poveri dominati dall'abiezione e dalla corruzione morale fu per lui una prova durissima. Da questa esperienza, oltre che dall'ambiente familiare, spesso soffocante per le misere condizioni di vita e per l'asprezza del rapporto con la madre, nascono i soggetti e i personaggi delle sue opere: l'ambiente scolastico popolato da ginnasiali maleducati e cattivi, oppure innocenti vittime di un mondo adulto depravato; gli insegnanti gretti e incolti; figure del popolo, volgari e stupide; la rappresentazione della vita come una "matrigna" che non ama i propri figli. A lungo Sologub soffrì la lontananza dai centri della cultura russa e l'assenza di interlocutori; si sentiva confinato in una profonda solitudine intellettuale dalla quale bramava di evadere. Quando nel 1892 fu nominato Ispettore scolastico a San Pietroburgo, ebbe infine la possibilità di entrare nel mondo letterario della capitale. Si formò nella cerchia dei primi simbolisti e per i suoi contemporanei Sologub fu «il più autentico» tra i decadenti russi.

Il suo romanzo più importante, *Melkij bes*, fu il frutto di dieci anni di lavoro. Scritto tra il 1892 e il 1902 ma pubblicato soltanto cinque anni più tardi, nel 1907, fu l'opera che diede fama al suo autore, incoronandolo tra i principali esponenti della letteratura russa di inizio secolo. Il romanzo narra della progressiva follia in cui

sprofonda Ardalion Borisovič Peredonov, temuto insegnante di un ginnasio di provincia, perseguitato da una creatura demoniaca piccola e informe concepita dalla sua fantasia e chiamata Nedotykomka. Al centro del romanzo c'è la *peredonovščina*: l'atmosfera di vuoto e menzogna, il filisteismo e la *pošlost'*, la "volgarità", che dominano la provincia russa. Peredonov è il simbolo di una vita spaventosa, alla quale l'autore contrappone, in apparenza, il mondo luminoso e spensierato dei protagonisti del secondo intreccio del romanzo, i giovani Ljudmila e Saša.

I critici che hanno riflettuto sul romanzo hanno osservato, come D. Mirskij, che «lo scopo [del romanzo] non è di dipingere la vita di una città di provinciale russa, ma la vita, la cattiva creazione di Dio come un tutto... La città è solo un microcosmo di tutta la vita».

Anche i riferimenti alla letteratura russa del passato di cui è fittamente intessuto *Melkij bes* – Puškin, Gogol', Dostoevskij, Čechov, per citare i principali – hanno colpito l'attenzione degli interpreti del romanzo.

Nell'avviare uno studio del *Melkij bes* abbiamo isolato alcuni tra i principali temi sviluppati dall'autore, in un dialogo costante con la letteratura russa del passato. Sologub rilegge e interpreta alla luce della propria visione del mondo il tema del demoniaco, le figure dei "piccoli uomini", il motivo della follia. Il protagonista, Peredonov, poi, è l'autore di una serie di affermazioni singolari su Puškin, delle quali abbiamo cercato di rendere ragione nel contesto del romanzo e degli anni in cui l'opera fu composta, approfondendo la riflessione di Sologub circa il padre della lingua letteraria russa e della letteratura russa moderna.

Infine, abbiamo condotto un'analisi sul ruolo dell'intreccio parallelo del romanzo, a partire dalla caratterizzazione dei suoi protagonisti Ljudmila e Saša e in contrapposizione a Peredonov. L'intreccio, infatti, solo apparentemente costituisce un'alternativa alla *peredonovščina*.

L'ultimo capitolo ricostruisce la fortuna critica del *Melkij bes* in Russia e all'estero, e ripercorre le vicende delle prime traduzioni del romanzo in Italia.

Capitolo primo

I. Cronologia (1863-1927)

Biografija moja nikomu ne nužna

1860

Il padre di Fedor, Kuz'ma (Kos'ma) Afanas'evič Teternikov (aveva corretto l'antico cognome Tjutjunnikov, della famiglia dei coltivatori di *tjutjun*, "tabacco") (< ? >-1867) era nato da un servo della gleba della famiglia degli Ivanickij, nel governatorato di Černigov, o forse di Poltava: la figlia del possidente Ivanickij aveva avuto una relazione con un servo di origine ucraina, di nome Afanasij; dalla loro unione era nato Kuz'ma Afanas'evič. Il padrone aveva concesso la figlia in moglie al servo e aveva permesso al bambino di imparare il mestiere del sarto, poi di servirlo come lacchè.

A quell'epoca le sollevazioni dei servi o le fughe in massa dei contadini erano un fenomeno comune: anche Kuz'ma Afanas'evič fugge dalla tenuta presso cui lavorava e per più di un anno vaga nelle steppe intorno al mar Nero, per poi rientrare a servizio del vecchio padrone.

L'ultimo autunno presso gli Ivanickij – l'anno seguente, infatti, lo zar Alessandro II avrebbe firmato il manifesto per l'emancipazione dei servi della gleba – Kuz'ma Afanas'evič, nell'attraversare un fiume con l'equipaggiamento del padrone, rimane in acqua per diverse ore e si ammala del mal sottile, il morbo che qualche anno dopo causerà la sua morte.

1862

Teternikov si trasferisce a Pietroburgo. Dopo un periodo di prova, riceve l'attestato della Direzione degli Artigiani Pietroburghesi: fa parte della corporazione dei sarti e ha il diritto di esercitare la professione.

In questo periodo conosce Tat'jana Semenovna (1832 <?>-1894), originaria del villaggio contadino di Falileevo (circoscrizione amministrativa di Gatčina,

governatorato di San Pietroburgo). La donna lavora come domestica presso la famiglia Agapov.

1863

17 febbraio. A Pietroburgo nasce Fedor Kuz'mič Teternikov.

1865-1866

11 giugno 1865. Nasce Ol'ga Kuz'minična.

Kuz'ma Afanas'evič affitta un appartamento vicino al ponte Kalinkin, dove può vivere con la famiglia e lavorare come sarto: una camera luminosa con due finestre, tra le quali c'è un tavolo da lavoro, e al di là di una parete divisoria, la camera da letto.

I momenti più felici di Fedor Kuz'mič sono legati a questi anni, ai ricordi radiosi del tempo trascorso con il padre: le passeggiate sul Lungoneva, con il padre avvolto nella grande mantella nera, le camminate e i giochi attorno a un laghetto vicino alla casa degli Agapov.

Durante l'inverno, la salute di Kuz'ma Afanas'evič peggiora.

1867

Marzo. Kuz'ma Afanas'evič Teternikov muore. Il dolore, che tocca profondamente Fedor, è descritto nella poesia *Pered Otkom* (Davanti a mio padre), del 1880.¹

Tat'jana Semenovna si trasferisce in un appartamento nella via Kanonerskij e apre una lavanderia. Poiché spesso le commesse non le vengono pagate, la vedova non riesce a mantenersi ed è costretta a tornare a lavorare dagli Agapov.

1868-1872

L'infanzia di Fedor Kuz'mič e della sorella Ol'ga è segnata dalla miseria e dal dispotismo della madre. Tat'jana Semenovna vuole preparare i figli alle difficoltà della vita di persone povere, insegnare loro il senso del peccato, le virtù della mitezza e dell'obbedienza. Allo stesso tempo, riversa su di loro le umiliazioni della propria esistenza, la paura delle avversità della vita. Le punizioni corporali, a cui ricorre per correggere qualsiasi negligenza, educano Fedor alla remissività, alla severità verso se

¹ Il testo è pubblicato in *Neizdannyyj Fedor Sologub* (M.M. Pavlova, A.V. Lavrov, pod red.), *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 1997, p. 245.

² M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2007, p. 21; «K

stesso e gli altri, e turbano profondamente la sua psiche.

Anche la vita all'interno della famiglia Agapov non rende l'infanzia di Fedja e Ol'ga un'età spensierata e allegra. Galina Ivanovna Agapova (<?>-1876), vedova di un ex assessore di collegio in pensione, aveva tenuto a battesimo i bambini, era «la nonna» nelle conversazioni dei fratelli. L'atmosfera nella sua famiglia era di oppressione, vuoto, ignoranza, e lei stessa era una donna volgare, che conduceva una specie di «vita piccolo-borghese da cuoca» (*meščanski-kucharočnaja žizn'*)².

Galina Ivanovna insegna a Fedor a leggere. Il giovane allievo la ricorda avvolta in una vecchia vestaglia che perdeva ovatta da un lato scucito, mentre camminava per la stanza fumando, poi lo rimproverava e lo faceva inginocchiare per lungo tempo, in punizione, con il consenso della madre.

La famiglia Vytberg, composta dalla figlia di Galina Ivanovna e dal marito F.A. Vytberg, rappresenta per Fedor Kuz'mič un'alternativa. I membri della famiglia e gli amici che frequentano la loro casa sono persone colte che amano la musica e il teatro, F.A. Vytberg (figlio di A.L. Vytberg, pittore, architetto e autore del progetto mai realizzato della Cattedrale del Cristo Salvatore sulle Colline dei passeri) è storico della letteratura e ispettore di un istituto per orfani. Fedja visita spesso i Vytberg a Gatčina, ascolta da loro discussioni di carattere storico-culturale, legge libri di storia e scopre nella cultura la propria stessa nostalgia di qualcosa di sincero, di buono, di puro.

Fedor Kuz'mič impara a leggere in fretta. Talvolta, la sera, in un angolo della cucina degli Agapov, quando la famiglia si riunisce alla fine della giornata, Fedor legge ad alta voce per la madre e la sorella.

² М.М. Павлова, *Pisatel'-inspektor*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007, p. 21; «К сожалению, та жизнь, которую живет ее семья, лишена решительно всякой поэзии – это какая-то мещански-кухарочная жизнь, с неизменным мужем-пьяницей, братом-дубиной, (сестрицу пропускаю) и, наконец, знаменитой матушкой Кукушкиной»; «Гнет зависимости и несвободы, атмосфера пустоты, ничтожества, мелочности, пошлости, подлости и всяческой лжи и фальши – все это плохое подспорье для жизни. Пошлый, тупые и даже пьяные лица, зачастую исковерканные злостью и бешенством; чуть что не ежеминутная брань, ссора, крики...». [Purtroppo, la vita della sua famiglia è decisamente priva di qualsiasi poesia: è una specie di vita piccolo-borghese da cuoca, con l'immutabile marito ubriacone, il fratello imbecille, (sorgolo sulla sorella) e, infine, l'illustre madre Kukuškina [personaggio della commedia di A.N. Ostrovskij *Dochodnoe mesto* (Un posto redditizio), 1857]; L'oppressione della dipendenza e della non libertà, l'atmosfera di vuoto, di pochezza, di meschinità, di volgarità, di bassezza e di ogni sorta di menzogna e falsità: tutto questo è un cattivo aiuto per la vita. Volti volgari, ottusi e perfino ebbri, spesso deformati dalla malvagità e dalla rabbia; per poco, quasi non s'insultano ogni minuto, litigano, urlano...]

1873—1875

Su suggerimento degli Agapov, che spingono Tat'jana Semenovna a provvedere all'istruzione del figlio, Fedor Kuz'mič è iscritto alla scuola biennale elementare di Nikol'skoe (un villaggio non molto distante da Gatčina). Grazie ai Vytberg, Fedor scopre l'opera lirica: l'emozione suscitata dalla voce di Adelina Patti lo accompagnerà per tutta la vita.

La scoperta della bellezza nell'arte e la realtà di chi dorme su un baule nella cucina del padrone accrescono in lui la consapevolezza di vivere la vita doppia di «figlio di cuoca» e della «nonna» Agapova, di essere «a metà tra il servo e il padrone», schiacciato da una vita che immaginerà, in seguito, come un «grasso donnone» (*debelaja babišča-žizn'*)³.

1876—1877

Fedor Kuz'mič frequenta la scuola secondaria Vladimir (a Pietroburgo, Vladimirskij prospekt, n. 21). A poco a poco rivela eccezionali capacità di studio, si appassiona alla poesia, scrive versi. La letteratura gli offre la possibilità di evadere dal quotidiano, di rifugiarsi in una realtà diversa, più pura. Nei libri – *Robinson Crusoe*, *Don Chisciotte*, la tragedia del *Re Lear*, sono i primi, i più amati – trova maggiore comprensione e conforto che nelle persone. Ne impara a memoria dei brani, li analizza, li recita per sé.

Anche i disordini sociali dell'epoca destano la sua curiosità. Il 6 dicembre del 1876 una manifestazione in piazza Kazanskaja lo interessa moltissimo: si informa sul movimento dei rivoluzionari, del quale sente parlare a scuola e da Galina Ivanovna. Con la «nonna», che guardava con disapprovazione ai rivoltosi, Fedor Kuz'mič si trova in perenne disaccordo. Al contrario, il giovane era affascinato dai protagonisti di romanzi come *All'apice* di Berthold Auerbach (1812-1882; scrittore tedesco del realismo), *Delitto e castigo* di F.M. Dostoevskij, *Terre vergini* di I.S. Turgenev, dove incontrava personaggi in rivolta, che lui chiamava “rivoluzionari”, descritti in una maniera positiva. Ad accrescere le sue simpatie democratiche lo aiutano la lettura di V.G. Belinskij, N.A. Dobroljubov, e la poesia civile di N.A. Nekrasov che conosceva in gran parte a memoria, giudicandola superiore a quella di A.S. Puškin e M. Ju. Lermontov.

³ *Ibid.*, p. 17.

1877—1878

Si iscrive alla scuola Roždestvenskij a Pietroburgo (Suvorovkij prospekt, n. 16).

Il 24 gennaio 1878 V.I. Zasulič (1851-1919), una populista seguace di Sergej Nečaev, ferisce con un colpo d'arma da fuoco il governatore di Pietroburgo F.F. Trepov (1812-1889) per vendicare la fustigazione di un rivoluzionario detenuto in carcere (le punizioni corporali in Russia erano da tempo proibite). Viene assolta dalla corte dei giurati il 31 marzo 1878. Fedor Kuz'mič si dichiara dalla parte della rivoluzionaria che incarna il popolo oppresso e i suoi difensori. Per tutta la vita avrà convinzioni politiche di stampo socialista.

L'attentato non è un caso isolato, la capitale è investita da un'ondata di atti terroristici che hanno lo scopo di indebolire inesorabilmente lo Stato. L'organizzazione Narodnaja volja ("Volontà del popolo") attenta, senza successo, alla vita dello zar Alessandro II.

1878—1882

Si iscrive all'Istituto magistrale di Pietroburgo. Nel 1879 fa una prima esperienza di insegnamento nella scuola Roždestvenskij, poi nella scuola Vladimir.

La sorella Ol'ga viene mandata in un collegio di Pietroburgo (all'incrocio tra la prospettiva Carskaja, oggi Moskovskij prospekt, e il canale Ligojskij). La struttura accoglieva orfani o bambini nati in famiglie indigenti, permettendo loro di ricevere un'istruzione elementare.⁴

Fedor Kuz'mič la va a trovare regolarmente, le porta i libri necessari, gliene consiglia altri alimentando in lei la passione per la lettura.

Ol'ga Kuz'minična è una ragazza timida e molto modesta, ma dotata di grande intelligenza e forza di volontà. Desidera imparare un mestiere e poter vivere del proprio lavoro. Dopo gli studi, tuttavia, iniziano per lei anni duri, durante i quali soffre per le crudeltà di datori di lavoro o per compagnie poco rispettose.

1881

31 gennaio. Ai funerali di F.M. Dostoevskij prendono parte migliaia di persone. Fedor Kuz'mič non vi partecipa, poiché dalla morte del padre odiava e temeva i cimiteri.

13 marzo. Lo zar Alessandro II, dopo essere scampato a quattro attentati, è ucciso da

⁴ *Pis'ma F. Sologuba k O.K. Teternikovej* (T.V. Misnikevič, sost.), in «Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1998-1999 god.», Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg 2003.

una bomba lanciata da un membro di Narodnaja volja. Gli succederà il figlio, Alessandro III.

1882

Giugno. Fedor Kuz'mič si diploma con uno studio dal titolo *Skazki životnogo eposa i npravstvenno-bytovye* (Favole dell'epos animale e favole morali) e diventa insegnante delle scuole popolari – *narodnye učilišča*, fino al 1917, è il nome generico delle scuole elementari aperte al ceto popolare –, la professione che svolgerà per i successivi venticinque anni.

1 giugno. È nominato insegnante della scuola di Narva.

17 agosto. Viene trasferito nella scuola di Krestcy (governatorato di Novgorod), dove insegnerà matematica, logica, fisica e geometria. Accompagnato dalla famiglia, che vivrà al suo fianco, Fedor Kuz'mič compie il suo primo lungo viaggio per la Russia, passando per Novgorod.

L'allontanamento dalla «nonna» Agapov segna il rafforzarsi della sorveglianza materna sui figli. Tat'jana Semenovna, che per la prima volta si trova a vivere da sola insieme con i figli, continua a essere dispotica e violenta. Praticava, infatti, la fustigazione a scopo educativo e privava il figlio delle scarpe fino all'autunno inoltrato (riteneva che camminare a piedi nudi giovasse alla salute e che patire il freddo e l'umiliazione temprasse il carattere).

Fedor Kuz'mič è colpito dalle dure condizioni di vita nella provincia russa: solitudine, persone povere, ignoranti, violente, pettegole e spesso alcolizzate. Il giovane insegnante, che aspirava a diventare uno scrittore famoso, si sente privato del necessario nutrimento intellettuale. Anche la scuola non è sempre un luogo di istruzione, sia per l'impreparazione degli insegnanti, sia per l'indisciplina degli studenti. Teternikov annota nei propri quaderni che alcuni degli alunni sono perennemente affamati, altri per tutto l'inverno non hanno scarpe da indossare, altri sono ammansiti soltanto dalla minaccia delle frustate. Fedor Kuz'mič propone la creazione di collegi in cui i ragazzi, allontanati dal cattivo influsso dei genitori, possano crescere sotto la guida di veri educatori (il progetto sarà descritto nella trilogia *Tvorimaja legenda* (La leggenda che si va creando) del 1914, nella scuola-comune creata da Georgij Trirodov). Nelle scuole popolari era prassi che perfino gli insegnanti, qualora avessero commesso un errore, venissero fustigati anche in presenza dei ragazzi. L'abitudine al dolore fisico accresce in Fedor Kuz'mič la

consapevolezza della propria superiorità sull'ambiente volgare della provincia, che gli procura non meno sofferenze e umiliazioni di quello familiare. I motivi delle frustate e del camminare a piedi nudi saranno presenti in modo costante nelle sue opere.

1883

Il giovane insegnante non si scoraggia e si industria per migliorare il sistema scolastico: riforma il programma, organizza corsi di recupero, scrive un nuovo manuale di geometria. Per un confronto sul proprio operato può contare su Karl Karlovič Saint-Ilaire (1834-1901), il direttore dell'Istituto magistrale di Pietroburgo, e su Vasilij Alekseevič Latyšev (1850-1912), che era stato il suo insegnante di matematica. Essi saranno gli amici e i consiglieri fidati che guideranno Fedor Kuz'mič negli anni dell'insegnamento. In particolare, assidua sarà la corrispondenza con Latyšev, al quale confiderà: «In questi 5 anni la Vostra voce da lontano è stata sempre uno dei più importanti stimoli per la mia attività [...]»⁵. Si sente investito di un grande compito: «...questo è ed era il sogno: far entrare la vita nella routine scolastica, far entrare semi di luce e di amore nel cuore dei bambini [...]»⁶.

Accanto al lavoro scolastico Fedor Kuz'mič si dedica al componimento di poesie, racconti, scrive le bozze di un primo romanzo. Per affinare la penna, compone brevi ritratti degli abitanti di Krestcy (nel suo archivio, ordinati alfabeticamente, si sono conservati circa duecento ritratti), di cui annota il nome, talvolta il soprannome, la professione, alcuni dettagli fisici o psicologici.

1884

28 gennaio. La poesia *Lisica i ež* (La volpe e il riccio) viene pubblicata nella rivista per bambini «Vesna» (Primavera).

Aprile-giugno. La famiglia Teternikov è al centro di uno scandalo. Tat'jana Semenovna aveva dato in affitto una stanza a un collega di Fedor Kuz'mič, l'insegnante A.P. Grigor'ev, il quale non godeva di buona reputazione. Poco tempo dopo, le assillanti attenzioni che Grigor'ev rivolge alla domestica costringono quest'ultima a lasciare il lavoro. Tat'jana Semenovna assume un'altra ragazza, figlia

⁵ M.M. Pavlova, *Tvorčeskaja istorija romana "Melkij bes"*, in F. Sologub, *Melkij bes*, (M.M. Pavlova, pod red.), Nauka, Sankt-Peterburg 2004, p. 648; «Ваш голос издалика был всегда одним из важнейших побудителей моей деятельности за эти 5 лет.»

⁶ *Ibid.*, p. 649; «Ведь это-то и было мечтою – внести жизнь в школьную рутину, внести семена света и любви в детские сердца [...]»

di una prostituta. La ragazza ha una relazione con Grigor'ev, ma quando Tat'jana Semenovna lo scopre, la ragazza denuncia di aver subito violenza e di voler essere risarcita. L'eco dello scandalo si amplifica in seguito all'arresto di Grigor'ev e alle voci che si diffondono in città, offensive nei riguardi di Tat'jana Semenovna.

Le conseguenze dello spiacevole episodio si sommano a una serie di conflitti con il collettivo pedagogico della scuola, in particolare con il direttore. L'ardore con cui il giovane Teternikov difende le proposte di riforma nella scuola (spesso non accolte per la ristrettezza di vedute dei colleghi) e il suo carattere scontroso e permaloso gli attirano numerose inimicizie.

Novembre. Ol'ga Kuz'minična si trasferisce a Pietroburgo per lavorare come sarta e poter frequentare i corsi di studio. Senza un reddito sufficiente, senza amici e un reale sostegno – i vecchi conoscenti della madre e i parenti sono persone violente e dedite all'alcol – Ol'ga è costretta a rientrare in famiglia.

1885

4 giugno. L'amico Saint-Ilaire, a cui Fedor Kuz'mič aveva spiegato il motivo delle tensioni di Krestcy, gli comunica di avere ottenuto il suo trasferimento nella scuola di Velikie Luki, nel governatorato di Pskov.

1 ottobre. Fedor Kuz'mič si trasferisce a Velikie Luki, dove rimarrà fino al 1889.

1886

Aprile. Nel quarto numero della rivista «Russkij načal'nyj učitel'» (Il maestro elementare russo; 1880-1911), fondata da Latyšev, compare il primo articolo di F.K. Teternikov su temi di pedagogia, *O gorodskich učiliščach* (Sulle scuole secondarie).

In questi anni Fedor Kuz'mič raggiunge la consapevolezza che l'abiezione della vita provinciale può essere vinta soltanto dall'arte e dalla conoscenza. Incoraggiato da Latyšev, apprende rudimenti di psichiatria, psicologia, biologia, anatomia, storia della filosofia e delle religioni, letterature occidentali, si dedica allo studio della lingua francese. Si cimenta anche nella traduzione di testi dal tedesco e dal francese. Il *Mondo come volontà e rappresentazione* di A. Schopenhauer offre a Fedor Kuz'mič una visione del mondo affine alla propria.

1889

Autunno. Accetta la proposta di insegnare al seminario per insegnanti di Vytegra

(governatorato di Olonec, oggi governatorato di Vologda), un'antica cittadina che si affaccia sulla riva meridionale del lago Onega, distante 200 km dalla prima stazione ferroviaria.

1890

Fedor Kuz'mič ha in odio l'isolamento, la monotonia delle giornate e la volgarità della provincia più remota, in cui «il quotidiano diventa terribile e ciò che è terribile ordinario». ⁷ Si rivolge ripetutamente a Latyšev chiedendo di ottenere un impiego a Pietroburgo.

1891

Ol'ga Kuz'minična ritorna a Pietroburgo ed è ammessa come libero uditoro all'Istituto per levatrici, che terminerà due anni dopo diplomandosi. Durante tutto il periodo di studio, che non sarebbe stato possibile senza l'aiuto economico del fratello, Ol'ga Kuz'minična non smette di preoccuparsi per i famigliari, spendendo i propri risparmi per comprare loro indumenti e medicine.

Luglio. La notizia del trasferimento prossimo del seminario per insegnanti da Vytegra alla provincia di Derpt (l'odierna Tartu), accresce in Fedor Kuz'mič la speranza di trovare lavoro a Pietroburgo. Durante i mesi estivi è nella capitale, dove conosce Nikolaj Minskij, poeta e redattore della rivista «Severnyj vestnik» (Il messaggero del Nord).

1892

Febbraio. Nel «Severnyj vestnik» compare la poesia *Večer «Čto za prelest'...»* (Sera «Che incanto...»).

Giugno. Fedor Kuz'mič si interroga sulla propria vocazione letteraria, poiché alle sue fatiche non sempre segue un riconoscimento: «... il mio principale errore fu che [...] dovevo decidere dall'inizio se mi è necessaria Pietroburgo come mezzo per sviluppare il mio talento, oppure non ho alcun talento e non c'è nulla da sviluppare. Ma come stabilirlo? Giudicare giusti i miei insuccessi e bruciare quello che ho scritto?» ⁸

⁷ М.М. Павлова, *Pisatel'-inspektor*, cit., p. 45; «обычное становится ужасным, а ужасное – обыкновенным.»

⁸ *Ibidem*; «...главная ошибка, которую я сделал, заключался [...] в том, что я должен был сначала решить, нужен ли мне Петербург как средство развития таланта, или никаких талантов у меня

Latyšev non approva l'idea del trasferimento di Teternikov nella capitale, poiché non vede nella vita di provincia un ostacolo allo sviluppo del suo talento letterario, tuttavia si prodiga per aiutarlo.

Settembre. Fedor Kuz'mič si trasferisce a Pietroburgo. Si insedia in via Serpuchovskaja, poi nel vicolo Ščerbakov. La famiglia lo segue, compresa la madre, che continuerà a gestire le spese e a dirigere severamente la vita familiare.

Il 1892 è l'anno solitamente indicato come quello in cui ha inizio la carriera letteraria di Fedor Kuz'mič. A Pietroburgo, infatti, il giovane frequenta Minskij e i redattori del «Severnyj vestnik», tra cui A. Volynskij, L.Ja. Gurevič. Delle poesie composte fino ad allora, qualche centinaio, la rivista ne aveva pubblicate ventitre.

Ol'ga Kuz'minična si iscrive alla scuola professionale “Suvorov” per levatrici dell'ospedale Kalinkin.

1893

Aprile. Nel «Severnyj vestnik» compaiono sei poesie a firma di Fedor Sologub. I versi erano piaciuti alla redazione, ma Minskij, giudicava «impossibile»⁹ farli sottoscrivere da Teternikov. In cerca di uno pseudonimo adatto al poeta, Minskij s'imbatte nel cognome Sollogub dell'antica famiglia nobile e gli toglie una “I”.¹⁰ Così, secondo il racconto di Minskij, era nato il poeta Fedor Sologub.

5 settembre. Ottiene il posto desiderato: è nominato insegnante della scuola Roždestvenskij, presso la quale presterà servizio negli anni 1893-1899.

1894

Agosto-settembre. Nella rivista «Illjustrirovannyj mir» (Mondo illustrato) viene pubblicato il primo racconto di Sologub, *Ninočkina ošibka* (L'errore di Nina).

Settembre. Tat'jana Semenovna si ammala gravemente di polmonite. Fedor Kuz'mič e la sorella servono costantemente la madre malata, alternandosi al suo capezzale. La donna muore tra le loro braccia. La difficile situazione economica non lascia ai fratelli

нет и развивать, значит нечего. Но как это определить? Поверить в свои неудачи и сжечь свои труды?»

⁹ I. Odoevceva, *F.K. Sologub*, in *Na beregach Nevy. Vospominanija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989, p. 116.

¹⁰ Lo pseudonimo fu scelto senza badare alla presenza di altri due Sollogub (entrambi con due “I”, conti) nella letteratura russa. Il primo, Vladimir Aleksandrovič Sollogub (1812-1882), era l'autore di *Tarantas*; l'altro, Fedor L'vovič Sollogub (1848-1890), aveva composto alcune opere poetiche e drammatiche minori, era un illustratore e decoratore; oggi è ricordato soprattutto per la sua amicizia con V.I.S. Solov'ev.

Teternikov il tempo di abbandonarsi al dolore: «la prosa di una vita senza denaro e di pegni»,¹¹ come ripeteva Sologub, li costringeva a tirare avanti. Il legame tra Fedor Kuz'mič e Ol'ga si rafforza; alla sorella Fedor Kuz'mič chiede di supplire la madre nelle punizioni corporali, delle quali ormai avverte la necessità ogni qual volta commette una mancanza. La stessa tendenza al masochismo e altri atteggiamenti patologici caratterizzeranno spesso i protagonisti delle opere di Sologub.

Novembre. Diventa collaboratore fisso del «Severnyj vestnik». La redazione della rivista accetta per la pubblicazione il suo primo racconto, *Teni* (Ombre), favorevolmente accolto anche dai lettori. La collaborazione con il «Severnyj vestnik», che durerà tre anni, è una vera e propria scuola letteraria per Fedor Kuz'mič; i redattori A. Volynskij, L.Ja. Gurevič e N. Minskij ripongono grandi speranze nel suo talento.¹² Sologub recensisce libri (dal dicembre 1894 al marzo 1897 pubblica più di settanta recensioni), in particolare testi di pedagogia o sulla scuola. Nel suo archivio si sono conservati numerosi piani di romanzi dedicati a temi scolastici.

1895

Luglio-dicembre. Il «Severnyj vestnik» pubblica a puntate, nonostante alcune difficoltà per problemi di censura, il suo primo romanzo *Tjaželye sny* (Sogni gravi), scritto tra il 1882 e il 1894. Esce anche la prima raccolta di versi, *Stichi. Kniga pervaja* (Poesie. Libro primo).

«Il nome di Sologub divenne un ingrediente costante dei volumi della rivista “Severnyj vestnik”, comparando sempre accanto a quelli di Merežkovskij, Gippius, Minskij, e in seguito di K.D. Bal'mont. Fu chiaro fin dall'inizio che il nuovo grande talento era vicino al gruppo di scrittori che allora venivano chiamati simbolisti.»¹³

1896

Gennaio. Per il meritevole lavoro svolto nella scuola è insignito del terzo grado

¹¹ *Nezdannyj Fedor Sologub*, cit., p. 232.

¹² S.J. Rabinowitz, *From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov' Gurevich*, Oxford Slavonic Papers. New Series, Vol. XXVII, 1994, p. 124.

¹³ Staryj entuziast [Volynskij, A.L.], *F.K. Sologub, «Žizn' iskusstva»*, n. 39, Leningrad 1923, p. 9 [Ristampa in F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, 2 voll., vol. 1, Moskva 1991, p. 220]; «Имя Сологуба сделалось постоянным ингредиентом журнальных книг “Северного вестника”, появляясь всегда рядом с именами Мережковского, Гиппиус, Минского, а впоследствии и К.Д. Бальмонта. Было ясно с самого начала, что новое крупное дарование примыкает к той группе писателей, которые носили тогда название символистов.»

dell'ordine di S. Stanislao.

Ottobre. Escono una raccolta di raccolti dal titolo *Teni* (Ombre) e *Stichi. Kniga vtoraja* (Poesie. Libro secondo).

1897

Aprile. A seguito di una serie di contrasti nella redazione e di una recensione molto dura del romanzo *Sogni grevi*, pubblicato da Volynskij nel «Severnyj vestnik», Sologub termina la collaborazione con la rivista.

1898

Luglio. Alcune favole brevi appaiono sulle pagine del giornale «Peterburgskaja žizn'» (Vita pietroburghese).

Sologub frequenta i circoli letterari della capitale, fra l'altro le serate del venerdì di K.K. Slučevkij, all'epoca uno dei redattori del «Pravitel'stvennyj vestnik» (Il messaggero governativo), le «domeniche» di V.V. Rozanov, le riunioni di P. Percev e A. Volynskij all'hotel Palais Royal di via Puškin. Fa conoscenza anche con il gruppo del «Mir Iskusstva» (Il mondo dell'arte) e stringe amicizia con D.S. Merežkovskij e Z. Gippius.

1899

Gennaio. È nominato ispettore della scuola Andreevskij. Si trasferisce in uno degli appartamenti destinati al corpo docente, al piano superiore della scuola, sulla settima dell'isola Vasil'evskij.

Febbraio. È nominato membro del Consiglio dell'Istruzione del governatorato di San Pietroburgo.

Prende parte a diverse iniziative dedicate ai festeggiamenti per il primo centenario della nascita di A.S. Puškin.

1901

Gennaio. Riceve l'ordine di S. Anna di terzo grado.

1902

19 giugno. Termina il romanzo *Melkij bes* (Il demone meschino),¹⁴ cui aveva lavorato negli ultimi dieci anni. Spedisce il manoscritto alle redazioni di diverse riviste, ma la pubblicazione gli viene ripetutamente negata.

1904

Gennaio. Dà alle stampe *Sobranie stichov. Kniga tret'jaja i četvertaja (1897-1903)* (Raccolta di poesie. Libro terzo e quarto).

Fedor Kuz'mič organizza nel suo appartamento le «domeniche», serate di lettura alle quali prendono parte i letterati a lui più vicini e giovani poeti. Sono gli anni in cui conosce e si fa conoscere dal mondo letterario. Teffi: «Era un uomo, ora me ne rendo conto, di circa quarant'anni, ma allora, probabilmente poiché io stessa ero molto giovane, mi sembrava vecchio. Addirittura non vecchio, ma in qualche modo, antico. Il suo volto era pallido, lungo, senza sopraccigli, aveva una grossa verruca accanto al naso, una rada barbetta rossastra che sembrava tirare in giù le guance magre, gli occhi spenti, mezzi chiusi. Un viso sempre stanco, sempre annoiato. [...] Non rideva mai.»¹⁵ Chodasevič: «Nessuno lo ha visto giovane, nessuno lo ha visto invecchiare. [...] Così come non era stato mai giovane, non invecchiava.»¹⁶

Giugno. Collabora con il giornale «Novosti» (Notizie), scrive articoli su temi di cultura, politica, pedagogia. L'editore O.K. Notovič non ama il lavoro di Sologub: «Ha portato di nuovo delle sciocchezze decadenti. [...] E chi mai le pubblicherà? E chi le leggerà!»¹⁷.

Settembre. Esce la seconda raccolta di racconti *Žalo smerti* (Il pungiglione della morte). Sologub si dà da fare per trovare un editore per *Il demone meschino*.

Dicembre. Esce *Kniga skazok* (Libro di favole).

¹⁴ La traduzione del titolo del romanzo come *Il demone meschino* è una tradizione a cui ci si attiene da quasi novant'anni, dalla pubblicazione curata da Ettore Lo Gatto nel 1923. Ci atteniamo a questa soluzione traduttoria. Approfondiremo più avanti il significato dell'espressione *melkij bes*.

¹⁵ N.A. Teffi, *Fedor Sologub*, in «Novoe russkoe slovo», 9 gennaio, 1949 [Ristampa in *Vospominanija o serebrjanom veke* (V. Krejd, pod red.), Respublika, Moskva 1993, pp. 80-81]; «Это был человек, как я теперь понимаю, лет сорока, но тогда, вероятно, потому что я сама была очень молода, он мне показался старым. Даже не старым, а каким-то древним. Лицо у него было бледное, длинное, безбровое, около носа большая бородавка, рыжеватая бородачка словно оттягивала вниз худые щеки, тусклые, полузакрытые глаза. Всегда усталое, всегда скучающее лицо. [...] Он никогда не смеялся.»

¹⁶ V. Chodasevič, *Necropoli* (trad. N. Pucci), Adelphi, Milano 1985, pp. 128-129. Il brano è tratto da un articolo intitolato *Sologub*, pubblicato nel 1928 sulla rivista «Sovremennyj zapiski» a Parigi.

¹⁷ N.A. Teffi, *op. cit.*, p. 82; «Опять принес декадентскую ерунду. [...] Ну кто его вообще будет печатать. И кто будет читать!»

1905

Giugno-novembre. Finalmente *Il demone meschino* viene pubblicato a puntate nella nuova rivista «Voprosy žizni» (Le questioni della vita),¹⁸ ma alla fine di novembre la rivista è costretta a chiudere e il finale del romanzo resta inedito.

Termina la collaborazione con «Novosti», ne inizierà altre con riviste e giornali di satira politica.¹⁹

1906

Febbraio. Pubblica l'articolo *Ja. Kniga soveršennogo samoutverždenija* (Io. Libro della perfetta autoaffermazione) nella nuova rivista «Zolotoe runo» (Il vello d'oro). Il mensile di letteratura e arte del mecenate N.P. Rjabušinskij, che uscì a Mosca tra il 1906 e il 1909, diede spazio alla cerchia dei simbolisti e dei suoi simpatizzanti, radunando, tra gli altri, le penne di Merežkovskij, Belyj, Sologub, Blok, Ivanov, Bal'mont, Brjusov.²⁰

Aprile. Esce *Rodina* (Patria), la quinta raccolta di poesie.

Estate. Ol'ga Kuz'minična ha un forte raffreddore e il vento gelido che soffia per le strade di Pietroburgo aggrava le sue condizioni: l'infiammazione polmonare si rivela tubercolosi. Sologub accompagna la sorella nel governatorato di Ufa perché si sottoponga a delle cure.

Ottobre. Escono *Političeskie skazočki* (Favolette politiche).

I ricordi dei contemporanei che all'epoca frequentavano la casa dei Teternikov descrivono il rapporto di adorazione reciproca tra lo scrittore e la sorella – «una ragazza malaticcia, tubercolotica, vecchia»²¹ –, la casa povera, ma resa sempre accogliente dai padroni di casa.

¹⁸ «Voprosy žizni», che ebbe un anno di vita, veniva stampato al posto di «Novyj put'» (La nuova via), quando dalla sua redazione, nel 1905, uscirono Merežkovskij e Filosofov.

¹⁹ Collaborerà con «Zritel'» (Lo spettatore), «Signal» (Il segnale), «Plamja» (La fiamma), «Molot» (Martello), «Adskaja počta» (La posta degli inferi), «Jaroslavskaja kolotuška» (Il mazzuolo di Jaroslav), «Zerkalo» (Lo specchio).

²⁰ La rivista veniva stampata su carta pregiata e proponeva le riproduzioni delle opere dei maggiori pittori contemporanei quali Vrubel' e Somov. «Zolotoe runo» fu il luogo in cui vennero esposti i temi chiave del simbolismo (la creazione artistica come atto religioso, la sintesi delle arti su base religiosa, il superamento dell'individualismo nella *sobornost'*, l'anarchismo mistico...). Dopo un primo momento di unità, la rivista rappresentò principalmente la frangia pietroburchese del gruppo simbolista, capitanata da Ivanov e Čulkov. Il gruppo dei redattori polemizzava contro i decadenti del gruppo di «Vesy» (La bilancia), che considerava il simbolismo uno tra i metodi della pura creazione artistica e mirava a costruirne la poetica. La disputa tra le riviste anticipò il dibattito del 1910 sul futuro e la crisi del simbolismo russo.

²¹ N.A. Teffi, *op. cit.*, p. 81. «Жил он сестрой, плоскогрудой, чахоточной старой девой.»

1907

Fedor Kuz'mič soffre la stanchezza e la noia che gli procura il lavoro scolastico. La notte scrive. Con il tempo, le condizioni economiche sono migliorate e desidera dedicarsi unicamente all'attività letteraria.

Escono il sesto libro di versi, *Zmij* (Il serpente), l'articolo *Čelovek čeloveku – d'javol* (L'uomo è per l'uomo un diavolo), la rappresentazione sacra *Liturgija mne* (Liturgia per me), la terza raccolta di racconti *Istlevajuščie ličiny* (Maschere che si fanno polvere). *Il demone meschino* viene pubblicato in volume.

Primavera. Anastasja Nikolaevna Čebotarevskaja, giovane critico letterario, lavora a una raccolta di autobiografie degli scrittori russi contemporanei, tra i quali desidera includere Sologub. Lo scrittore risponde malamente al suo invito: «Di informazioni posso comunicarle soltanto le seguenti: sono nato nel 1863 a San Pietroburgo. Tanto basta. La mia biografia non serve a nessuno. È evidente non foss'altro dal fatto che, persino Lei, che si occupa di storia della letteratura, non si è mai interessata nemmeno al mio nome. Non mi sono mai chiamato “F.K. Sologub”, come lei scrive, perché non appartengo alla stirpe dei Sollogub, e il mio cognome è Teternikov. Il mio pseudonimo letterario si compone di 14 lettere, non una di più o di meno: Fedor Sologub, con una sola *l*, e non con due; non semplicemente Sologub, e non Fedor Kuz'mič Sologub (non esiste e non è mai esistito), ma Fedor Sologub.»²² La tenace Čebotarevskaja non si arrende («D'ora in poi sarò più attenta e non Vi chiamerò come non Vi piace essere chiamato»)²³ e anche se il libro non fu mai realizzato, l'occasione favorì il nascere di un'amicizia, che di lì a qualche anno sarebbe mutata nella decisione di unire i propri destini.

Anastasja Nikolaevna Čebotarevskaja era nata nel 1876 a Kursk. Sesta di sette fratelli, a soli tre anni aveva perso la madre, suicida a causa di una malattia nervosa. Il padre si risposò, dal secondo matrimonio ebbe sei figli, poi morì inaspettatamente nel 1902. Anastasija Nikolaevna aveva studiato a Mosca e a Parigi. Dal 1905 viveva a Pietroburgo e collaborava con una rivista.

²² *Neizdannij Fedor Sologub*, cit., p. 303 (lettera a A.N. Čebotarevskaja, 14 maggio 1907); «Сведения могу сообщить только следующие: Родился в 1863 г. в СПб. Этого и довольно. Биография моя никому не нужна. Это видно хотя бы из того, что даже и Вы, хотя и работаете для истории литературы, все же никогда не поинтересовались даже моим именем. “Ф.К. Сологуб”, как Вы пишете, я никогда не именовался, потому что я не принадлежу к роду Соллогубов, и моя фамилия Тетерников. Литературный же мой псевдоним состоит из 14 букв, не более и не менее: Ф е д о р ъ С о л о г у б ъ, с одной буквою Л, а не с двумя; не просто Сологуб, и не Федор Кузьмич Сологуб (такого нет и не было), а именно Федор Сологуб.»

²³ *Ibid.*, p. 304; «Я буду вперед осторожнее и не назову Вас, как не нравится...».

Sologub, quanto al riserbo sulla propria storia personale, rifiutò sempre di concedere informazioni biografiche, non amava, in generale, parlare del proprio passato; separava l'arte dalla vita e voleva essere ricordato unicamente come l'autore delle proprie opere.

Giugno. Fedor Kuz'mič accompagna la sorella presso la stazione termale di Rajvol (oggi Roščino, regione di San Pietroburgo), nella speranza che le cure ne migliorino le condizioni di salute. Il 28 giugno Ol'ga Kuz'minična muore. Sologub scrive a un'amica: «A mia sorella era legata tutta la mia vita, e ora è come se mi fossi dissolto e disperso tutto nell'aria. Vivo all'apparenza come prima, e scrivo, ma in qualche modo mi sembra assurdo che non sia morto io.»²⁴ Contemporaneamente Fedor Kuz'mič è collocato a riposo, e di conseguenza è invitato a lasciare l'appartamento in cui vive. Oltre all'anzianità di servizio, l'allontanamento dell'ispettore Teternikov potrebbe essere stato appoggiato dalle voci che si erano diffuse sul suo conto. Il riserbo sulla propria biografia aveva creato intorno alla sua figura un'aura di mistero, la sua indecifrabilità, il carattere permaloso e facile allo scontro avevano diffuso un sentimento di antipatia nei suoi confronti. «Lo chiamavano stregone, mago, incantatore.»²⁵ La sua attività letteraria, in particolare *Il demone meschino*, aveva sollevato dubbi riguardo alla sua moralità,²⁶ le sue vicende biografiche venivano fatte discendere da quelle dei suoi personaggi, qualche malevolo aveva ipotizzato un rapporto incestuoso con la sorella.²⁷

Luglio. Si trasferisce in un appartamento in via Širokaja, 19.

Settembre. Esce la *pièce Ljubvi* (Amori) nella rivista «Pereval» (Il valico).

Novembre. Esce il romanzo *Nav'i čari* (Incantesimi dell'oltretomba), prima parte della trilogia *La leggenda che si va creando*.

Dicembre. Lavora alla traduzione di un'antologia di Paul Verlaine, qualche tempo dopo traduce il *Candide* di Voltaire. Collabora con la redazione della rivista simbolista «Vesy» (La bilancia) che aveva incominciato un importante lavoro di traduzione delle principali opere letterarie europee; insieme con le sorelle Čebotarevskij traduce le opere complete (30 volumi) di Guy De Maupassant.

²⁴ F. Sologub, *Plamennyj krug* (pod red. M.M. Pavlovoj), Progress-Plejada, Moskva 2008, p. 275; «С сестрою была связана вся моя жизнь, и теперь я словно весь рассыпался и взвёлся в воздухе. Живу внешне как всегда, и пишу, но как-то мне дико, что умер не я.»

²⁵ V. Chodasevič, *op. cit.*, p. 129.

²⁶ M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, cit., pp. 359-360.

²⁷ M.M. Pavlova, *Iz tvorčeskoj predystorii "Melkogo besa"*. *Algolagničeskij roman Fedora Sologuba*, «De visu», n. 9(10), 1993, p. 346.

1908

Gennaio. Pubblica il dramma *Van'ka-ključnik i paž Žean* (Van'ka il dispensiere e il paggio Jean) nella rivista «Novye mysli» (Nuovi pensieri). Il regista N.N. Evreinov ne allestisce lo spettacolo teatrale.

Febbraio. Esce *Plamennyj krug* (Il cerchio fiammeggiante), l'ottavo libro di versi. Dedica la raccolta alla sorella.

Marzo. Pubblica la tragedia *Pobeda smerti* (La vittoria della morte) e l'articolo *Teatr odnoj voli* (Il teatro di una sola volontà), nel quale espone i principi estetici per un rinnovamento del teatro. In questi anni Sologub è tra gli scrittori più letti in Russia.

Giugno. Esce *Kniga razluk* (Libro degli addii).

Autunno. Anastasija Nikolaevna Čebotarevskaja va a vivere con Fedor Kuz'mič (il matrimonio sarà officiato nel 1914). «La nostra vicinanza ideale che si era definita da subito e la comunanza di stati d'animo e di visione del mondo si rafforzarono e rinvigorirono con gli anni. Anastasija Nikolaevna diventò la mia collaboratrice costante e operosa.»²⁸

La donna promuove l'attività del marito, che tutti avrebbero dovuto riconoscere come un grande scrittore. Nelle parole di chi non vedeva di buon grado la loro unione, Anastasija Nikolaevna aveva rivoluzionato la vita di Sologub in un modo «non necessario».²⁹ Aveva trasformato le sue abitudini, l'aspetto della casa: sedie e cornici dorate, oro nel mobilio, sulle pareti dello studio aveva fatto dipingere alcune rappresentazioni di Leda (nella mitologia greca, la donna che si unì al cigno, l'animale in cui si era trasformato Zeus). Le conversazioni sommesse, il modesto stile di vita dei fratelli Teternikov erano stati sostituiti da affollati raduni e balli in maschera. Alcuni rimproveravano ad Anastasija Nikolaevna di aver creato intorno a Sologub un'atmosfera irrequieta e tesa: «Le sembrava sempre che trattassero Sologub in modo non sufficientemente rispettoso, dappertutto vedeva offese, insinuazioni, disattenzioni. Scriveva intere scatole di lettere alla redazione, che davvero per Sologub erano inutili e perfino dannose, per difenderlo da attacchi immaginari, litigava e faceva litigare.»³⁰

²⁸ *Neizdannij Fedor Sologub*, cit., p. 292: «Сразу определившаяся наша идейная близость и общность настроений и мирозерцания с годами усиливались и крепились. Ан<астасия> Н<иколаевна> стала моею постоянною и деятельною сотрудницею.»

²⁹ N.A. Teffi, *op. cit.*, p. 84; «перекроила его быт по-новому, по-ненужному.»

³⁰ *Ibidem*; «Ей все казалось, что к Сологубу относятся недостаточно почтительно, всюду чудились ей обиды, намеки, невнимание. Она пачками писала письма в редакцию, совершенно для Сологуба ненужные и даже вредные, защищая его от воображаемых нападок, ссорилась и

Novembre. Esce *Kapli krovi* (Gocce di sangue), la parte conclusiva del primo libro della *Leggenda che si va creando*.

Dicembre. Pubblica l'opera teatrale *Nočnye pljaski* (Danze notturne) in «Russkaja mysl'» (Il pensiero russo). Durante il periodo natalizio organizza mascherate e le prove per la messa in scena della *pièce*.

1909

Frequenta le riunioni dell'«Accademia» di Vjačeslav Ivanov. L'appartamento (la celebre «Torre») di via Tavričeskaja è il salotto più noto della Pietroburgo dell'Età d'argento, lì si incontrano i più famosi filosofi e poeti del tempo.

Febbraio. Sologub, insieme con M. Arčibašev e M. Kuzmin, è chiamato in causa nei «processi letterari» organizzati dagli studenti universitari del «Circolo della letteratura e dell'arte». I «processi» riflettevano il pensiero diffuso che questi autori si occupassero di pornografia. Dall'uscita del *Demone meschino*, che raccontava la vicenda amorosa dei giovani Ljudmila e Saša, erano cresciuti i sospetti nei confronti dell'ex-ispettore scolastico, il quale, tra le altre cose, si dedicava alla fotografia in maniera dilettantesca e conservava album con fotografie di nudi.

9 marzo. Al teatro Litejnyj va in scena la prima di *Danze notturne* nell'allestimento di N.N. Evreinov.

Primavera. Per qualche mese i coniugi vivono in Germania, poi in Francia.

Maggio. Esce *Kniga očarovanij* (Libro degli incanti), una raccolta di novelle e leggende.

Luglio. Viene pubblicata la seconda parte della *Leggenda che si va creando*, *Koroleva Ortruda* (La regina Ortrude).

Estate. Fedor Kuz'mič e Anastasija Čebotarevskaja trascorrono le vacanze sulla costa di Narva in Estlandia, l'odierna Estonia (ci andranno ogni estate, fino al 1914).

Affitteranno dacie nei villaggi di Narva-Jõesuu, Meriküla, Udria, Toila.

Settembre. Esce la *pièce* tratta dal *Demone meschino* alla quale Fedor Kuz'mič aveva lavorato diversi mesi per evitare di incappare nei divieti della censura. Per insistenza del regista N.A. Popov, la compagnia del teatro di Kiev metterà in scena la *prèmiere* dell'opera il 7 novembre. Sologub apprezza molto il lavoro, contrariamente al

ссорила.» Si veda anche K. Čukovskij, *Dnevnik: 1901-1929* (pod red. E.C. Čukovskogo), Sovetskij pisatel', Moskva 1991, p. 102; «И все стали бранить Анастасию (Чеботаревск.), испортившую жизнь и творчество Сологуба.» (5 marzo 1919) [E tutti si misero a parlare male di Anastasija (Čebotarevskaja), che aveva rovinato la vita e l'opera di Sologub.]

pubblico, sbigottito, e ai critici, che avendo amato il romanzo, non accolgono di buon grado il rifacimento del testo.

La casa editrice Šipovnik incomincia a pubblicare l'edizione delle opere complete di Sologub in dodici volumi (1909-1911). A ogni nuova edizione delle proprie opere, Fedor Kuz'mič corregge e rivede attentamente i testi; poiché affidava il giudizio unicamente al lettore, evitava qualsiasi commento d'autore.

1910

7 gennaio. A Mosca nel teatro di K.N. Nezlobin va in scena *Il demone meschino* nell'allestimento di K.A. Mardžanov.

Luglio. Trascorre le vacanze nel villaggio di Udria.

Agosto. I coniugi Sologub si trasferiscono in un nuovo appartamento (Raz'ezžaja ul., 31, kv. 4), in cui resteranno fino al 1916. Anastasija Nikolaevna vuole per il marito un grande salotto letterario. Le riunioni, sempre molto affollate secondo i racconti dei contemporanei, cominciavano in genere verso le dieci della sera e proseguivano fino al mattino. Il padrone di casa invitava giovani poeti a leggere i propri versi: A. Achmatova, Teffi, O. Glebova-Sudejkina (leggeva poesie di Sologub), V. Bestužev-Gippius, K. Erberg. Sologub li ascoltava senza battere ciglio, come per un'interrogazione scolastica.³¹ Poi veniva il suo turno: «Sologub leggeva in un modo molto semplice, chiaro, e sempre, perfino nei minuti di vivacità, sembrava stanco. [...] La monotonia delle sue intonazioni però, soprattutto verso il mattino estenuante, conciliava il sonno [...]».³² Verso l'una veniva distribuita la cena su una tavola elegantemente apparecchiata per molte persone e Sologub amava fare brindisi.

«Se ne sta goffamente seduto in una poltrona, con le gambe accavallate, stropicciandosi leggermente le piccole, bianchissime mani. La testa quasi calva, il sincipite appena appuntito, e più giù, tutt'intorno, ciuffi di capelli bianchi. Il volto un po' farinoso, un po' gonfio. Sulla guancia sinistra, vicino al naso appena curvo, una grossa verruca bianca. Una barbetta a punta, bianca e fulva, e baffi dello stesso colore che spiovono all'ingiù. Il *pince-nez*, appeso a un cordoncino sottile, sulla radice del

³¹ Teffi racconta di una serata di letture tipica a casa di Sologub. Lo scrittore invitava qualcuno tra i giovani poeti radunati a recitare i propri versi, come per un'interrogazione, e prima e dopo la lettura regnava un «silenzio di tomba». Cfr. N.A. Teffi, *op. cit.*, pp. 85-86.

³² I. Severjanin, *Salon Sologuba*, in F. Sologub, *Melkij bes. Stichotvorenija. Rasskazy. Skazočki*, Olimp-AST, Moskva 1999, p. 422; «Сологуб читал очень просто, четко и всегда, даже в минуты бодрости, казалось, устало. [...] Но монотонность его интонаций, в особенности под утомительное утро, действовала усыпительно [...]».

naso, gli occhi socchiusi. Quando Sologub li apre, la loro espressione potrebbe essere resa dalla domanda: “Ma voi esistete ancora?”». ³³

1911

3 gennaio. Nel salotto dei Sologub, durante i festeggiamenti in maschera di capodanno, ha luogo uno scandalo che coinvolge A.N. Tolstoj, A.M. Remizov e i padroni di casa. Remizov indossa un costume impreziosito da una coda di scimmia che spunta da sotto la giacca. Anastasija Nikolaevna riconosce la coda, irrimediabilmente tagliata, di una costosa pelle che qualche tempo prima aveva procurato per un costume destinato al conte A.N. Tolstoj. I chiarimenti che seguono nei giorni dopo – i quali rivelano che probabilmente era stato Tolstoj a tagliare la coda e Remizov a indossarla senza alcuna prudenza – non soddisfano Sologub, che interviene per difendere la moglie. La vicenda si conclude quasi un mese dopo, il 15 febbraio 1911, quando viene istituita una commissione di arbitraggio, formata da Ivanov, Blok, Čulkov, Aničkov, Jaščenko. Le voci dello scandalo fanno il giro di Pietroburgo. ³⁴

Primavera. Sologub ha l'idea di fondare un teatro privato per mettere in scena le proprie *pièce* che gli venivano rifiutate dai teatri Pietroburghesi.

Giugno-agosto. Trascorre l'estate con la moglie nella dacia del villaggio di Udria. Prima della partenza, Anastasija Nikolaevna dà alle stampe una raccolta di saggi critici sull'opera del marito, *O Fedore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki* (Fedor Sologub. Critica. Articoli e note).

1912

Il tempo della «Torre» è terminato. I poeti Pietroburghesi, soprattutto i giovani, si incontrano ora nei cabaret, in particolare al Cane randagio, di cui Fedor Kuz'mič e Anastasija Nikolaevna diventano assidui frequentatori.

Sologub guarda con interesse e ammirazione la nuova poesia acmeista e viceversa, la lirica di Sologub talvolta echeggia nella prima poesia di Mandel'stam e Achmatova, di Gorodeckij, che si considerava discepolo dell'ex-ispettore. ³⁵

³³ V. Chodasevič, *op. cit.*, p. 129.

³⁴ E.R. Obatnina, *Ot maskarada k tretejskomu sudu* (“Sudnoe delo ob obezjan'em chvoste” v žizni i tvorčestve A.M. Remizova), in *Lica: biografičeskij al'manach* (pod red. A.V. Lavrova), tom 3, Feniks, Moskva, Sankt-Peterburg 1993, pp. 448-465.

³⁵ F. Sologub, *Stichotvorenija* (pod red. M.I. Dikmana), Sovetskij pisatel', Leningrad 1975, p. 62.

Aprile. Pubblica nella rivista «Reč'» (Il discorso) un capitolo inedito del *Demone meschino*, *Sergej Turgenev i Šarik* (Sergej Turgenev e Šarik), in cui il personaggio di Šarik fa il verso a M. Gor'kij. Il bisticcio tra i due scrittori continua: Gor'kij l'anno seguente dà alle stampe alcune favole, tra le quali una che ha per protagonista tale Smertjaškin (da *smert'*, “morte”), rappresentante della letteratura cimiteriale: un'esplicita parodia di Sologub, irriso per i suoi racconti incentrati sulla morte.³⁶

Aprile-novembre. Esce il romanzo *Sladšče jada* (Più dolce del veleno) nella rivista «Novaja žizn'» (Vita nuova).

Maggio. Dà alle stampe la *pièce Mečta-pobeditel'nica* (Il sogno-vincitore) nella rivista «Teatr Iskusstva» (Il teatro dell'arte).

Luglio. Come l'estate precedente, soggiorna a Udria.

6 novembre. La *pièce Založniki žizni* (Gli ostaggi della vita) va in scena al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo. V.E. Mejerchol'd ne cura l'allestimento.

Novembre. Vengono pubblicate alcune traduzioni e una nuova *pièce*, *Vojna i mir. Kartiny iz romana L.N. Tolstogo, izbrannye i prisposoblennye dlja sceny Fedorom Sologubom* (Guerra e pace. Quadri dal romanzo di L.N. Tolstoj, scelti e adattati per la scena da Fedor Sologub).

Dicembre. Partecipa alla mostra dell'Unione della gioventù organizzata dai fratelli Burljuk, N.S. Gončarova, V.V. Majakovskij e M.F. Larionov, dei quali apprezza l'attività artistica. Sologub incoraggia le avanguardie nascenti, l'anno seguente curerà la prefazione della raccolta *Gromokipjaščij kubok* (La coppa ribollente di tuoni), 1913, di I. Severjanin, del quale ama l'audacia del linguaggio poetico e il desiderio di trasformare la vita in una *grezofars*, “sogno-farsa”.³⁷

1913

1 marzo. Tiene la sua prima conferenza pubblica dal titolo *Iskusstvo našich dnej* (L'arte dei nostri giorni) nella sala concerti dell'Istituto Teniševskij di San Pietroburgo (tra gli uditori nel pubblico A. Blok, L. Andreev, A. Remizov, A. Tolstoj, E. Čirikov, O. Dymov). In seguito, i coniugi Sologub intraprendono una tournée per la Russia, allo scopo di «portare la cultura» nella provincia. Con l'esortazione e il sostegno della moglie, Fedor Kuz'mič accetta di parlare in pubblico, cosa che fino a

³⁶ M.A. Nikitina, *M. Gor'kij i F. Sologub (K istorii otnošenij)*, in *Gor'kij i ego epocha. Issledovanija i materialy*, Vol. 1, Moskva 1989, pp. 189-190.

³⁷ F. Sologub, *Stichotvorenija*, cit., p. 63.

qualche tempo prima aveva sempre rifiutato di fare.

Marzo-aprile. Accompagnato da Anastasija Nikolaevna e dall'amico Severjanin, tiene la stessa lezione in diverse città della Russia sud-occidentale.³⁸ I tre ritornano a San Pietroburgo il 15 aprile.

Estate. Insieme con la moglie trascorre le vacanze in una dacia a Toila.

Novembre-dicembre. Prosegue la tournée, questa volta senza Anastasija Nikolaevna, visitando altre città della Russia sud-occidentale.³⁹

La casa editrice Sirin pubblica la raccolta completa delle opere di Sologub in venti volumi, in cui è compresa anche la terza parte della trilogia *La leggenda che si va creando*, dal titolo *Dym i pepel* (Fumo e cenere).

1914

Gennaio. Va a Novgorod e Pskov, dove tiene la lezione *L'arte dei nostri giorni*. Nel frattempo, esce il dramma *Ljubov' nad bezdnami* (Amore sugli abissi).

20 gennaio. Interviene con una relazione alla *Disputa sulla letteratura contemporanea*, dove espone la propria visione del simbolismo.

Febbraio. La tournée prosegue per Riga e per diverse città della Russia meridionale.⁴⁰

Ritorna a San Pietroburgo il 13 febbraio, poi parte nuovamente per il sud: Kišinev e Cherson.

Marzo. Tiene la lezione *L'arte dei nostri giorni* a Vologda e Vjatka. Torna a San Pietroburgo il 9 marzo.

I coniugi Sologub fondano «Dnevniki pisatelej» (Diari di scrittori), una rivista che si rifa al modello del *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij e intende «parlare dell'arte, della sua eterna vita viva, unica nostra consolatrice libera e fedele».⁴¹ Escono i primi numeri; ma lo scoppio della guerra interrompe l'attività.

Aprile-giugno. Fedor Kuz'mič e Anastasija Nikolaevna intraprendono un viaggio in Europa, visitando Germania, Francia, Spagna. Sologub tiene la conferenza *L'arte dei nostri giorni* a Berlino e a Parigi, dove compone le antiborghesi *Parižskie pesni* (Canzoni parigine), sulla falsariga delle poesie politiche scritte negli anni

³⁸ Minsk, Vil'no, Char'kov, Ekaterinslav, Odessa, Poltava, Rostov-na-Donu, Ekaterinodar, Simferopol', Baku, Tiflis, Kutais e Batum.

³⁹ Kursk, Žitomir, Elisavetgrad, Čenigov.

⁴⁰ Rjazan', Voronež, Tambov, Saratov, Penza, Samara, Kazan', Nižnij Novgorod.

⁴¹ *Neizdannyyj Fedor Sologub*, cit., p. 297; «говорить об искусстве, об его вечно живой жизни, единственно свободной и верной утешительной нашей.»

rivoluzionari intorno al 1905.⁴² I due ritornano a San Pietroburgo a metà giugno.

Esce la pièce *Provody* (Gli addii). Con l'aiuto della moglie si occupa di traduzioni dal tedesco.

Estate. I coniugi Sologub sono nella dacia di Toila. Il 1° agosto la Germania dichiara guerra alla Russia.

Settembre. Anastasja Nikolaevna soffre sin dall'infanzia di una grave forma depressiva, la stessa sindrome di cui era affetta anche la madre. Lo scoppio della guerra, probabilmente, provoca una ricaduta. La malattia si esprime con un desiderio incontrollato di porre fine alla propria vita e non ha sintomi manifesti ad eccezione di pallore e fiacchezza. La vittima, in genere, nasconde l'idea fissa della morte che ottenebra la mente. Le Čebotarevskij si prendono cura della sorella per tutto il mese seguente; Sologub per rallegrare la moglie e allontanare i pensieri di morte le legge nuove poesie: «Tutti i miei versi sulla guerra li scrissi allora, per darle forza. Senza di lei non sarebbero esistiti.»⁴³

1915

Gennaio. Inizia la collaborazione con il giornale «Birževye vedomosti» (Il bollettino della Borsa), per il quale scrive articoli settimanali su temi di attualità, politica e cultura.

Febbraio. Esce il libro di poesie *Vojna* (Guerra).

Primavera. Insieme con la moglie dà vita alla società *Iskusstvo dlja vsech* (L'arte per tutti), un'associazione volta a favorire lo sviluppo delle arti in Russia in tutti i settori.

Luglio. In Inghilterra escono due raccolte di racconti di Sologub – *Staryj dom* (La vecchia casa) e *Blagouchannoe imja* (Un nome fragrante) – e le prime traduzioni di sue opere in lingua inglese.

Luglio-settembre. Marito e moglie trascorrono le vacanze nella tenuta di M.I. Nabatovaja a Knjažnino, nei dintorni di Kostroma (Sologub ci andrà ogni estate, fino al 1922). Il 14 settembre Fedor Kuz'mič e Anastasija Nikolaevna celebrano il loro matrimonio.

Novembre. Prepara la conferenza *Rossija v mečtach i ožidanijach* (La Russia nei sogni e nelle attese) che presenterà nelle città di Mosca, Saratov, Char'kov, Tula,

⁴² F. Sologub, *Stichotvorenija*, cit., p. 65.

⁴³ *Neizdannyyj Fedor Sologub*, cit., p. 380; «Все мои стихи о войне написаны тогда, чтобы ее подбодрить. Без нее их не было бы.»

Jaroslav', Vitebsk, Tver'. Ritorna a Pietrogrado: il 24 novembre la città, a causa della guerra, ha cambiato il vecchio nome dal suono tedesco.

19 novembre. Esce la *pièce Kamen', brošennyj v vodu - Sem'ja Voroncovyč* (Una pietra gettata nell'acqua - La famiglia Voroncov). Sologub partecipa alla *prèmiere* messa in scena da N. Sinel'nikova al teatro drammatico di Char'kov.

Dicembre. L'articolo *L'arte dei nostri giorni* è pubblicato sulla rivista «Russkaja Mysl'».

1916

Gennaio. Pubblica *Jaryj god* (Un anno violento), una raccolta di racconti di guerra.

Tiene la nuova conferenza in diverse città della Russia.⁴⁴

Aprile. Dà alle stampe la raccolta di poesie *Zemlja rodnaja* (Terra natale).

Estate. Trascorre un periodo di riposo a Knjažnino.

Autunno. Prosegue la tournée per la Siberia.⁴⁵ Rientra a Pietrogrado il 30 ottobre, poi continua il viaggio alla volta di Rjazan', Tambov, Voronež. Al ritorno i Sologub traslocano in un nuovo appartamento sull'isola Vasil'evskij.

1917

Gennaio. Esce il film tratto dal romanzo *Più dolce del veleno*, diretto da B. Svetlov (già alla fine del 1916, Fedor Kuz'mič aveva lavorato al film tratto dagli *Incantesimi dell'oltretomba*, diretto da Mejerchol'd; il film non fu terminato).

Febbraio. Accoglie la rivoluzione con entusiasmo, quasi con gioia,⁴⁶ confidando in un rinnovamento del paese.

Marzo. Nasce l'Unione degli esponenti dell'arte, di cui è nominato direttore. Insieme con la moglie, organizza incontri culturali, serate di poesia, tavole rotonde con a tema l'arte e la rivoluzione.

Maggio. La *pièce Ljubov' i vernost'* (Amore e fedeltà) compare nella rivista «Russkaja mysl'».

Giugno. Dà alle stampe la raccolta di versi *Alyj mak* (Il papavero rosso).

Estate. Trascorre un periodo di riposo nella dacia di Knjažino.

⁴⁴ Kursk, Rostov-na-Donu, Novočerkassk, Kozlov, Samara, Ufa, Čeljabinsk, Nižnij Novgorod, Poltava, Kremenčug, Odessa, Saratov, Caricyn.

⁴⁵ Ekaterinburg, Omsk, Novonikolaevsk, Tomsk, Krasnojarsk, Irkutsk, Petropavlovsk-Akmolinskij, Tjumen', Perm'.

⁴⁶ F. Sologub, *Stichotvorenija*, cit., p. 66.

Settembre. Esce il film *Lik sverja* (Il volto della bestia) del regista A. Arkatov, basato su una sceneggiatura di Sologub.

Ottobre. L'avvento al potere dei bolscevichi e l'instaurarsi della dittatura del proletariato deludono le aspettative di Sologub: «Più passano i giorni, più l'animo si fa inquieto e malinconico, e nulla fa gioire il cuore.»⁴⁷ «“Sembra che nelle loro idee ci sia qualcosa di umano,” – diceva, ricordando la sua giovinezza umile, quando si considerava “figlio del popolo lavoratore” – “Ma non è possibile vivere con loro, proprio non si può!”»⁴⁸

Dicembre. Scrive una serie di articoli per diversi giornali antibolscevichi (fino al luglio 1918)⁴⁹ in cui rifiuta apertamente il proletariato rivoluzionario. Accusa i bolscevichi di agire nell'intento di cancellare l'*intelligencija* e li incolpa della miseria in cui gli intellettuali sono costretti a vivere.

1918

Marzo. Dà vita all'Unione degli esponenti della letteratura (secondo il modello dell'Unione degli esponenti dell'arte). Il 19 aprile, durante una riunione che si svolge nell'appartamento di M. Gor'kij a Pietrogrado, a cui partecipa anche il commissario del popolo per l'Istruzione A.V. Lunačarskij, Sologub interviene a nome dell'Unione esprimendo il proprio dissenso nei confronti delle riforme del governo bolscevico (creazione di un Comitato per gli affari artistici, soppressione dell'Accademia delle Belle Arti, distruzione di monumenti storici e artistici). Per iniziativa di Sologub viene fondata la Società per la conservazione degli edifici e degli oggetti d'arte (in difesa dell'Ermitage e delle sue gallerie). Sologub troverà un prezioso aiuto nel giovane E. Zamjatin, per il quale lo scrittore rappresentava «un classico vivente».⁵⁰

Giugno. Nel giornale «Petrogradskij golos» (La voce di Pietrogrado) pubblica il capitolo scritto per un romanzo collettivo, *Čertova djužina* (Tredici), che in realtà non sarà mai terminato.

Estate. Dopo gli attacchi terroristici da parte dei Socialisti Rivoluzionari (ESSER) (20

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66; «Чем дальше идут дни, тем смутнее и тоскливее на душе и ничто не радует сердца.»

⁴⁸ N.A. Teffi, *op. cit.*, p. 91; «Кажется, в их идеях есть что-то гуманное, – говорил он вспоминая свою униженную юность и сознавая себя “сыном трудящего народа”. – Но нельзя жить с ними, все-таки нельзя!».

⁴⁹ «Večernyj zvon» (Il rintocco della sera), «Petrogradskij golos» (La voce di Pietrogrado), «Naši vedomosti» (Il nostro bollettino), «Novyj večernyj čas» (La nuova ora serale), «Novye vedomosti» (Il nuovo bollettino), «Žizn'» (Vita), «Gosudarstvennoe mladenčestvo» (L'infanzia dello Stato).

⁵⁰ *Nezdannyj Fedor Sologub.*, cit., p. 385.

giugno, 6 luglio) e l'inizio del Terrore Rosso, i giornali indipendenti sono costretti alla chiusura, le attività editoriali vengono ridotte e controllate. Sologub lavora al progetto di un romanzo dal titolo *Bogdychan*, di cui compone alcuni episodi (i manoscritti spediti alla redazione di «Žizn'» (Vita) non furono mai stampati). L'autore si ispira all'attualità: le vicende del romanzo, il cui protagonista è la grande guida del proletariato mondiale, *Bogdychan*, hanno inizio il 10 luglio 1918, quando il Congresso panrusso dei Soviet accetta la costituzione della Repubblica socialista federativa sovietica russa.

Lo scrittore va a Knjažino. Esce *Slepaja babočka* (La farfalla cieca), un volume di racconti.

Settembre. La *pièce Amore e fedeltà* va in scena al teatro di Jalta. Sologub entra nell'Unione dei giornalisti di Pietrogrado.

Dicembre. Da qualche mese Fedor Kuz'mič non viene più pubblicato. Insieme con la moglie soffre la fame, il freddo. Prende coscienza che vivere in Russia, dove dominano «bestie in forma umana»,⁵¹ equivale al suicidio.

1919

Gennaio. Si rivolge a L.D. Trockij, al tempo rappresentante della Repubblica del Soviet dei rivoluzionari di guerra, con una richiesta di aiuto: ottenere, anche solo per un mese, il permesso di andare a Revel' (l'attuale Tallinn, Estonia), per dedicarsi all'attività letteraria e trascorrere l'inverno in «condizioni umane».⁵² Trockij risponde allo scrittore con una lettera apparentemente favorevole, mentre in via ufficiale ostacola la partenza dei coniugi, temendo la loro attività controrivoluzionaria all'estero. Da questo momento tutti gli sforzi dei Sologub saranno volti a ottenere il permesso per l'espatrio.

Marzo. La casa editrice Vsemirnaja Literatura (Letteratura Universale), organo ufficiale del Commissariato Popolare per l'Istruzione (Narkompros) avvia il progetto di pubblicare le migliori opere della letteratura universale tra il XVIII e il XX secolo. Sologub propone la raccolta completa delle proprie opere, con l'aggiunta del romanzo ancora inedito *Zaklinatel'nica smej* (L'incantatrice di serpenti), al quale aveva

⁵¹ V. Chodasevič, *op. cit.*, p. 138.

⁵² N.A. Myšova (pod red.), «*I oč'en' prošu peresmotret' vopros o razrešenii mne... vyechat' vremennu za granicu*». *Dokumenty rossijskich archivov o pisatele F. Sologube. 1920-e gg.*, in «Otečestvennye archivy», n. 6, Moskva 2006.

lavorato tra il 1914 e il 1918.⁵³

20 maggio. Lo pseudonimo Sologub diventa il cognome ufficiale dello scrittore.

Estate. Trascorre l'estate a Knjažino.

10 dicembre. In una lettera indirizzata al Consiglio dei Commissari del Popolo, chiede di potere andare all'estero per curarsi:

Per due anni abbiamo atteso [mia moglie e io] una qualche possibilità di poter lavorare nel nostro paese natale, che io ho servito lavorando come maestro elementare per 25 anni e scrivendo più di 30 volumi di opere nelle quali il mio più accanito oppositore non troverà nemmeno una riga contro la libertà e il popolo. Negli ultimi due anni ho subito una serie di volgari, immeritate e oltraggiose persecuzioni, come ad esempio: lo sfratto sia dall'appartamento in città sia dalla dacia che affittavo nei dintorni di Kostroma, dove trascorrevi l'estate a lavorare; la privazione della pensione di insegnante (65 rubli); la confisca dei contributi versati per l'assicurazione sulla vita, ecc., sebbene la mia età e la mia situazione mi diano il diritto, anche in circostanze eccezionali, a un lavoro nella mia regione e a una esistenza umana. Ho cinquantasei anni, sono molto malato, per sfinimento (negli ultimi due anni, oltre a cento grammi di pane e di minestra sovietica, non riceviamo nient'altro) ho su tutto il corpo un eczema, non sono in grado di lavorare a causa della debolezza e del freddo. Tutto ciò, unito alle condizioni politiche generali e di monopolio, nello specifico, nelle quali si sono venute a trovare la letteratura e l'arte russa, condizioni in massimo grado faticose per un'attività creativa indipendente e autonoma, mi costringe a chiedere al Consiglio dei Commissari del Popolo di prendere in esame la mia richiesta e permettermi di andare all'estero con mia moglie per curarmi, tanto più che là, all'estero, ci sono editori che desiderano pubblicare le mie opere. Se è penoso sentirsi inutili in terra straniera, è ancora più doloroso, per un uomo la cui vita è stata e rimane un intero giorno di lavoro, sentirsi inutile a casa propria, nel paese che ha caro più di ogni altra cosa al mondo. E questa amara consapevolezza di essere inutile nel mio paese, dopo lunghe e tormentose riflessioni mi ha spinto a decidere di lasciare la Russia, decisione che appena sei mesi fa mi sembrava impossibile.⁵⁴

⁵³ K. Čukovskij, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁴ *Neizdannij Fedor Sologub*, cit., p. 300; «Два года мы выжидали той или иной возможности работать в родной стране, которой я послужил работою народным учителем в течение 25<-ти> лет и написанием свыше 30<-ти> томов сочинений, где самый ярый противник мой не найдет ни одной строки против свободы и народа. В течение последних двух лет я подвергся ряду грубых, незаслуженных и оскорбительных притеснений, как напр<имер>: выселение как из городской квартиры, так с дачи, арендуемой мною под Костромой, где я и лето проводил за работою; лишение меня 65-рублевой учительской пенсии; конфискование моих трудовых взносов по страховке на дожитие и т.п., хотя мой возраст и положение дают мне право, даже в условиях необычных, на работу в моей области и на человеческое существование. Мне 56 л<ет>, я совершенно болен, от истощения (последние два года, кроме четверти фунта хлеба и советского супа, мы ничего не получаем) у меня по всему телу экзема, работать я не могу от слабости и холода. Все это в связи с общеполитическими и специфическими монопольными условиями, в которых очутились русская литература и искусство, условиями, в высшей степени

20 dicembre. Il comitato centrale del Partito Comunista Russo dei bolscevichi rifiuta a Fedor Kuz'mič e alla moglie il permesso di andare all'estero e incarica la Commissione per il miglioramento delle condizioni di vita degli studiosi di includere nel numero dei cinquanta maggiori poeti e letterati Sologub e K.D. Bal'mont.

1920

Gennaio. Prende parte alle riunioni e alle serate letterarie – alla Casa dei Letterati, all'Unione dei poeti, all'Unione degli Scrittori –, che nelle parole di Georgij Ivanov, erano «punti fermi nel caos nemico», «dove ci si poteva riparare dal freddo, dalle ronde e dal comunismo».⁵⁵

5 giugno. Scrive una lettera a V.I. Lenin, confidando nel giudizio positivo che egli nutriva per *Il demone meschino* (nel 1913 nell'articolo *K voprosu o politike Ministerstva narodnogo prosveščeniya* [Sulla politica del Ministero dell'Istruzione pubblica], Lenin aveva definito un deputato della Duma «un Peredonov»). Il *Politbjuro* respinge all'unanimità la richiesta di espatrio: i membri del comitato, in particolare Trockij, temono che lo scrittore, e ancor più Anastasija Nikolaevna, diffamino il regime all'estero o prendano contatti con organizzazioni controrivoluzionarie. Il verdetto non viene comunicato ai Sologub, in compenso, vengono loro concesse le razioni alimentari e la pubblicazione del racconto *Staryj dom* (La vecchia casa), che era piaciuto a Trockij e Kamenev ed era già stato pubblicato all'estero.

Esce la *pièce Uzor iz roz* (Rabesco di rose), scritta nel 1916.

Settembre. Compone libri manoscritti con i propri versi e li diffonde a Pietrogrado e a Mosca (fino al maggio del 1921).

1921

2 febbraio. Viene rilasciato ai coniugi il passaporto.

тягостными для независимого и самостоятельно творчества, заставляет меня просить Совет Народных Комиссаров войти в рассмотрение моей просьбы и разрешить мне с женою выезд для лечения за границу, тем более, что там есть издатели, желающие печатать мои сочинения. Если тяжело чувствовать себя лишним в чужой стороне, то во много раз тягостнее человеку, для которого жизнь была и остается одним сплошным трудовым днем, чувствовать себя лишним у себя дома, в стране, милее которой для него нет ничего в целом мире. И это горькое сознание своей ненужности на родине подвинуло меня после долгих и мучительных размышлений на решение оставить Россию, решение, еще полгода тому назад казавшееся мне невозможным.»

⁵⁵ G. Ivanov, *Memuary i rasskazy*, Progress, Moskva 1992, p. 57; «несколько точек в враждебном хаосе [...] где можно было укрыться от холода, и от патрулей, и от коммунизма».

22 febbraio. Il passaporto viene ritirato.

Maggio. Fedor Kuz'mič scrive nuovamente a Lenin: «Non ho intenzione di occuparmi di politica, giacché la ritengo un'attività di grande responsabilità e complessità, non sono mai stato iscritto a un partito.»⁵⁶

19 maggio. La richiesta di ottenere il passaporto viene respinta.

Luglio. Ignaro dell'esistenza di un documento interno al Partito in cui si vieta il suo espatrio, e in generale l'espatrio per tutti gli intellettuali (6 luglio), Sologub va a Mosca per qualche giorno per affrettare la consegna dei documenti necessari alla richiesta del passaporto. Prosegue poi il suo viaggio fino a Kostroma, dove tiene una lezione all'università degli operai e contadini. Lì riceve un telegramma di Trockij il quale gli comunica il permesso di lasciare il paese.

Una lettera di Lunačarskij, datata 15 luglio, inviata sia a Lenin sia a Gor'kij, fa riferimento a Sologub come «nemico del popolo» e autore di un *pamphlet* controrivoluzionario dal titolo *Kitajskaja respublika ravnich* (La repubblica cinese degli uguali).⁵⁷

Agosto. Sologub scrive altre lettere al partito nelle quali chiede un aiuto economico per le spese di viaggio che deve sostenere e la custodia dei propri beni nell'appartamento di Pietrogrado fino al ritorno in patria. Gli sono concessi. Nel frattempo, ottiene la pubblicazione, a Berlino, del romanzo *L'incantatrice di serpenti*, a lungo rifiutato dalle case editrici (in Russia uscirà in dicembre); a Revel' compaiono la novella *Carica poceluev* (La regina dei baci), le raccolte di poesie *Nebo goluboe* (Cielo azzurro) e *Odna ljubov'* (Un solo amore) e i racconti di *Sočtennye dni* (Giorni contati).

Ancora una volta, tuttavia, le speranze sono destinate a crollare: A. Blok muore a Pietrogrado il 7 agosto, dopo aver chiesto a lungo e inutilmente al governo di potersi curare all'estero. N. Gumilëv, poco tempo dopo, viene arrestato con l'accusa di aver

⁵⁶ O. Cechnovicer, *Predislovie*, in F. Sologub, *Melkij bes*, Moskva, Leningrad 1933, p. 5; «Я не имею намерения заниматься политикою, т. к. считаю это слишком ответственным и сложным делом, – я никогда не состоял ни в какой партии.»

⁵⁷ V. Chodasevič nel 1925 rendeva noto a grandi linee il contenuto di una lettera di Lunačarskij (AG. KG-p 73-8-3), nella quale menzionava il *pamphlet* come la causa della caduta in disgrazia di Sologub. V. Chodasevič, *Z.N. Gippius. «Živye lica»*, in «Sovremennye zapiski», 25, Paris 1925 [Ristampa in: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, vol. 2, Soglasie, Moskva 1996-1997, p. 535-541]. La vicenda è stata ricostruita da M.M. Pavlova, *O dvuch neizvestnych pamfletach F. Sologub: «Bogdychan» i/ili «Kitajskaja respublika ravnich»*, in *Fedor Sologub: biografija, tvorčestvo, interpretacii. Materialy IV Meždunarodnoj naučnoj konferencii* (M.M. Pavlova, sost.), Kosta, Sankt-Peterburg 2010, pp. 330-342; M.A. Nikitina, *op. cit.*, p. 200. Di un altro parere è invece lo storico D.A. Volkogonov, secondo cui l'uscita di Sologub dalla Russia fu ostacolata soltanto dalla figura di Trockij (cfr. D.A. Volkogonov, *Trockij. Političeskij portret*, vol. 1, Moskva 1994, p. 373).

preso parte a un complotto sovversivo monarchico e fucilato il 25 agosto.

Settembre. Fedor Kuz'mič e la moglie sono a Pietrogrado. Sono in attesa di partire per l'Estonia, ma non riescono a lasciare la Russia. Verso la metà di settembre Anastasija Nikolaevna cade in una nuova fase depressiva. Presentando l'avvicinarsi della malattia, la donna chiede immediatamente l'aiuto delle sorelle Ol'ga e Tat'jana che si danno da fare per assisterla. La sera del 23 settembre Anastasija Nikolaevna è in casa con Fedor Kuz'mič e la domestica: «approfittando della mia breve assenza (ero uscito per comprarle il bromuro) e della distrazione della domestica, uscì di casa. Dall'argine del ponte Tučkov si gettò nel fiume Ždanovka e annegò.»⁵⁸ In una lettera del 9 maggio 1922, indirizzata a D.S. Merežkovskij, Sologub scrive: «Alcuni passanti casuali sentirono le sue ultime parole: “Signore, perdonami”. Cercarono di salvarla, ma non ci riuscirono. I sommozzatori non trovarono il corpo.»⁵⁹ Dal giorno in cui la Čebotarevskaja non era più rientrata a casa, Sologub non sa con certezza che fine abbia fatto la moglie. Fa stampare degli annunci: «TRE MILIONI (3.000.000) DI RUBLI a chi indicherà dove si trova una donna malata, uscita di casa il 23 settembre, magra, occhi scuri, di circa quarant'anni, capelli neri, occhi grandi, non molto alta, la fede al dito; vestita con un abito rosso scuro, un cappotto nero e grigio, un cappello nero di lana, stivali di feltro grigi. Il suo nome è Anastasija Nikolaevna.»⁶⁰

Nella dichiarazione firmata Sologub racconta che il giorno seguente aveva saputo che una donna sulla quarantina si era gettata dall'argine, subito era stata salvata e accompagnata all'angolo della strada di fronte alla farmacia Petrovskaja (nel palazzo accanto viveva Ol'ga Čebotarevskaja), dove però era stata lasciata senza sorveglianza. Poco dopo la donna si era nuovamente gettata in acqua, rapidamente aveva raggiunto il fondo e il suo corpo non era più riemerso dalla Ždanovka.

Nei racconti dei contemporanei si legge che Fedor Kuz'mič continuò per settimane a far apparecchiare la tavola e a preparare il letto in attesa del ritorno della moglie.⁶¹

Ottobre. Persuaso che non rivedrà mai più la moglie, Sologub decide in ogni caso di

⁵⁸ *Neizdannij Fedor Sologub*, cit., p. 300; «...возпользовавшись моим кратковременным отсутствием (ушел для нее за бромом) и недосмотром прислуги, ушла из дому. С дамбы Тучкова моста она бросилась в реку Ждановку, и утонула.»

⁵⁹ *Ibid.*, p. 300; «Слышали случайные прохожие ее последние слова: “Господи, прости мне”. Пытались спасти ее, и не могли. Водолаз не нашел тело.»

⁶⁰ *Ibid.*, p. 301; «ТРИ МИЛЛИОНА (3.000.000) РУБЛЕЙ тому, кто укажет, где находится больная женщина, ушедшая из дому 23-го сентября, худая, брюнетка, лет 40, черные волосы, большие глаза, небольшого роста, обручальное кольцо на руке; была одета в темнокрасный костюм с черным, серое пальто, черная шелковая шляпа, серые валенки. Имя – Анастасия Николаевна.

⁶¹ I. Odoevceva, *op. cit.*, p. 121.

non lasciare la Russia. Non molto tempo prima della sua morte, Anastasija Nikolaevna aveva chiesto alle sorelle di prendersi cura del marito, e così Fedor Kuz'mič acconsente a trasferirsi vicino alla famiglia di Ol'ga Nikolaevna Černosvitovaja (nata Čebotarevskaja; 1872-1943), una delle sorelle maggiori di Anastasija Nikolaevna. L'appartamento 22, al secondo piano, apparteneva a Aleksandra Nikolaevna, che al tempo si trovava a Baku, mentre i Černosvitov vivevano nell'appartamento 26, al quarto piano. Dalle finestre dell'appartamento (Pietrogradskaja storona, 3/1) si poteva vedere il punto dell'argine dal quale probabilmente Anastasija Nikolaevna si era gettata nel fiume.

Dicembre. Sologub ottiene di pubblicare il libro di poesie *Fimiamy* (Incenso).

1922

Gennaio. Esce il libro di versi *Koster dorožnyj* (Falò sulla strada).

Marzo. Dà alle stampe *Svirel'. Russkie beržerety* (Siringa. Virelais russi). «Scrissi tutta la raccolta “Siringa” per dimenticarla.»⁶²

2 maggio. Con lo scioglimento dei ghiacci sulla Ždanovka affiora il corpo di Anastasija Nikolaevna. Sologub esprime il desiderio di riavere l'anello nuziale che indossava la moglie defunta.

5 maggio. Viene celebrato il funerale nella chiesa della Resurrezione di Cristo del cimitero Smolenskij. Le due settimane successive non esce di casa. Quando riappare, a una serata di poesia, i contemporanei sono sorpresi dalla sua espressione: mansueta, serena, raddolcita. Sologub racconta di essersi convinto che la morte non esiste e di avere scoperto, tramite calcoli matematici, l'esistenza di una vita nell'oltretomba. Si dice certo che un giorno potrà rincontrare l'amata consorte. I piani dei romanzi degli ultimi anni, ad esempio *Oposten* (Accanto),⁶³ sono dedicati a questo tema.

Ottobre. Escono i libri di poesie *Sobornyj blagovest* (Il rintocco della campana della cattedrale) e *Čarodejnaja čaša* (Coppa magica), che qualche tempo dopo saranno ripubblicate dalle Edizioni di Stato.

1923

Sologub continua a scrivere molto, sempre più di rado è pubblicato (negli ultimi tre

⁶² *Neizdannij Fedor Sologub*, cit., p. 381; «“Свирель” вся написана, чтобы ее позабавить.»

⁶³ M.M. Pavlova, *Iz pozdnych zamyslov Fedora Sologuba. Fragment romana “Oposten” (1925-1926)*, in *Na rubeže dvuch stoletij. Sbornik v čest' 60-letija A.V. Lavrova*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2009, pp. 506-517.

anni della sua vita non riuscirà a fare stampare alcun libro). Si occupa di traduzioni. Traduce dal francese Balzac e Verlaine, dal tedesco H. von Kleist e i poeti espressionisti (F. Werfel, Y. Goll, P. Zech, J. van Hoddiss e altri), il poema provenzale di F. Mistral, poi l'ucraino T. Ševčenko.

1924

11 febbraio. Al teatro Aleksandrinskij di Pietrogrado si svolgono i festeggiamenti per i quarant'anni di attività letteraria di F. Sologub.

Aprile. È nominato presidente onorario del gruppo di Traduttori della Sezione pietroburghese dell'Unione Panrusa degli Scrittori, membro dell'Unione dei poeti. Entra a far parte del collegio dei redattori della rivista «Vsemirnaja literatura».

Estate. Affitta una dacia a Detskoe Selo, dove abiterà con Ivanov-Razumnik, in via Kolpinskaja, 20/5.

1925

Viene eletto presidente della Sezione della letteratura per l'infanzia. Le nomine e riconoscimenti di questi anni sono per lo più formali, Sologub continua a non poter pubblicare liberamente: «Negli ultimi sette anni mi occupo di traduzioni. Mi dispiace non avere la possibilità di occuparmi di letteratura.»⁶⁴ Ad ogni modo si tiene aggrappato con tutte le proprie forze agli impegni culturali e agli incarichi che gli vengono affidati, che gli permettono di non restare isolato.

1926

Gennaio. Diventa dapprima membro, poi presidente della Sezione pietroburghese dell'Unione degli scrittori. Ama molto questo lavoro, non perde mai una riunione, non è mai in ritardo, per natura è preciso e puntuale. Collabora a stretto contatto con Evgenij Zamjatin, poi il suo segretario diventa Vladimir Viktorovič Smirenskij, un giovane poeta che dall'inizio degli anni Venti partecipa attivamente alla vita letteraria pietroburghese. Smirenskij segue da tempo l'attività letteraria di Sologub, si considera un suo discepolo. La loro amicizia continuerà fino agli ultimi giorni di vita di Fedor Kuz'mič.

⁶⁴ *Neizdannyy Fedor Sologub*, cit., p. 406; «Последние семь лет я занимаюсь переводами. Обидно, что не имеешь возможности заняться литературой.»

1927

Primavera. Compaiono i segni di una sclerosi al cuore e di una malattia ai reni. La figlia di Ol'ga, Tat'jana Nikolaevna, si prende cura di Sologub, ma lo scrittore non presta ascolto alla nipote che gli raccomanda di non affaticarsi. Continua ad andare alle riunioni dell'Unione degli Scrittori, si dedica alle solite occupazioni e non rinuncia nemmeno al fumo.

24 giugno. La malattia si aggrava rapidamente, Fedor Kuzmič non riesce più ad alzarsi dal letto. Trascorre un mese all'ospedale per gli accertamenti (probabilmente la sclerosi al cuore è aggravata da un cancro ai polmoni). Quando viene dimesso, è accudito da Ol'ga, Tat'jana, Nikolaj Nikolaevič e Vera Pavlovna Kalickaja, scrittrice e amica, che a turno vegliano sul paziente anche la notte. Ol'ga Nikolaevna tiene un diario in cui registra gli sviluppi della malattia. Negli ultimi mesi annota anche i racconti del passato e le riflessioni espresse dallo scrittore conversando con lei.

5 dicembre. Sologub muore dopo lunghi mesi trascorsi senza potersi alzarsi dal letto. I funerali sono celebrati il 7 dicembre nel cimitero Smolenskij. Dopo la cerimonia Ivanov-Razumnik scrive una lunga lettera a Belyj, raccontando degli ultimi giorni accanto al morente: «Per tre anni lui ed io abbiamo vissuto “parete contro parete”, e sono grato al destino, che mi ha dato di conoscere il caro, semplice, Fedor Kuz'mič, che rideva come un bambino, e non il Sologub che conoscevo prima (meglio, che immaginavo): “intimo”, permaloso, brontolone, tagliente, vanaglorioso. Tutto questo c'era, ma era una scorza esterna dietro alla quale si celava un'anima di fanciullo, buona; era molto timido (davvero!), e nascondeva la timidezza dietro al suo fare tagliente, era molto buono e compassionevole e si vergognava della propria bontà; [...] Non voleva affatto morire, non ne voleva nemmeno parlare.»⁶⁵

1928

Gennaio. E. Zamjatin, che soffrì molto per la morte di Sologub – «Per la letteratura

⁶⁵ S.J. Rabinowitz (ed. by), *On the death of a poet: the final days of Fyodor Sologub (An unpublished letter of Ivanov-Razumnik to Andrei Bely)*, Russian Literature Triquarterly, n. 15, Ann Arbor 1978, p. 365; «Три года мы с ним “стена в стену”, – и я благодарен судьбе, что она дала мне узнать милого, простого, детски-смеющегося Федора Кузьмича, а не того Сологуба, каким раньше я его знал (вернее – представлял): “комнатного”, обидчивого, брюзгливого, резкого, тщеславного. Все это – было, но было той внешней шелухой, за которой таилась детская, добрая душа; он был очень застенчив (право!) – и скрывал эту застенчивость в резкости, он был очень добр и отзывчив – и стыдился своей доброты; [...] Умирать страшно не хотел, не хотел и говорить об этом.»

russa il 5 dicembre 1927 è come il 7 agosto 1921» (il giorno della morte di Blok)⁶⁶ – si fa promotore di una serata dedicata allo scrittore defunto. Un comitato composto da Zamjatin, Achmatova, Ivanov-Razumnik, si incarica di preparare una nuova edizione delle opere di Sologub con poesie inedite e una scelta di articoli. La serata viene organizzata per il 30 gennaio, poi rimandata, con difficoltà, al 5 marzo: partecipano Achmatova, Lozinskij, Roždestvenskij, Tichonov, Kuzmin, Mandel'stam, A. Tolstoj. Nei mesi successivi Ol'ga Nikolaevna Černosvitova si dedica alla sistemazione dell'archivio di Sologub, raccoglie le poesie inedite, prende parte all'organizzazione delle serate a lui dedicate e scrive un saggio di memorie, coinvolgendo nel lavoro i parenti o gli amici che lo avevano conosciuto.

Marzo. Con il consenso della Direzione della Sezione leningradese dell'Unione Panrussa degli Scrittori, i letterati amici di Sologub preparano un volume di articoli critici e memorie. Il testo viene inviato alla casa editrice, ma il progetto cade nel silenzio e l'uscita del libro non viene più discussa.

Dal 1923 all'inizio degli anni Novanta nell'URSS vengono pubblicate soltanto quattro opere di Sologub: *Il demone meschino* (1933; 1958) e due brevi raccolte di poesie (1939; 1975).

⁶⁶ *Neizdannyyj Fedor Sologub*, cit., p. 387; «Для русской литературы 5 декабря 1927 года – такой же день, как 7 августа 1921.»

II. La biografia letteraria

1. Gli anni della formazione: 1875-1891

Fedor Kuz'mič Teternikov cominciò a scrivere negli stessi anni in cui esordiva A.P. Čechov (1860-1904), ma raggiunse la popolarità molto più tardi, all'inizio del Novecento. Tra il 1875 e il 1890 Fedor Kuz'mič scrisse molto per sé, ottenne di pubblicare alcune poesie, e non produsse nessuna opera rilevante in prosa. Ciononostante furono anni di intenso lavoro artistico, durante i quali si formò il nucleo dei motivi che sarebbero stati fondamentali nelle prose successive e si definì il suo orientamento letterario.

I primi tentativi poetici di Teternikov sono accomunati da un forte sentire individualistico. La crisi dell'epoca si riflette nella crisi dell'io lirico, che riconosce e accetta il crollo delle proprie speranze nella forza della ragione e nella possibilità di creare un mondo più umano. La poesia tende a una «ritirata nell'io», a un ripiegamento dell'uomo su se stesso. La voce del poeta descrive un conflitto con la realtà e con il suo Creatore; a dominare è un sentimento di rassegnazione che discende dall'incapacità di sciogliere le contraddizioni del reale.

La lirica di Sologub nasce nello spirito della poesia dell'amato poeta N.A. Nekrasov (1821-1878), e di quella civile di S.Ja. Nadson (1862-1887), con i loro temi caratteristici: le sofferenze del popolo, il rifiuto della realtà, la consapevolezza dell'impotenza umana, la disillusione, lo smarrimento. Facendo eco a un verso di *Poet i graždanin* (Il poeta e il cittadino) di Nekrasov, Sologub canta «Anch'io sono un figlio del secolo malato».⁶⁷ Il male sociale è analogo al male che si riscontra nell'esperienza personale, appartiene a una dimensione quotidiana dell'esistenza.⁶⁸

Fin dalla prima raccolta di poesie, Sologub percepisce la realtà come ostile, nemica. L'uomo è troppo piccolo per comprendere il senso di ciò che accade, del vivere assurdo e insensato:

⁶⁷ S.J. Rabinowitz, *Fedor Sologub and his Nineteenth-Century Russian Antecedents*, in «Slavic and East European Journal», n. 22.3, 1978, p. 328; «Я также сын больного века». Cfr. con il verso tratto dalla poesia di Nekrasov: «Какую подать с жизни взял Ты, / сын больного века.» [Quale dazio dalla vita hai preso tu, / figlio del secolo malato.]

⁶⁸ S.N. Brojntman, *Fedor Sologub*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, in vol. 1, IMLI RAN, Moskva 2000, p. 886.

Мы устали преследовать цели,
На работу затрачивать силы,
Мы созрели
Для могилы.

Отдадимся могиле без спора,
Как малютки своей колыбели;
Мы истлеем в ней скоро
И без цели.⁶⁹

Siamo stanchi di perseguire uno scopo,
di consumare le forze nel lavoro,
siamo maturi
per la tomba.

Ritourneremo alla tomba senza discutere,
come i piccini alla propria culla;
Lì presto diventeremo polvere,
e senza scopo.

L'io lirico alterna un sentimento di disperazione a slanci di intenso desiderio, persiste nella ricerca della verità, ma ricade nello scoramento poiché si convince della vanità delle proprie ricerche.

L'opera più rilevante di questo periodo è il romanzo *Sogni brevi*, scritto nell'arco di un decennio a partire dal 1882. L'opera, tra i primi esempi russi di prosa decadente,⁷⁰ racconta dell'insegnante Vasilij Markovič Login, il quale uccide il direttore della scuola in cui lavora mosso dall'odio e da un senso di ripugnanza. Il protagonista è il tipico giovane di fine secolo, che si sente estraneo alla società. I temi principali del romanzo sono la volgarità dell'ambiente provinciale e la ricerca di bellezza e di verità, le forze capaci di trasfigurare la realtà quotidiana. Sologub sviluppa il tema dostoevskiano dell'omicidio in nome dell'idea e dello sdegno di fronte al male sociale. La complessa e contraddittoria situazione psicologica dell'uomo «umiliato e offeso» per motivi di ineguaglianza sociale si riflette nell'uomo del decadentismo: i sentimenti di solitudine, rancore, invidia e vendetta lasciano il posto alla sofferenza interiore, a un penoso languore, a un erotismo estetizzato e infine al disgusto per la vita.

Il romanzo risente delle idee filosofiche, accolte con favore negli ambienti del simbolismo, di F. Nietzsche, V. Solov'ev e A. Schopenauer. Da quest'ultimo, in

⁶⁹ F. Sologub, *Stichi. Kniga pervaja*, Sankt-Peterburg 1896.

⁷⁰ M.M. Pavlova, *Meždu svetom i ten'ju*, in F. Sologub, *Tjaželye sny*, Leningrad 1990, p. 6.

particolare, Sologub riprende il rifiuto dell'eros a vantaggio dell'«amore metafisico». Nel testo echeggiano le domande fondamentali dell'uomo: «chi sono io?», «perché sono al mondo?» Login, infatti, ha una duplice concezione di sé: da una parte, sa che non potrà mai essere un uomo migliore, dall'altra anela a superare la meschinità della realtà materiale. Tale tensione si risolve nell'amore per la giovane Anna Ermolina, un elemento di purezza nella vita di Login, che condurrà l'insegnante alla salvezza, a uno stato d'innocenza, alla «vita viva» dei bambini (*živaja žazda žizni*, “sete di vita viva”, è un'espressione coniata da F.M. Dostoevskij nelle *Memorie dal sottosuolo*). In una lettera a L. Gurevič, editrice del «Severnyj vestnik» (Il messaggero del Nord), l'autore offriva un'interpretazione della propria opera: la vita di Login «è una ininterrotta ricerca della verità, ma la cerca invano per tutte le strade della vita, perché la verità non si acquista con il lavoro, ma viene data in dono e all'improvviso come l'amore di una fanciulla.»⁷¹

2. L'inizio della carriera letteraria: 1892-1904

Nel 1892 Teternikov conosce N. Minskij e i membri della redazione del «Severnyj vestnik», che lo introducono nella vivace realtà culturale di Pietroburgo. Secondo M.M. Pavlova, si compì allora la trasformazione dell'insegnante Teternikov nello scrittore Fedor Sologub.⁷²

Fedor Kuz'mič esordì dapprima come poeta e a distanza di un solo anno, nel 1894, come prosatore. La redazione del «Severnyj vestnik» lanciò lo sconosciuto insegnante di provincia; al tempo la rivista rappresentava l'unico approdo accessibile agli scrittori definiti “decadenti”, le cui opere venivano generalmente rifiutate dalle altre redazioni.⁷³ Il talento di Teternikov fu notato da subito con la pubblicazione del racconto *Teni* (Ombre), che «allora fece un'impressione stupefacente su tutti»⁷⁴; N.

⁷¹ M.M. Pavlova, *Tvorčeskaja istorija romana “Melkij bes”*, in F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 666; «Жизнь его и есть вся непрерывно<e> искание истины, но на всех путях жизни ищет ее тщетно, потому что истина не покупается с трудом, а дается даром и вдруг, как девичья любовь.»

⁷² M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 14.

⁷³ A. Pyman, *A history of Russian Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 19-37.

⁷⁴ A. Volynskij, *F.K. Sologub, «Žizn' iskusstva»*, n. 23, 1923, p. 9; «произвел тогда ошеломляющее впечатление на всех».

Minskij: «Le vostre “Ombre” sono state per me una sorpresa gradita. Sempre di più mi convinco che siete chiamato a una grande opera.»⁷⁵

Con la pubblicazione del primo romanzo, *Sogni grevi*, nel 1895, ebbe invece inizio l'infelice rapporto di Sologub con i critici e con la censura. Già durante la fase di revisione del romanzo, richiesta dalla redazione del «Severnyj vestnik», l'autore fu costretto a rifare interi capitoli e a espungere gli episodi che risultavano sconvenienti per la stampa. Il lavoro di correzione, durato all'incirca un anno, logorò l'autore, portandolo quasi alla rottura dei rapporti con L. Gurevič e A. Volynskij.⁷⁶

Il lettore di *Sogni grevi* avvertiva un senso di affanno («L'angoscia per la vita, “angoscia inutile e vana”: ecco, parlando con l'espressione preferita dell'autore, la disposizione d'animo fondamentale di *Sogni grevi*»⁷⁷), era turbato dalla capacità dei personaggi di commettere il male e di restarne indifferenti, dalla descrizione di un mondo lontano da qualsiasi speranza di redenzione. Lo offendeva, inoltre, la filosofia individualistica con cui il protagonista giustificava la liceità di ogni azione (risuona implicitamente l'affermazione di Ivan Karamazov: «se Dio non esiste, tutto è permesso»).

Il critico letterario Gofštetter giudicò in maniera positiva il passo che quest'opera faceva compiere alla letteratura russa e lo definì un romanzo «arcidecadente» (*archi-dekadent*): «Nessuno finora tra gli autori russi è arrivato, come Sologub, a un decadentismo così manifesto, quasi ardito; per questo in nessun'altra opera si possono giudicare così chiaramente i lati deboli e forti del nuovo movimento letterario come in “*Sogni grevi*” del sig. Sologub.»⁷⁸ Altri, invece, non erano convinti dalla forma del romanzo: ancora debole, incompiuta.⁷⁹

⁷⁵ S.J. Rabinowitz, *From the Early History of Russian Symbolism*, cit., p. 126; «Ваши “Тени” были для меня приятным сюрпризом. Все больше утверждаюсь в мысли, что Вы призваны для большого дела.»

⁷⁶ Per un approfondimento si vedano M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, cit., p. 119. S.J. Rabinowitz, *From the Early History of Russian Symbolism*, cit., pp. 121-143.

⁷⁷ F. Šperk, *Tjaželye sny. roman Fedora Sologuba. Spb. 1896 g.*, «Novoe vremja», n. 7231, 17 (29) aprile 1896; «Томление жизнью, “томление ненужное и тщетное” – вот говоря любимым выражением автора, основное настроение “Тяжелых снов”».

⁷⁸ I.A. Gofštetter, *Kritičeskie besedy: «Tjaželye sny» Fedora Sologuba*, «Russkaja beseda», n. 3, 1896, p. 170; «Ни один из русских авторов до сей поры не доходил до такого откровенного, почти дерзкого декадентства, как Сологуб; поэтому ни по каким другим произведениям нельзя судить так ясно о слабых и сильных сторонах нового движения литературы, как по “Тяжелым снам” г. Сологуба.»

⁷⁹ V. Rozanov, *Tjaželye sny. Roman Fedora Sologuba. 2-e izd-e. Spb. 1906*, RGB, F. 386, Kart. 58, N. 28, L. 4; «Письмо автора не везде ровно...» [La scrittura dell'autore non è dappertutto regolare...]; Chodasevič confronta *Sogni grevi* con *Il demone meschino*; leggendo quest'ultimo: «...поражаешься, какой огромный шаг вперед сделал Сологуб в области формы.» [...sorprende l'enorme salto in avanti che ha fatto Sologub nel campo della forma.] Un articolo molto critico sul romanzo, scritto da

L'atteggiamento filosofico dello scrittore si manifesta anche in poesia: nei suoi versi compaiono i termini della logica e il lessico della filosofia. Una tale svolta era nello spirito del tempo. Nel 1892, ad esempio, D.S. Merežkovskij, nell'articolo *O priččinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literature* (Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea), aveva descritto la tensione della letteratura contemporanea verso la filosofia, la nascita di un nuovo interesse per la metafisica (in aperta rottura con la tradizione democratica della critica russa), per la condizione tragica di un'esistenza umana solitaria. Al contrario, il realismo, i motivi civili nell'arte, gli interrogativi riguardanti la comprensione della società appartenevano ormai al passato. Similmente Lev Šestov aveva formulato la propria «filosofia della tragedia» affermando la disillusione nei confronti degli ideali di umanità e di bontà: di fronte agli orrori della vita l'uomo è in preda alla disperazione e abbandona l'illusione di una realtà che tende al bene; cosciente della propria ineliminabile solitudine, l'uomo fronteggia la morte faccia a faccia.

Sologub trova sostegno nella filosofia di Arthur Schopenhauer, il cui influsso in Russia raggiunse l'apice negli anni Novanta dell'Ottocento.⁸⁰ Per il filosofo di Danzica il fondamento misterioso del mondo è una volontà oscura, irrazionale e cieca, che si muove senza un fine ignorando le leggi della causalità, del tempo e dello spazio. Al dominio della volontà si affianca la rappresentazione, il mondo visibile, un gioco di apparenze che, attraverso l'inganno della realtà materiale, perpetua la signoria della volontà.

Grazie alla lezione di F.M. Dostoevskij e all'interiorizzazione della filosofia di Schopenhauer, Sologub trasforma temi tradizionalmente psicologici nella posizione filosofica dell'io lirico. Nelle raccolte di poesie (*Secondo, Terzo, Quarto*) la via di fuga dall'insensatezza della realtà si presenta al poeta nella visione della terra d'Ojle, il paese illuminato dalla Stella di Mair.

Akim Volynskij, uscì sulle pagine del «Severnyj vestnik» tre anni dopo la pubblicazione del romanzo. L'episodio, che turbò non poco l'autore, denigrato dalla redazione che tanto aveva lottato per la pubblicazione di *Sogni brevi*, portò alla rottura dei rapporti tra Sologub e i redattori. (Cfr. M.M. Pavlova, *Pisatel' inspektor*, cit., p. 147.)

⁸⁰ Per un approfondimento sull'influsso del pensiero di A. Schopenhauer nell'opera di F. Sologub si vedano: B. Semjatova, *Sologubs Schopenhauerrezeption und Ihre Bedeutung fur die Motivgestaltung in Seinen Erzählungen*, Munchen 1997; E. Laursen, *Transformation as Revelation: Sologub, Schopenhauer, and the Little Man*, «Slavic and East European Journal», n. 39.4, 1995; E.W. Clowes, *Literary Decadence: Sologub, Schopenhauer, and the Anxiety of Individuation. American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists (Literature)*, Sophia, September 1988, Ed. Jane Gary Harris, Slavica, 1988; J.T. Baer, *Schopenhauer und Fedor Sologub*, Schopenhauer Jb, Bd 69, Frankfurt am Main 1988, p. 511-522.

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звезд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле.

Я все земное позабуду,
И там я буду не чужой, —
Доверюсь я иному чуду,
Как обычаюности земной.

I miei resti si faranno polvere a poco a poco,
si faranno polvere nella terra umida,
ma io tra le stelle troverò la strada
verso un altro paese, verso la mia Ojle.

Dimenticherò tutto ciò che è terreno
e là non sarò uno straniero,
confiderò in un altro miracolo,
come in una consuetudine terrena.

Il poeta è consapevole che la terra d'Ojle non può essere la risposta esaustiva alla propria sete di verità poiché lascia insoluti il problema del male nella realtà presente e della fatica dell'esistenza. Tuttavia, la fuga nel sogno, nella realtà immaginaria, accorda al poeta una consolazione provvisoria.

Il secondo tema che Sologub sviluppa è quello della morte. Così come il pensiero della terra d'Ojle, anche la morte è per lo scrittore una consolazione e una liberazione dalle «catene dell'esistenza» (Nietzsche) che ancorano l'uomo a questo mondo. Il fascino per la morte è il *leitmotiv* non soltanto dei versi, ma anche di numerosi racconti brevi di Sologub. Appartengono a questi anni le raccolte *Teni. Rasskazy i stichi* (Ombre. Racconti e poesie), del 1896, e *Žalo smerti. Rasskazy* (Il pungiglione della morte. Racconti), del 1904. I protagonisti delle storie sono in genere bambini con un'acuta capacità di introspezione e profondi interrogativi riguardo al bene e al male. Secondo lo scrittore, i bambini hanno una visione del mondo immediata che manca negli adulti. La loro vita è fragile e indifesa, cercano l'affetto e il conforto nel mondo adulto, ma non trovandoli scorgono altrove il proprio bene. La morte li attrae, li chiama al suicidio, li salva da una realtà grigia dalla quale in alcun modo avrebbero scampo. Nel racconto *K zvezdam* (Verso le stelle), Sereža è un bambino che si sente estraneo al mondo e si scopre attratto dalle stelle, nelle quali vede l'invito a un'esistenza saggia. Durante la notte sogna di volare verso di loro e il

mattino successivo è trovato morto, sdraiato nel giardino da cui le contemplava. In questo racconto – come in altri, ad esempio *Červjak* (Il verme), *Zemle zemnoe* (Alla terra ciò che è terreno), *Barančik* (Il piccolo montone), *Utešenie* (Consolazione) – Sologub ripete uno schema fondamentale: il bambino, in conflitto con il mondo adulto, muore, liberandosi dalla vita terrena. Nel racconto *Teni* (Ombre) alla morte si sostituisce la follia: Volodja scopre un mondo affascinante e misterioso che sta oltre le ombre degli oggetti, dapprima proiettate sul muro come semplice gioco. Si accorge di essere irrimediabilmente attratto dal mondo delle ombre, le vede dappertutto, poiché ovunque ci sono delle pareti e delle superfici sulle quali si proiettano. Per distrarlo, la madre lo porta fuori di casa, ma anche sulla strada le ombre si agitano. Volodija precipita in uno stato di «beata follia» (*blažennoe bezumie*), nel quale si rifugia per non entrare in contatto con la vita reale, fatta di ombre e di pareti che le riproducono.

La volgarità e l'assurdità dell'esistenza trovano un nuovo ritratto nel capolavoro di Sologub, *Il demone meschino*, cui dedicheremo la nostra analisi nei capitoli successivi. Il romanzo, oggi considerato un classico della letteratura russa, narra del progressivo acuirsi della follia di Ardalion Borisovič Peredonov, un insegnante perseguitato dalla Nedotykomka, una creatura informe, frutto della sua fantasia. Peredonov vive un'esistenza spaventosa e asfissiante, a cui l'autore oppone in apparenza l'alternativa dell'amore giocoso, infantile e pagano, dei protagonisti della seconda vicenda narrata nel romanzo, i giovani Ljudmila e Saša.

L'estrema strada che Sologub esplora in questi anni è quella della ribellione contro Dio. La lotta è rappresentata dalle immagini del sole, del drago, o del serpente. Lo scrittore si chiede quale spazio abbia la libertà dell'individuo, dal momento che il mondo è governato da una volontà malvagia. Nei versi tale rifiuto del divino sfocia nell'affermazione della propria individualità al centro del processo del mondo: l'«Io» si fa Dio. Nella storia della poesia russa un «Io» così concepito era una novità. Negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, infatti, l'individualità era considerata un ostacolo nella ricerca di una reale unità con il mondo; in poesia, ad esempio, l'io lirico era rifiutato in quanto soggetto responsabile dell'atto creativo.

Il racconto più originale di questi anni è *Žalo smerti* (Il pungiglione della morte), dall'omonima raccolta di racconti (1904). Kolja e Vanja sono due bambini, le due facce di uno stesso volto umano. Kolja rappresenta il lato buono: umile, mansueto, sogna di evadere in un mondo luminoso e felice. Vanja, maligno e

rassegnato, non sa perché vive e, stanco di cercare una risposta, ha accettato di vivere per morire. Vanja vince nel confronto con Kolja: non esiste l'Ojle, c'è solo la menzogna al mondo, sono vere soltanto le sofferenze e le umiliazioni. Non esiste e non è necessario nulla oltre i confini della vita umana. «“Dio non esiste. Ma se c'è, gli sei molto necessario. Cadrai per caso nell'acqua: Dio non penserà nemmeno a salvarti.” Kolja, pallido, lo ascoltava inorridito.»⁸¹

3. Gli anni del successo e dell'«opera che si va creando»: 1905-1913

La fase letteraria che ha inizio con la rivoluzione del 1905 offre una produzione estremamente ricca. Sologub manifestò il proprio consenso ai rivolgimenti sociali pubblicando le *Političeskie skazočki* (Favolette politiche) e alcuni versi su giornali satirici. Lo scrittore contestava l'autocrazia e dichiarava di riporre le proprie speranze nella rivoluzione. Nel 1906 pubblicò la raccolta di versi *Rodina* (Patria) con una copertina che raffigurava una cittadina di provincia sormontata da bandiere rosse.

Lo scrittore fu assai prolifico nella prosa: in questi anni compose *Kniga skazok* (Libro di favole), 1905, i racconti di *Istlevajuščie ličiny* (Maschere che si fanno polvere), 1907, *Kniga razluk* (Libro delle separazioni), 1908, *Opečalennaja nevesta* (La fidanzata afflitta), 1912, il romanzo *Sladšče jada* (Più dolce del veleno), 1894-1912, e la trilogia *Tvorimaja legenda* (La leggenda che si va creando), 1907-1913.

Il successo del *Demone meschino* (disponibile nella versione integrale soltanto nell'edizione del 1907) consacrò Sologub tra i principali prosatori contemporanei. In seguito, anche la raccolta *Maschere che si fanno polvere* fu accolta con favore dai critici e confermò il prestigioso posto dello scrittore nel panorama della letteratura russa.⁸²

Per la prima volta, inoltre, Sologub si cimentò nella stesura di drammi. Per Sologub il teatro si presentava come il podio dal quale proclamare la propria visione del mondo. Alcune delle sue opere più note sono *Dar mudrich pčel* (Il dono delle api

⁸¹ F. Sologub, *Žalo smerti. Istlevajuščie ličiny. Rasskazy, Nav'i Čary*, Sankt-Peterburg 2001, p. 49. «“А Бога нет. А и есть, — нужен ты ему очень. Упадешь нечаянно в воду — Бог и не подумает спасти.” Коля, бледный, слушал его в ужасе.»

⁸² A. Belyj scrisse che la raccolta era uno dei migliori libri di Sologub («Kritičeskoe obozrenie», n. 3, 1907); B.A. Sadovskij lo annoverò tra i principali fenomeni letterari dell'epoca («Russkaja mysl'», n. 10, otd. III, 1907, pp. 193-194).

sagge), 1906, *Pobeda smerti* (La vittoria della morte), 1907, la commedia *Van'ka-ključnik i paž Žean* (Van'ka il dispensiere e il paggio Jean), 1909.⁸³

Quanto alla lirica, Sologub non scrisse nuovi componimenti, ma si dedicò alla «sistematizzazione» dei propri versi non pubblicati⁸⁴ – una scelta di poesie scritte nell'arco di una quindicina d'anni, dagli anni Novanta dell'Ottocento – organizzandoli in una rigida struttura tematica e disponendoli secondo diversi principi compositivi. Il risultato furono i «bouquets»⁸⁵ di *Plamennyj krug* (Il cerchio fiammeggiante), la sua ottava raccolta. Se il suo esordio poetico era passato alquanto inosservato («Sologub aveva iniziato il suo cammino negli anni crepuscolari in cui era difficile aspettarsi una nuova fioritura della poesia»⁸⁶), *Il cerchio fiammeggiante* sanciva la sua consacrazione poetica. Tuttavia, come proseguendo un'infelice tradizione che ormai si ripeteva con ogni nuovo libro, anche questa volta le vicende che portarono all'uscita del volume furono complicate da una serie di impedimenti.⁸⁷ Dapprima un malinteso con l'editore N.P. Rjabušinskij⁸⁸ ritardò la pubblicazione della raccolta, poi una poesia, *Marii* (A Maria), che si prestava a interpretazioni blasfeme, fece sì che il volume fosse confiscato dalla censura e la sua uscita ritardata per più di un anno.

Con *Il cerchio fiammeggiante* Sologub raggiunse «le vette della semplicità e del rigore»⁸⁹, mostrò «la maturità del proprio talento, la mano sicura del maestro».⁹⁰ «Sologub non scrive, ma fa incantesimi. Non si può parlare della tecnica di Sologub: non si vede, non viene in mente di pensarci. Questa tecnica altissima – evidentemente, l'apparente sua assenza – fa di Sologub uno stilista eccezionale, forse il primo nel

⁸³ Oltre a queste, Sologub scrisse una ventina di *pièce*, tra cui *Ljubvi* (Amori) e *Liturgija mne* (Liturgia per me) nel 1907, *Nočnye pljaski* (Danze notturne) e *Otravlennyj sad* (Il giardino avvelenato) nel 1908, la versione teatrale del *Demone meschino* e *Založniki žizni* (Gli ostaggi della vita) nel 1910.

⁸⁴ M.I. Dikman, *op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁵ V. Chodasevič, *Necropoli*, cit., p. 130; «Componeva i suoi libri più o meno come si fa con i mazzi di fiori; [...] La cosa straordinaria è che i suoi *bouquets* risultavano assai armoniosi, leggeri, stilisticamente compatti e privi di dissonanze.»

⁸⁶ B. Ejchenbaum, *Poezija Fedora Sologuba*, p. 5: «Сологуб начал свой путь в такие сумеречные годы, когда трудно было ожидать нового расцвета поэзии.»

⁸⁷ M.M. Pavlova, *Posleslovie*, in F. Sologub, *Plamennyj krug*, Progress-Plejada, Moskva 2008, p. 278-284.

⁸⁸ N.P. Rjabušinskij (1877-1951): colto mecenate che finanziò la rivista illustrata «Zolotoe runo» («Il vello d'oro»). La rivista fu stampata negli anni 1906-1909.

⁸⁹ A.A. Blok, *Pis'ma o poesii*. «Plamennyj krug», «Zolotoe runo», n. 7-9, 1908, p. 97-99 [Ristampa in: F. Sologub, *Plamennyj krug*, cit., pp. 218-222. La citazione è a p. 219]; «достиг вершины простоты и строгости.»

⁹⁰ V. Brjusev, *Dve knigi: D. Merežkovskij. "Pavel I. Drama". – Fedor Sologub. "Plamennyj krug. Stichi. Kniga 8-ja"*, «Vesy», n. 6, 1908, p. 51-53 [Ristampa in: F. Sologub, *Plamennyj krug*, cit., pp. 215-217. La citazione è a p. 216]; «зрелость дарования, уверенная рука мастера.»

novero degli scrittori contemporanei.»⁹¹ V. Brjusov: «Molto raramente accade di leggere in russo con la gioia e il piacere con i quali ho letto il Vostro libro. La considero la migliore tra le raccolte dei Vostri versi, la più matura, la più forte.»⁹² Non senza sorpresa per il poeta, la raccolta conquistò non soltanto il favore dei simbolisti, ma anche di chi, come M. Gor'kij, non fu mai tenero con il simbolismo e con lo stesso Sologub: «Non condivido le idee che predicate, ma provo un sentimento noto di rispetto nei Vostri confronti come poeta; considero il Vostro libro *Il cerchio fiammeggiante* esemplare nella forma e lo raccomando spesso a chi comincia a scrivere, come libro fortemente istruttivo da questo punto di vista.»⁹³

In altri testi come l'articolo *Ja. Kniga soveršennogo samoutverždenija* (Io. Libro della perfetta autoaffermazione), 1904, e il dramma *Liturgija mne* (Liturgia per me), 1907, Sologub affronta il tema del culto dell'«Io». Il solipsismo, attribuito all'autore dai critici letterari, deve essere distinto da un atteggiamento di «egoismo “superficiale”». ⁹⁴ All'«Io» onnipotente e «onnireale» di Sologub viene ricondotta la responsabilità di ogni cosa, perfino del male: nell'io si dà l'unità del mondo, la giustificazione della vita, la soluzione dell'assurdità e della vanità dell'esistenza. Tra i simbolisti, Sologub è il solo ad arrivare a una simile affermazione assoluta dell'io: «Io sono tutto in tutto e non c'è Altro» (*Ja – vse vo vsem i net Inogo*).

Nella prosa di Sologub si afferma, poi, la riflessione sulla *tvorimoe tvorčestvo* (“l'opera che si va creando”): l'alternativa alla vita insopportabile è il sogno, la trasformazione creativa del mondo. Dal 1907 Fedor Kuz'mič si dedica a tempo pieno al progetto già avviato di un romanzo utopico, una trilogia, che si sarebbe dovuta intitolare *Tvorimaja legenda* (La leggenda che si va creando), composta e pubblicata tra il 1907 e il 1913⁹⁵. Si tratta del progetto più ambizioso dello scrittore dal punto di

⁹¹ M. Gofman, *Kniga o russkich poetach poslednego desjatiletija*, Sankt-Peterburg 1909, pp. 241-242; «Сологуб не пишет, а ворожит. Нельзя говорить о технике Сологуба – ее не видно, о ней не приходит в голову подумать. Эта высшая техника – видимо, кажущееся отсутствие ее – делает Сологуба прекрасным стилистом, может быть, первым в ряду современных писателей.»

⁹² F. Sologub, *Plamennyj krug*, cit., p. 285; «Очень редко приходится читать по-русски с такой радостью и таким удовольствием, как я читал Вашу книгу. Считаю ее лучшей среди сборников Ваших стихов, самой зрелой, самой сильной.» (lettera di V. Brjusov del 13 maggio 1908).

⁹³ *Ibidem*; «Я отношусь отрицательно к идеям, которые Вы проповедуете, но у меня есть известное чувство почтения к Вам как поэту; я считаю Вашу книгу “Пламенный круг” образцовой по форме и часто рекомендую ее начинающим писать как глубоко поучительную с этой стороны.» (lettera di M. Gor'kij del dicembre 1912).

⁹⁴ S.N. Brojntman, *op. cit.*, p. 907.

⁹⁵ La prima parte della trilogia uscì nel 1907 con il titolo di *Nav'y Čary* (Gli incantesimi dell'oltretomba). In seguito l'autore la modificherà, ampliandola e cambiando il titolo in *Kapli krvi* (Gocce di sangue), 1908. La seconda parte *Koroleva Ortruda* (La regina Ortrude) uscirà nel 1908, mentre la terza, *Dym i pepel* (Fumo e cenere), uscirà nel 1913 nell'edizione delle *Opere complete in*

vista filosofico. Qui, Sologub si propone di dimostrare come la vita possa essere accettata soltanto se trasfigurata attraverso l'arte creatrice: «Prendo un pezzo di vita, grezza e povera, e da questo creo una deliziosa leggenda, perché io sono un poeta.»⁹⁶

Il protagonista della trilogia è Georgij Trirodov, l'insegnante di una misteriosa scuola costruita in una *usad'ba* ai margini della città provinciale di Skoroden, in cui i bambini vengo cresciuti ed educati lontani dal mondo adulto. I bambini "silenziosi" (i *tichie deti* dei precedenti racconti di Sologub) sono creature misteriose, a metà tra la vita e la morte. Trirodov sposa Elizaveta, una giovane fautrice della dittatura del proletariato, cui appare la visione fantastica di un mondo lontano, governato dalla regina Ortrude. La realtà russa invece è violenta, è uno stato di polizia intollerante che afferma la sua forza con pogrom antiliberali. Cresce in Trirodov il desiderio di lasciare la Russia per raggiungere il «nuovo mondo», il regno di Ortrude, le «Isole unite» del Mediterraneo occidentale (Baleari). L'azione del romanzo è densa e si sviluppa seguendo due linee parallele: in una cittadina della provincia russa di inizio secolo e nel lontano regno insulare, nel quale la regina Ortrude (un'allegoria della leggenda di Lilith⁹⁷) perde la vita durante un'eruzione vulcanica. Georgij Trirodov con la sua sposa Elizaveta («Eva» terrena) le succederà al trono.

Il romanzo presenta due mondi che rispecchiano i consueti binomi di Sologub: morte-vita, realtà-sogno (adopererà anche le immagini di Aldonsa-Dulcinea, tratte dal *Don Chisciotte* di M. Cervantes). Il romanzo non piacque ai contemporanei, da qualcuno non venne compreso: «il nostro pubblico non capisce "Gli incantesimi dell'oltretomba", i critici lo deridono».⁹⁸ Il romanzo appare eccessivamente costruito, la struttura è giudicata debole dalla maggior parte dei lettori: «è indubbio il crollo morboso del talento dell'autore»;⁹⁹ «Dal punto di vista artistico è una delle più deboli

venti volumi di Sologub (Sirin). Cfr. A. Sysoeva, *Istorija prižiznennyh izdanij romana Fedora Sologuba «Tvorimaja Legenda»*, in *Fedor Sologub: biografija, tvorčestvo, interpretacii. Materialy IV Meždunarodnoj naučnoj konferencii* (M.M. Pavlova, sost.) Kosta, Sankt-Peterburg 2010, pp. 397-409.

⁹⁶ F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 1, p. 7; «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт».

⁹⁷ Nella religione ebraica e nelle antiche religioni mesopotamiche Lilith è un demone femminile della notte, a cui si associano l'idea di morte, malattia, tempesta. Per gli antichi ebrei Lilith era la prima moglie di Adamo (precedente ad Eva), che fu ripudiata e scacciata perché si rifiutò di obbedire al marito. Al contrario della Madonna che schiaccia il serpente, Lilith, in genere, è rappresentata attratta dal serpente.

⁹⁸ A. Zakrčevskij, *Fedor Sologub*, in *Podpol'e: psihologičeskie paralleli*, Kiev 1911, p. 30; «наша публика не понимает "Навых Чар", а критика смеется над ними».

⁹⁹ A. Izmajlov, «Дым и пепел» (*Novyj roman F.K. Sologuba*), «Birževye vedomosti», n. 13175, 3 ottobre 1912. (več. vup.); «нельзя сомневаться в болезненном надломе таланта автора».

opere di Sologub.»¹⁰⁰ All'insuccesso contribuì anche il fatto che le tre parti del romanzo furono pubblicate a distanza di anni l'una dall'altra, e ciò rese difficile al lettore ricostruire l'azione, saldare la frattura tra il passato della rivoluzione del 1905, descritto nei primi libri, e il mondo avveniristico delle «Isole Unite».

4. Gli ultimi anni: 1914-1927

Nell'ultimo decennio di vita, Sologub rimase fedele all'idea della trasformazione dell'esistenza mediante una volontà creatrice. Nella lezione *Iskusstvo našich dnej* (L'arte dei nostri giorni), del 1915, riaffermava il primato dell'arte sulla vita: «Chi potrà contestare il fatto che Amleto o Falstaff sono per noi molto più comprensibili di uno qualsiasi dei nostri amici? [...] Sono loro i nostri veri conoscenti e amici, tutti questi uomini usciti dalla fantasia creatrice. Sono loro a vivere sulla terra e non noi.»¹⁰¹ Di conseguenza invitava a «tornare alla compagnia di questi uomini veri e imparare da loro la conoscenza del bene e del male, della verità e della menzogna, della bellezza e dell'obbrobrio.»¹⁰² Si preparava, secondo lo scrittore, l'avvento di una terza fase del simbolismo, quella «democratica», in cui l'arte «vuole parlare alla gente»¹⁰³ e in cui i principi ispiratori dovevano essere la *sobornost'*, «conciliarità», «comunionalit », e la *kollegial'nost'*, «collegialit ».

Le opere in prosa di questi anni, tuttavia, sono pi  deboli, raccontano trame «della vita di tutti i giorni e insignificanti»,¹⁰⁴ come si pu  osservare nelle raccolte *Jaryj god* (Un anno violento), 1916, *Slepaja babo ka* (La farfalla cieca), 1918, *So tennye dni* (Giorni contati), 1921. Il romanzo *Zaklinatel'nica zmej* (L'incantatrice di serpenti), 1921, che qualcuno non amava perch  scritto a quattro mani con la moglie,¹⁰⁵ attrae invece l'attenzione dei critici: «  un romanzo strano [...] non c'  il

¹⁰⁰ A. Gornfel'd, *Obrazy Fedora Sologuba. O erk 1-j: romany*, «Russkie vedomosti», 23 gennaio 1914; «Художественно это одно из слабейших произведений Сологуба».

¹⁰¹ F. Sologub, *L'arte dei giorni nostri* (trad. A. Aloysio), in A. Dioletta Siclari (a cura di), *Simbolisti russi*, Parma 1990, p. 173.

¹⁰² *Ibid.*, p. 175.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰⁴ S.N. Brojntman, *op. cit.*, p. 922; «Сюжеты большинства рассказов этих лет – подчеркнуто бытовые и незначительные.»

¹⁰⁵ K.  ukovskij, *Dnevnik, 1901-1969* (pod red. E.C.  ukovskogo), Sovetskij pisatel', Moskva 1991, p. 102; «Нет, — говорит Мережк. — «Заклинательницу» издавать не следует. Она написана не без Анастасии (5 марта 1919)».

fantastico, né la magia, né il delirio. Eppure è un romanzo di fantasia. [...] Il romanzo come un aeroplano si separa dalla terra e si trasforma in utopia.»¹⁰⁶

La tragica morte di Anastasja Nikolaevna e le difficili condizioni di vita agli inizi del regime sovietico spiegano la sofferenza dello scrittore percepibile nei versi di questi anni. Le raccolte *Fimiamy* (Incensi), 1921, *Odna ljubov'* (Un solo amore), 1921, *Sobornyj blagovest* (Il rintocco della campana della cattedrale), 1921, *Nebo goluboe* (Cielo azzurro), 1922, *Svirel'* (Siringa), 1922, *Čarodejnaja čaša* (Coppa magica), 1922, *Koster dorožnyj* (Falò sulla strada), 1922, il ciclo *Anastasija* (1922), *Velikij blagovest* (Il grande rintocco della campana), 1923, sono dettate dall'amore malinconico e nostalgico per la moglie e, al contempo, da un nuovo desiderio di accogliere la vita terrena nella sua bellezza esperibile.¹⁰⁷ I contemporanei raccontano, infatti, di un mutamento improvviso avvenuto in Sologub dopo un primo momento di silenzio e scoraggiamento: un «volto nuovo», più luminoso, più profondo e saggio.

Una nuova fase di ricerca nell'opera di Sologub è testimoniata anche da diversi progetti di romanzi, a cui lo scrittore lavorò nei mesi precedenti alla malattia. Dei lavori avviati, nessuno risulta concluso. La produzione più tarda di Sologub è ancora poco studiata e l'archivio dello scrittore presenta molti materiali inediti, di cui alcuni sono stati pubblicati soltanto di recente.¹⁰⁸ Tra questi, ad esempio, ci sono l'introduzione e i primi capitoli dei romanzi *Bogdychan* (1918) e *Oposten* (Accanto), 1925-1926. Il primo, che nasceva in aperta polemica con il regime, avrebbe avuto come protagonista il giovane intellettuale e scienziato Porezov, caduto in un sonno letargico nel giorno in cui fu approvata la Costituzione della Repubblica Sovietica.¹⁰⁹ *Oposten* invece continuava la riflessione sull'esistenza di un altro mondo (una nuova terra d'Ojle), parallelo a quello terreno, in cui i nostri cari – la memoria viva della moglie defunta – continuano ad accompagnarci: «La nostra terra è piccola per la

¹⁰⁶ V.B. Šklovskij, *Fedor Sologub. «Zaklinatel'nica zmej». Roman. Izdatel'stvo «Epocha», Peterburg 1922*, in «Peterburg», n. 2, 1922 [Ristampa in: V.B. Šklovskij, *Gamburgskij sčet: stat'i – vospominanija – esse (1914–1933)*, Moskva 1990. La citazione è a p. 142]; «странный роман <...> нет никакой фантастики, нет ни чар, ни бреда. Но роман фантастический. <...> Роман, как аэроплан, отделяется от земли и превращается в утопию.»

¹⁰⁷ E. Bristol, *Fedor Sologub's Post Revolutionary Poetry*, «American Slavic and East European Review», vol. 19, n. 3 (oct. 1960), pp. 415-416.

¹⁰⁸ Cfr. F. Sologub, *Neizdannoe i nesobranoe* (pod red. G. Pauera) Munchen 1989; «Azazel'», n. 2, 1992 (publ. S. Fedjakina); «Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god» (publ. M.M. Pavlovoj), Sankt-Peterburg 1993; *Neizdannij Fedor Sologub*, cit.; M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit.

¹⁰⁹ M.M. Pavlova, *O dvuch neizvestnyh pamfletach F. Sologub: «Bogdychan» i/ili «Kitajskaja respublika ravnich»*, cit., pp. 330-342.

nostra smisurata sete di vita...»¹¹⁰ Questo, tra gli ultimi pensieri dello scrittore che più aveva raccontato la morte, è l'ulteriore prova di un appassionato amore all'esistenza umana.

¹¹⁰ M.M. Pavlova, *Iz pozdnich zamyslov Fedora Sologuba. Fragment romana "Oposten" (1925-1926)*, cit., p. 510; «Земля наша мала для нашей безмерной жажды жизни...»

III. «*Strašnyj pisatel'...*». Fedor Sologub nei giudizi dei contemporanei

L'insieme delle recensioni e degli articoli critici dedicati a Sologub all'inizio del XX secolo offre un ritratto composito: l'opera e la personalità dello scrittore vengono accettati nella loro originalità oppure completamente rifiutati.

Fedor Kuz'mič entrò nel XX secolo come il «cantore della morte», il più autentico «decadente» russo. L'origine del rifiuto iniziale degli editori, ad esempio, a pubblicare le sue opere derivava dalla scelta dell'autore di concentrarsi su fenomeni anomali o patologici della vita e della psiche umana, dei quali non era ammesso scrivere in letteratura, e nemmeno possibile, per i divieti della censura. L'artista e le sue opere, dunque, ricevettero negli articoli critici dei contemporanei giudizi contraddittori, dai più entusiasti e incoraggianti fino a quelli insolenti e talvolta offensivi. La rivista «Vesy» (La bilancia), per la quale Sologub era sempre un ospite desiderato e rispettato, aveva salutato lo scrittore come il «padre del modernismo», il «Baudelaire russo».¹¹¹ Al contrario, secondo l'autorevole Maksim Gor'kij, Sologub era una personalità deviata e distorta: «egli stesso non è più elevato di spirito, né più forte di tutte le persone instabili che voleva raffigurare».¹¹² Diverse erano le ragioni della riprovazione dei contemporanei: la presenza di motivi erotici era giudicata immorale – «molti sono turbati da alcune opere di Sologub, trovano in esse perversione»¹¹³ –, alcune poesie gli valsero il titolo di «adoratore del diavolo e terribile cantore della morte e della tentazione».¹¹⁴ Alcuni critici associavano Sologub a scrittori «pessimisti» come L. Andreev e L. Šestov per il suo atteggiamento di rifiuto della vita e del mondo, con il quale promuoveva una letteratura disperata e «senza Dio», giudicata in parte responsabile dell'aumento dei casi di suicidio nella gioventù russa. Secondo M. Sluckij autori simili negavano la possibilità di una risposta alle questioni fondamentali dell'esistenza, così che il suicidio s'imponeva

¹¹¹ Ju.I. Ajchenval'd, *Fedor Sologub*, in Ju. Ajchenval'd, *Silueti russkich pisatelej*, Moskva 1917³, p. 182.

¹¹² M. Gor'kij, *Ešče poet*, «Samarskaja Gazeta», n. 47, 28 febbraio 1896; «он сам не выше духом и не бодрее тех расшатанных людей, которых желал изобразить».

¹¹³ A. Zakrževsčij, *Fedor Sologub. Podpol'e: psihologičeskie paralleli*, Kiev 1911, p. 29; «Многие возмущаются некоторые произведения Сологуба, находят в них извращенность».

¹¹⁴ M.I. Sluckij, *Smysl žizni čeloveka po proizvedenijam Andreeva, Sologuba, Gor'kogo, Meterlinka i rešenie ego v christianstve*, Char'kov 1910, p. 19; «поклонник дьявола и ужасный певец смерти и соблазна».

come unica alternativa al sopportare la vita.¹¹⁵ Anche i critici marxisti rifiutavano la visione del mondo di Sologub e gli rimproveravano di essere ai margini della letteratura, di scrivere opere che offrivano maggiori spunti d'interesse agli psichiatri, più che ai letterati.¹¹⁶

La voce dei contemporanei si espresse, invece, con unanimità nel riconoscimento del talento «indubbio» dello scrittore – «poeta e narratore dotato»,¹¹⁷ «maestro del verso, esperto del dono magico di combinare suoni e parole»,¹¹⁸ «tra i primi stilisti del nostro tempo»,¹¹⁹ raffinato e ricercato, con una ricchezza linguistica pari a quella di Gogol'¹²⁰ – e della sua singolarità nella letteratura russa contemporanea: «Scrivere di quest'uomo-movimento, è molto difficile perché non c'è nessuno con cui confrontarlo e niente con cui misurarlo»,¹²¹ «perché Sologub sta al di fuori di ogni scuola e tradizione, non rientra in alcuna delle categorie stabilite – è al massimo grado un artista eccezionale, isolato, raccolto, che da sempre segue il proprio sentiero particolare.»¹²² Zakržeuskij lo definì uno scrittore “per pochi”,¹²³ uno scrittore che, secondo Ivanov-Razumnik, occupava in letteratura un posto «non grande, ma in alto».¹²⁴ Secondo Z. Gippius: «occupò nella letteratura un posto talmente suo e lo difese così fermamente che quanti non lo compresero agli inizi, continuarono a non comprendere anche quando non riconoscerlo ormai era impossibile.»¹²⁵

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹¹⁶ Cfr. Ju. Steklov, *O tvorčestve Fedora Sologuba*, «Literaturnyj raspad. Kritičeskij sbornik», vol. 2, EOC, Sankt-Peterburg 1909; M. Morozov, *Pred licom smerti*, «Literaturnyj raspad. Sb.», vol. 1, Sankt-Peterburg 1908.

¹¹⁷ S.S. Vengerov, *Teternikov, Fedor Kuz'mič (Sologub)*, in *Enciklopedičeskij slovar'*, Brokgaus-Efron, Sankt-Peterburg 1907; «даровитый поэт и беллетрист».

¹¹⁸ Rosmer [Vas. Gippius], *Lirika Sologuba*, «Protiv tečenija», n. 12, 1911 [Ristampa in: *O Fedore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki* (A.N. Čebotarevskaja, sost.), Sankt-Peterburg 1911. La pubblicazione più recente è quella dell'editore Nav'y Čary, Sankt-Peterburg 2002. La citazione è a p. 334; d'ora in poi le citazioni faranno riferimento a quest'edizione]; «[Все это делает Сологуба] большим мастером стиха, знающего волшебный дар сочетания звуков и слов».

¹¹⁹ A. Belyj, *Istlevajuščie ličiny*, «Kritičeskoe obozrenie», n. 3, 1907 [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., pp. 149-152. La citazione è a p. 149]; «один из первых стилистов нашего времени».

¹²⁰ A. Blok, *Tvorčestvo Fedora Sologuba*, «Pereval», n. 10, 1907.

¹²¹ V.V. Šklovskij, *op. cit.*, p. 141; «Писать об этом человеке-направлении очень трудно, потому что не с кем сравнивать и нечем мерить.»

¹²² A. Dolinin, [A.S. Iskoz], *Otrešennyj (K psichologii tvorčestva F. Sologuba)*, «Zavety», n. 7, 1913, p. 55; «Ибо Сологуб вне всяких школ и традиций, не укладывается ни в какие установленные привычные рамки – в высокой степени исключительный художник, одинокий, сосредоточенный, всю свою жизнь идущий своим особым путем.»

¹²³ A. Zakržeuskij, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴ R.V. Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni*, Sankt-Peterburg 1908, p. 20; «узкое, но высокое место».

¹²⁵ Z. Gippius, *Živye lica*, Praha 1925, p. 102; «он занял в литературе такое свое место и так твердо стоял на нем, что не понявшие его сначала – остались непонимающими и тогда, когда не признавать его уже сделалось нельзя.»

Le immagini ricorrenti e le scelte stilistiche dell'autore confermarono da subito la marcata individualità dei suoi strumenti poetici e la costanza dei suoi procedimenti artistici («È simile a un attore che, sebbene pieno di talento, rimane uguale in tutti i ruoli, con qualsiasi trucco.»¹²⁶) Anche la vastità della sua produzione favorì il formarsi di questa idea: «Ha scritto molto, forse troppo.»¹²⁷ Lo stesso Sologub riconosceva di aver scritto più versi «di quanti ne servano alla gente».¹²⁸

Dagli anni Dieci del Novecento sono comparsi con più frequenza studi critici sull'intera opera di F. Sologub, spesso più interessati alla filosofia dell'autore che alle qualità letterarie dei suoi testi.¹²⁹ Lo studio di Ivanov-Razumnik, benché programmaticamente si proponga come «la scoperta di ciò di cui consiste “l'anima viva” di ogni opera, la definizione della “filosofia” dell'autore»,¹³⁰ ha il merito di proporre una chiave di lettura per l'intero *corpus* sologubiano, e di individuare il cuore della ricerca personale dell'autore attraverso tutta la sua opera. Secondo il critico, Sologub si ripropone di trovare risposta alle questioni di Ivan Karamazov sul senso della vita e sulla giustificazione del male. Leggendo l'opera di Sologub da questa prospettiva, Ivanov-Razumnik ha saputo comprendere, a differenza dei contemporanei, il trucco più usato da questo autore «prestigiatore e mago», ovvero quello della «maschera». L'uso da parte del poeta del discorso in prima persona, ad esempio, è l'artificio più frequente attraverso il quale l'io lirico s'immedesima in un tipo umano, verifica la veridicità o la fallacia dei suoi tentativi di dare una risposta alle questioni più profonde dell'esistenza.¹³¹ I critici contemporanei di Sologub si sono spesso ingannati, lo hanno scambiato unicamente come un adoratore del diavolo, non hanno compreso che il gioco delle maschere era l'incarnazione letteraria di una ricerca delle ragioni del vivere che si sviluppava secondo diverse direzioni:

Nella vita e nell'opera di Sologub, evidentemente, ci furono periodi in cui alla domanda sul senso della vita rispondeva come i suoi protagonisti, in

¹²⁶ M. Geršenzon, *Fedor Sologub. Islevajuščie ličiny*, «Vestnik Evropy», n. 7, 1907 [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., pp. 173-183. La citazione è a p. 173]; «Он похож на актера, который, при всей талантливости, остается одинаковым во всех ролях, под всяким гримом.»

¹²⁷ V.F. Chodasevič, *Necropoli*, cit., p. 130.

¹²⁸ *Literaturnaja chronika*, «Birževye vedomosti.» (več. vyp.), n. 13826, 28 ottobre 1913, «больше, чем нужно для людей».

¹²⁹ Si vedano ad esempio A.N. Čebotarevskaja, «*Tvorimoe*» *tvorčestvo*, «Zolotoe runo», n. 11-12, 1908 [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., pp. 122-148]; S. Gorodeckij, *Na svetlom puti*, in *O Fedore Sologube*, cit., pp. 425-445.

¹³⁰ R.V. Ivanov-Razumnik, *op. cit.*, p. 6; «раскрытие того, что составляет “душу живу” каждого произведения, определение “философии” автора».

¹³¹ L. Sobolev, *O Fedore Sologube i ego romane*, in F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 2, p. 270.

cui nell'anima dell'artista vinceva "Vanja". Eppure, ogni volta, "restituendo rispettosamente al Signore Dio il biglietto d'ingresso nell'armonia universale", era preso dall'orrore, si tormentava e cercava sempre nuove giustificazioni della vita, del Creatore e della creazione, cercava "parole eterne". Le cercò nella "beata follia", nella Bellezza (della carne, della natura, dello spirito umano), e alla fine, nel sogno, nell'arte che trasforma il mondo e crea nuovi mondi.¹³²

¹³² М.М. Pavlova, *Meždu svetom i ten'ju*, cit., p. 16; «В жизни и творчестве Сологуба, очевидно, были периоды, когда на вопрос о смысле жизни он отвечал так же, как его герои, когда в душе художника побеждал "Ваня". Но всякий раз, "почтительно возвращая билет Господу Богу на вход в мировую гармонию", он ужасался, мучился и искал новые и новые оправдания жизни, Творцу и творению, искал "вечные слова". Он искал их в "блаженном безумии", в Красоте (плоти, природы, духа человеческого), наконец, в мечте, в творчестве, преображающем мир и создающем миры новые.»

Capitolo secondo

I. Storia della pubblicazione del *Demone meschino*

Fedor Sologub lavorò al *Demone meschino* a partire dal 1892, negli anni in cui insegnava nella scuola di Velikie Luki. La stesura e il perfezionamento dell'opera impegnarono l'autore per un decennio: «L'ho molato a lungo, lavorandoci con zelo»,¹³³ si legge nella prefazione alla seconda edizione.

Terminato il romanzo nel 1902, Fedor Kuz'mič si diede da fare per trovare un editore e spedì il manoscritto a diverse redazioni,¹³⁴ ma la pubblicazione gli fu ripetutamente negata. Tra le riviste a cui lo scrittore si era proposto c'era «Novyj put'» (La nuova via), il periodico curato dai Merežkovskij. Nel 1904 Dmitrij Sergeevič si interrogò a lungo sull'opportunità di pubblicare *Il demone meschino*, ma non riusciva a decidersi poiché il testo gli appariva strano, la pubblicazione rischiosa. Fu il suo collaboratore P.P. Percov a fugare ogni suo dubbio, ritenendo «imbarazzante» che una simile «pornografia» si mescolasse ai temi religiosi della rivista.¹³⁵

Fedor Kuz'mič decise allora di presentare il proprio romanzo alla cerchia di intellettuali che prendevano parte alle «domeniche», le serate di lettura che si svolgevano nel suo appartamento. In una di queste occasioni, durante le quali ascoltava le critiche del suo piccolo pubblico, accolse il suggerimento di eliminare le scene erotiche e di sadismo presenti nella prima versione dell'opera.¹³⁶ Nel frattempo continuò a contattare altri redattori, scrisse a V. Brjusov perché intercedesse presso la redazione di «Skorpion» (Lo scorpione), la rivista con la quale collaborava e che di

¹³³ F. Sologub, *Melkij bes* (pod red. M.M. Pavlovoj), cit., p. 6; «Я шлифовал его долго, работая над ним усердно».

¹³⁴ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 306. Sologub si rivolse a A.P. Pjatkovskij, redattore della rivista «Nabljudatel'» (L'osservatore), ad A.Ja. Ostrogorskij, editore e redattore della rivista «Obrazovanie» (L'istruzione).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 308. Cfr. anche P.P. Percov, *Literaturnye vospominanija. 1890-1902 gg.*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002, pp. 409-410.

¹³⁶ La versione originale del romanzo è stata pubblicata per la prima volta nell'edizione del *Melkij bes* a cura di M.M. Pavlova (Sankt-Peterburg 2004).

Sologub aveva già pubblicato due raccolte di poesie, *Libro terzo* (1897) e *Libro quarto* (1903) e i racconti del *Pungiglione della morte* (1904). Brjusov gli rispose che il mercato librario non stava attraversando un periodo florido a causa della guerra, e per di più i libri di Sologub restavano a lungo invenduti sugli scaffali.¹³⁷

Nel 1905, grazie all'interessamento dell'amico e critico letterario G. Čulkov, presso N.A. Berdjaev e S.N. Bulgakov, redattori della nuova rivista «Voprosy žizni» (Le questioni della vita), Sologub ottenne di pubblicare a puntate *Il demone meschino*, che presentò ai redattori in una versione autocensurata.¹³⁸ I primi ventitré capitoli comparvero nei numeri 6-11, poi la rivista fu costretta a cessare la pubblicazione e il finale del romanzo rimase inedito. Dopo avere appreso la notizia dell'imminente chiusura di «Voprosy žizni», Sologub si rivolse nuovamente alla redazione di «Skorpion», nella fattispecie a S.A. Poljakov (22 ottobre 1905), chiedendo la pubblicazione del romanzo in volume.¹³⁹ Ricevuto l'ennesimo rifiuto, continuò senza successo a interpellare nuovi editori: nel gennaio del 1906, M. Gor'kij per la rivista «Znanie» (La conoscenza), nonostante il rapporto tra i due non fosse dei più felici;¹⁴⁰ nel marzo successivo, S.A. Sokolov, redattore di «Grif» (Il grifone).¹⁴¹

La prima edizione del romanzo in volume uscì infine nel marzo del 1907 per i tipi della casa editrice Šipovnik. L'opera riscosse un successo clamoroso. Tra il 1907 e il 1910 fu ristampata per sei volte, ciascuna edizione con una tiratura di quindicimila copie. La settima uscì nella raccolta completa in venti volumi delle opere di Sologub per i tipi di Sirin (1913, vol. 6) e in totale Sologub vide il proprio romanzo rieditato undici volte in Russia. Anche se negli anni non lo giudicò sempre allo stesso modo – in vecchiaia, ad esempio, lo considerava debole: «la follia di Peredonov trasforma tutto il romanzo in una barzelletta»¹⁴² – il romanzo fu sempre il suo più grande motivo di orgoglio.

¹³⁷ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 307.

¹³⁸ L.M. Klejnort, *Vstreči: Fedor Sologub*, IRLI, f. 586, n. 442, l. 20; M.M. Pavlova, *Iz tvorčeskoj predystorii "Melkogo besa"*. *Algolagničeskij roman Fedora Sologuba*, «De visu», n. 9(10), 1993. [Ristampa in: N. Bogomolov (sost.), *Anti-mir ruskoj kultury: jazyk, fol'klor, literatura*, Ladomir, Moskva 1996, p. 332.]

¹³⁹ M.A. Nikitina, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 307.

¹⁴² P.N. Medvedev, *Iz vstreč s F.K. Sologubom letom 1925 g. v Carskom Sele* (collezione privata). La citazione è tratta da M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 7; «безумие Передонова превращает весь роман в анекдот».

II. La «peredonovščina» e i primi lettori

Nelle riviste letterarie dell'epoca comparvero numerose recensioni dedicate al *Demone meschino* e al suo autore,¹⁴³ tanto più che il ritardo nella pubblicazione del romanzo aveva alimentato la curiosità.¹⁴⁴ Il talento originale dello scrittore, la stranezza e allo stesso tempo la grandezza del romanzo, colpirono i lettori e i critici di ogni corrente letteraria. Se ne parlò come dell'opera più «forte» della contemporaneità¹⁴⁵; lo stesso giudizio sarà ribadito anche qualche tempo dopo da Blok, che canonizzerà il testo come un classico della letteratura russa letto «da tutta la Russia colta».¹⁴⁶

L'interesse dei lettori fu catalizzato dal personaggio di Peredonov, che divenne il simbolo dell'epoca, un «nome collettivo» di connotazione negativa.¹⁴⁷ Fu coniato immediatamente il termine «peredonovščina», che accanto a «manilovščina», «oblomovščina», «karamazovščina», ecc., indicava il fenomeno umano “dei Peredonov”, l'atmosfera di vuoto e meschinità filistea che caratterizzava la provincia russa. Si cercarono le cause della «peredonovščina» nella storia politica e sociale della Russia del tempo, se ne scorsero le tracce nell'ambiente arretrato e sordo della provincia, nell'atmosfera di oppressione del regno di Alessandro III, per scoprire che ovunque «regna la peredonovščina».¹⁴⁸

Il personaggio di Peredonov faceva discutere: ci si chiedeva se davvero potesse esistere un uomo (un insegnante!) così terribile, oppure se fosse

¹⁴³ Fedor Kuzmič era solito ritagliare gli articoli di giornali e riviste dedicati al *Demone meschino* e incollarli in due album che oggi sono conservati nel suo archivio. [IRLI, F. 289, Op. 6, Ed. chr. 6-7.]

¹⁴⁴ D. Greene, *Insidious Intent: An Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon*, Slavica, Columbus, Ohio, 1986.

¹⁴⁵ Z. Slavjanova, *Fedor Sologub. Melkij bes*, «Literaturnoe obozrenie», n. 161, 1907; «роман М.Б. – Сологуба, единодушно отмеченном всей критикой, как большое сильное произведение современности.»

¹⁴⁶ A. Blok, *Pis'ma o poezii: 2. «Plamennyj krug», «Zolotoe runo»*, n. 7-9, 1907; in *Sobranie sočinenii*, t. 5, Moskva-Leningrad 1962, p. 284; «всею образованной Россией».

¹⁴⁷ P. Pil'skij, *Sologub*, in «Slobodnaja molva», n. 2, 28 gennaio, 1908 [Ristampa in: P. Pil'skij, *Kritičeskie stat'i*, t. 1, Progress, Sankt-Peterburg 1910, p. 82]: «Для “Мелкого Беса” Передонов – имя существительное собирательное. В сологубовском миропонимании это – нарицательное имя.»; cfr. anche N. Čužak, *Ot Peredonova k tvorimoj legende*, in *O Fedore Sologube*, cit., p. 364.

¹⁴⁸ E. Aničkov, *Melkij bes*, «Kritičeskoe obozrenie», n. 3, 1907; «Царит “peredonovščina”» [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., p. 340]

un'esagerazione, una sintesi dei difetti della realtà russa, prodotta dalla mente – per alcuni, deviata – del suo autore.¹⁴⁹

Frequentemente Fedor Kuz'mič veniva identificato con il protagonista del romanzo, che, per la dovizia di particolari con cui era stato descritto, poteva coincidere soltanto con il profondo dell'anima del suo autore. In un famoso saggio, che a lungo influenzò i lettori, Gornfel'd spiegava: «per me è chiaro: Fedor Sologub è un Peredonov reso complesso dal pensiero e dal talento. Peredonov è Fedor Sologub, raffigurato con una passionalità malata e con forza come colui che smascherava ciò che di vizioso e di malvagio avvertiva in sé»;¹⁵⁰ «... soltanto uno scrittore che ha covato nel profondo del proprio essere tutta la *peredonovščina* poteva mostrare la figura di Peredonov in tutta la sua grandezza naturale, disegnarla in tutti i suoi dettagli.»¹⁵¹ Secondo Pil'skij, Sologub odiava Peredonov perché «in Peredonov c'è molto di Sologub».¹⁵²

Gran parte di queste interpretazioni, volte più a indagare il passato dello scrittore che a spiegare la figura di Peredonov, erano state favorite dall'atteggiamento riluttante di Sologub a fornire notizie sulla propria biografia. Di conseguenza, il compito di ricostruire l'immagine psicologica e la storia dell'autore del *Demone meschino* fu percepito come l'obiettivo principale dei contemporanei.¹⁵³ L'interesse per l'aspetto più nascosto e cupo del reale, il desiderio di una vita isolata, austera, la scarsa affabilità: tutto ciò aveva creato intorno a Sologub un'aura di mistero, alimentando sentimenti di ostilità nei suoi confronti.

Altri avvertirono, invece, l'invito che l'autore del *Demone meschino* rivolgeva personalmente ai propri lettori, esortandoli a non reputarsi immuni dalla *peredonovščina*: «No, miei cari contemporanei, è parlando di voi che ho scritto il mio

¹⁴⁹ K. Pustovojtenko, *O detjach*, «Varšavskij dnevnik», n.6, 5 febbraio, 1908: «Разве может быть в действительности такой педагог?»; An. Ćebotarevskaja, *Fedor Sologub. «Melkij bes»*, «Obrazovanie», n. 7, otd. III, 1907, p. 126: «Вероятнее, что Сологуб выдумал этот образ...»; E. Koltonovskaja, *Fedor Sologub. «Istlevajuščie ličiny. Kniga rasskazov»*, Moskva 1907, «Sovremennij mir», n. 10, otd. II, 1907, p. 77.

¹⁵⁰ A. Gornfel'd, *Nedotykomka*, «Tovarišč», n. 242, 14 aprile 1907: «для меня ясно: Федор Сологуб – это осложненный мыслью и дарованием Передонов. Передонов – это Федор Сологуб, с болезненной страстностью и силой изображенный обличителем того порочного и злого, что он чувствовал в себе.» [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., p. 397]

¹⁵¹ V. Kranichfel'd, *Literaturnye otkliki. «Melkij bes»*, «Sovremennij mir», n. 5, 1907, p. 51: «...поставить фигуру Передонова во всю ее натуральную величину, обрисовать ее во всех ее деталях мог только писатель, выносивший всю передоновщину в недрах собственного своего существа.»

¹⁵² P. Pil'skij, *op. cit.*, p. 80: «Сологуб ненавидит Передонова, и, быть может, потому, что в Передонове много Сологуба.» Cfr. anche N. Ćužak, *op. cit.*, p. 350.

¹⁵³ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 13.

romanzo sul Demone meschino e sulla sua terribile Nedotykomka...»¹⁵⁴ Il lettore riconosce i tratti comuni che lo accomunano a Peredonov, metafora dell'umanità: «ho paura: io sono Peredonov».¹⁵⁵ «Peredonov è *ognuno di noi*»;¹⁵⁶ «è uno specchio [...] In questo specchio uno dopo l'altro si guardano tutti, e tutti si vedono perché è enorme.»¹⁵⁷ «In verità, non ci piace ammettere che assomigliamo a Peredonov, come a suo tempo non era piaciuto alla società russa riconoscere in Karamazov la propria immagine. Ora ammettiamo la *karamazovščina*. Un giorno vorremo vedere anche la *peredonovščina*...»¹⁵⁸

¹⁵⁴ F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 6; «Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой его Недотыкомке...».

¹⁵⁵ G. Čul'kov, *Fedor Sologub. "Melkij bes"*, «Pereval», n. 7, 1907; «мне страшно: я – Передонов.»

¹⁵⁶ A. Blok, *O realistach*, «Zolotoe runo», n. 5, 1907; «Передонов – это *каждый из нас*».

¹⁵⁷ P. Pi'lskij, *op. cit.*, p. 81; «Передонов – зеркало, [...] В это зеркало поочередно смотрятся все, и все себя видят, ибо оно громадно.»

¹⁵⁸ [B. p.] *Fedor Sologub i "Melkij bes"*, «Južnyj kraj», n. 9900, 28 gennaio, 1910; «Правда, нам обидно признать в сходстве с Передоновым, как было в свое время обидно русскому обществу признать в Карамазове свое изображение. Теперь мы признаем карамазовщину. Когда-нибудь мы захотим увидеть и передоновщину...»

III. Tra decadentismo e simbolismo: per una definizione del romanzo

Per i primi lettori *Il demone meschino* era un romanzo di costume (*bytovoj*), o a sfondo sociale, che nel solco della tradizione Ottocentesca voleva smascherare le ingiustizie o le abiezioni della società. Tale definizione era suggerita dall'ambientazione nella provincia russa di fine secolo, dal tono narrativo tipico della prosa realistica, da alcune affinità con le opere di N. Gogol', M. Saltykov-Šcedrin, A. Čechov.¹⁵⁹

Al contempo, gli intellettuali che si identificavano con la nascente corrente simbolista, cercavano di comprendere Sologub nella propria cerchia e le loro recensioni miravano a propagandare la causa simbolista, più che a far risaltare le peculiarità dell'opera. Per esempio, G. Čulkov, L. Annibal e Z. Gippius¹⁶⁰ accolsero l'uscita del romanzo nel periodo in cui il simbolismo era in fase di definizione e Sologub, che scrisse il suo romanzo tra il 1892 e il 1902, poté essere influenzato soltanto da alcune di quelle che sarebbero diventate le idee guida del nuovo movimento letterario.

A. Blok, invece, un simbolista della seconda generazione, accostò Sologub a M. Gor'kij e L. Andreev parlando di scrittori «realisti», e lesse il romanzo come un'opera sulla «mostruosità della vita»,¹⁶¹ che l'autore rivela, per un istante, sollevando il velo che copre la realtà ordinaria.

Ancora oggi le letture critiche degli studiosi contemporanei mostrano un'analogia disomogeneità di definizioni. La difficoltà nel classificare l'opera con precisione è il segno che la letteratura russa dell'inizio del secolo XX attraversava una fase di transizione.

¹⁵⁹ A. Ioannesian, *Tvorčestvo Sologuba*, IRLI, F. 289, Op. 6, Ed. chr. 100. Per alcuni, il romanzo descriveva l'epoca dell'oppressione politica in Russia: V. Kranichfel'd, *Literaturnye otkliki. "Melkij bes"*, in «Sovremennij mir», n. 5, 1907; E. Aničkov, *Melkij bes*, «Kritičeskoe obozrenie», n. 3, 1907; P.A. Kogan, *Fedor Sologub*, in *Očerki po istorii novejšej russoj literatury*, Moskva 1911.

¹⁶⁰ G. Čulkov, *Dymnyj ladan*, in «Pokryvalo Izidy», Moskva 1909 [Ristampa in: *O Fedore Sologube*, cit., p. 312]; Secondo Čulkov, Sologub è uno scrittore decadente, il più autentico in Russia e specificava che si può essere simbolisti senza essere decadenti, ma non si può essere decadenti senza essere simbolisti; L. Annibal, *F. Sologub. "Melkij bes". Roman*, in «Vesy», n. 9-10, 1905; Z. Gippius, *Slezinka Peredonova (To, čego ne znaet F. Sologub)*, in «Reč'», n. 273, 10 novembre, 1908.

¹⁶¹ A. Blok, *Tvorčestvo Fedora Sologuba*, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, t. 7, Nauka, Moskva 2003, p. 81; «чудовищное жизни».

Negli anni Settanta E. Starikova considerava il romanzo «creato sui sentieri del realismo e con gli strumenti del realismo».¹⁶² Per Viktor Erofeev, un decennio più tardi, l'opera derivava dalla tradizione della prosa russa del XIX secolo e aveva determinato una frattura, che non coincise tuttavia con un superamento: si tratterebbe, nel suo giudizio, di un'opera di confine tra realismo e modernismo.¹⁶³

Indubbiamente *Il demone meschino* offre una narrazione che richiama quella del realismo e presenta diversi riferimenti alla realtà russa di fine secolo. Nel romanzo sono presenti riferimenti alla politica conservatrice e reazionaria di Konstantin Pobedonoscev, fautore dell'autocrazia, al decreto del ministro dell'Istruzione che limitava l'accesso al ginnasio per le classi sociali più basse; si allude, poi, alla diffamazione delle scuole dello *zemstvo*, considerate troppo potenti e liberali, e al timore diffuso nel paese di un'insurrezione polacca.¹⁶⁴ Il motivo delle frustate – l'accanimento di Peredonov nel castigare fisicamente i ginnasiali – si ricollega, invece, alla campagna per l'abolizione delle punizioni corporali, condotta con molto scalpore in Russia negli ultimi anni del Novecento.¹⁶⁵ Anche il tema puškiniano che attraversa il romanzo – la figura e il mito di A.S. Puškin visti da Peredonov, come approfondiremo in seguito – si connette direttamente al dibattito letterario dell'epoca. Infine, nella vicenda di Saša Pyl'nikov narrata nel romanzo trova delle corrispondenze anche lo scandaloso processo indetto a Londra contro Oscar Wilde (marzo 1895), come ha dimostrato M.M. Pavlova.¹⁶⁶

¹⁶² E. Starikova, *Realizm i simvolizm*, in *Razvitie realizma v russkoj literature*, Moskva 1974, p. 181.

¹⁶³ Vik. Erofeev, *Na grani razryva ("Melkij bes" F. Sologuba i russkij realizm)*, «Voprosy literatury», n. 2, 1985 [Ristampa in: Vik. Erofeev, *V labirinte prokljatyh voprosov*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990. La citazione è a p. 118.]

¹⁶⁴ Si veda D. Greene, *Insidious Intent: An Interpretation Of Fedor Sologub's The Petty Demon*, cit., pp. 11-34.

¹⁶⁵ Un articolo incompiuto di F. Sologub dal titolo *O telesnych nakazanijach* (Sulle punizioni corporali) è stato pubblicato da M.M. Pavlova in appendice alla monografia *Pisatel'-Inspektor*, cit., pp. 467-486. Qui, Sologub afferma che «si addice all'uomo più il perdono della punizione» (p. 467), ma quando la punizione è necessaria, perfino quella fisica, occorre che l'esecutore della punizione non dimentichi mai lo scopo educativo, e non vendicativo, del gesto.

¹⁶⁶ Si veda M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., pp. 246-255. La condotta scandalosa di Oscar Wilde e, soprattutto, le relazioni omosessuali che il *dandy* intratteneva con diversi giovani, furono oggetto di un processo che ebbe risonanza internazionale. Wilde fu arrestato e condannato a una pena seconda soltanto all'omicidio in quanto a gravità. Nel *Demone meschino*, spiega Pavlova, è presente in forma nascosta il motivo dell'omosessualità, nella figura di Saša Pyl'nikov (viene scambiato per una ragazzina, Peredonov ne è attratto, lo sogna). Nella prima redazione del romanzo questo motivo occupava molto più spazio e in maniera più esplicita. Si associano, poi, alla figura di Wilde anche il tema della realizzazione del piacere come criterio esistenziale (il piacere della carne e dei sensi di cui parla Ljudmila) e quello della teatralizzazione della vita, cioè del fare della vita un'opera d'arte (i travestimenti che Ljudmila pensa per Saša; l'episodio conclusivo della festa in maschera).

Allo stesso tempo *Il demone meschino* è caratterizzato da una tensione continua a trascendere la realtà dei fatti e il piano dell'azione. Z. Slavjanova, in proposito, pur definendo il romanzo una feroce satira della provincia russa, notava che Sologub aveva saputo elevarsi dal particolare al generale, dalla satira della vita di provincia alla satira della vita dell'uomo, ottenendo l'effetto di un «aneddoto», al termine del quale ci si accorge mestamente che racconta qualcosa di molto simile alla verità.¹⁶⁷

Nell'innalzarsi dal particolare all'universale condizione umana, secondo L. Silard, l'autore del *Demone meschino* ottiene l'effetto di spostare il problema del male dal piano della realtà sociale a quello metafisico. Sologub realizza questo introducendo il grottesco (noto alla letteratura russa dall'opera di Gogol') e i nuovi elementi dell'orrido e del fantasmagorico.¹⁶⁸

Il tratto più originale del romanzo è la ricchezza di reminiscenze letterarie, la cui presenza conferisce all'opera un respiro più ampio. Il romanzo fu definito come un ponte che collegava la prosa classica a quella contemporanea. La presenza centrale del mito nel tessuto del romanzo ha fatto parlare di un nuovo genere letterario, che Z.G. Minc ha definito «testo-mito “neomitologico”».¹⁶⁹

Secondo Minc, il testo-mito è un romanzo la cui trama si basa sull'attualità oppure sulla storia. Il significato profondo delle vicende narrate, che supera il primo livello di lettura, quello della trama, è dato, invece, dalla corrispondenza tra le immagini rappresentate e le figure mitologiche a cui le immagini fanno riferimento. Il mito, evocato nella narrazione, assume la funzione di «lingua», «codice», e traduce il significato profondo, offrendosi come strumento per interpretare la storia o la contemporaneità. Ad esempio, la linea dell'intreccio di Ljudmila e Saša nel *Demone meschino*, come vedremo, può essere decodificata ricorrendo alla mitologia greca: Ljudmila è Afrodite e talvolta la Furia; Saša è Apollo e al contempo Dioniso.

¹⁶⁷ Z. Slavjanova, *Fedor Sologub. Melkij bes*, «Literaturnoe obozrenie», n. 161, 1907.

¹⁶⁸ L. Silard, *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka (1890-1917)*, t. 1, Budapest 1983², pp. 153-154.

¹⁶⁹ Z.G. Minc, *O nekotorych «neomifologičeskich» tekstach v tvorčestve russkich simvolistov*, in *Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*, Blokovskij sbornik III (Učen. zap. Tartusk. un-ta. Vyp. 459), Tartu 1979 [Ristampa: Z.G. Minc, *Blok i russkij simvolizm. Poetika russkogo simvolizma*, Iskusstvo-Spb, Sankt-Peterburg 2004, pp. 74-77.] Condividono la definizione anche i lavori di N.G. Pustygina, L. Silard, L. Evdokimova e S.N. Brojntman.

Oltre agli intrecci mitologici classici, in molte opere «neomitologiche» la funzione del mito può essere svolta da altri testi letterari. Per Sologub erano i classici il grande materiale della tradizione da cui attingere:

Mi sembra che grandi opere come *Guerra e pace*, *I fratelli Karamazov* eccetera, debbano essere le sorgenti di una nuova creazione allo stesso modo in cui i miti antichi furono materiale per la tragedia. Se possono esistere romanzi e drammi tratti da figure storiche, possono esistere anche romanzi e drammi su Raskol'nikov, su Evgenij Onegin e su tutti quelli che ci sono talmente vicini, che a volte di loro possiamo raccontare particolari a cui non pensava il loro creatore.¹⁷⁰

Anche S.P. Il'ev e N.V. Barkovskaja accettano la definizione di «romanzo-mito» e con Minc interpretano il romanzo come il primo esempio di prosa simbolista.¹⁷¹

La difficoltà nel definire *Il demone meschino* derivava da quella di descrivere in maniera esaustiva l'intero periodo di rinnovamento letterario e artistico all'interno del quale cominciò la sua attività F. Sologub. Si è parlato di «decadenti», «simbolisti», «neoromantici», «modernisti». Fedor Sologub oggi è riconosciuto come il più autentico e «unico decadente russo».¹⁷²

In Russia simbolismo e decadentismo erano marcatamente contrapposti soprattutto dal punto di vista estetico: la parola *décadence* indicava un'arte individualista, caratterizzata da relativismo morale ed estetico, mentre il simbolismo si legava all'arte mistica, all'idealismo, all'ideale neocristiano.

Non si può parlare di “decadentismo” e “simbolismo” come di un tutt'uno né se consideriamo il movimento nel suo insieme, né se osserviamo attentamente i singoli rappresentanti. Perché sia tutta la corrente decadente-simbolista sia i singoli capiscuola vissero due periodi

¹⁷⁰ F. Sologub i An. Čebotarevskaja. *Perepiska s A.A. Izmajlovym* (M.M. Pavlova, publ.), in *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1995 god*, Sankt-Peterburg 1999, p. 225; «Мне кажется, что такие великие произведения, как “Воина и мир”, “Братья Карамазовы” и прочие, должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии. Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них и такие подробности, которых не имел в виду их создатель.»

¹⁷¹ S.P. Il'ev, *Russkij simvolistskij roman: Aspekty poetiki*, Kiev 1991; N.V. Barkovskaja, *Poetika simvolistskogo romana*, Ural. gos. ped. un-t., Ekaterinburg 1996. La studiosa definisce romanzi simbolisti i «romanzi scritti da poeti simbolisti», ovvero i testi scritti da poeti, non da prosatori; per motivare questa definizione la studiosa argomenta distinguendo il metodo (simbolista), il genere (romanzo) e lo stile (il particolare lirismo del discorso, che è proprio della poesia).

¹⁷² M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 168.

essenzialmente distinti, sia sotto l'aspetto artistico, sia sotto l'aspetto etico-politico.¹⁷³

Col tempo la storia della letteratura russa ha preferito accordarsi intorno a un solo paradigma, la definizione di «simbolismo». Il «decadentismo», pertanto, oggi è compreso all'interno della più ampia corrente simbolista e gli aspetti peculiari della poetica decadente (l'estetismo, la vita come imitazione dell'arte, l'eroticismo estetizzato, il senso di malattia interiore) sono considerati un tipo di espressione entro il movimento di cultura che portò a un ripensamento dei valori a partire dalla fine del Novecento. Il decadentismo rappresentò una sorta di malessere culturale che pose le questioni fondamentali del periodo *fin de siècle* e in tal modo preparò il terreno per il simbolismo.¹⁷⁴

Sologub si considerava uno scrittore decadente (le recensioni a *Sogni gravi* avevano confermato il suo convincimento) e i contemporanei non avevano dubbi nel riconoscerlo come tale: «Il decadentismo di Sologub dai suoi primi passi convincenti nel cammino letterario è stato [...] un vivo processo interiore.»¹⁷⁵ «Era sincero nel suo decadentismo, non indossava maschere, era autentico...»¹⁷⁶ Il celebre critico A. Gornfel'd lo canonizzò nella storia della letteratura come il vero decadente russo: «Decadente cadde dal cielo, e talvolta pare che sarebbe stato decadente anche se non fosse esistito non solo il decadentismo, ma anche la letteratura, anche se il mondo non avesse conosciuto né Edgar Poe, né Richard Wagner, né Verlaine, né Mallarmé, anche se al mondo non fosse esistito nessuno oltre a Fedor Sologub.»¹⁷⁷

Sologub avvertiva l'esigenza di chiarire innanzitutto a se stesso il proprio posto nella letteratura. All'interno della corrente simbolista Pietroburghese nacque ed

¹⁷³ S.A. Vengerov, *op. cit.*, p. 21. Vengerov introduceva il termine «neoromanticismo» che giudicava, tra tutti, il più comprensivo; «Говорить о “декаденстве” и “символизме”, как о чем-то едином, не приходится ни тогда, когда мы возьмем движение в целом, ни тогда, когда мы присмотримся к отдельным его представителям. Ибо и все декадентско-символическое течение, и отдельные главари его пережили два периода, друг от друга существенно отличные и в художественном, и в морально-политических отношениях.»

¹⁷⁴ А. Руман, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷⁵ Staryj entuziast (A.L. Volynskij), *F. Sologub*, «Žizn' iskusstva», n. 39, 1923, p. 9; «Декаденство Сологуба с ранних его веских шагов по литературному пути было [...] живым внутренним процессом.» [Ristampa: F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 2, pp. 219-225]

¹⁷⁶ Ju. Ajchenval'd, *Pamjati Sologuba*, «Rul'» (Berlino), n. 2142, 14 dicembre, 1927; «Непритворен был он в своем декаденстве, не надевал маски, был он подлинный...»

¹⁷⁷ А. Горнфельд, *Fedor Sologub*, in *Russkaja literatura XX veka (1890-1910)* (pod red. S.A. Vengerova), Mir, Sankt-Peterburg 1914 [Ristampa: vol. 1, Soglasie, Moskva 2000, p. 392]; «Декадентом он упал с неба, и кажется иногда, что он был бы декадентом, если бы не было не только декадентства, но и литературы, если бы мир не знал ни Эдгара По, ни Рихарда Вагнера, ни Верлена, ни Маллармэ, если бы не было на свете никого, кроме Федора Сологуба.»

ebbe vita, tra il 1895 e il 1898, la frazione dei «decadenti». Fedor Sologub vi prese parte, insieme con Vl. Gippius, Al. Dobroljubov, più tardi il critico F.E. Šperk e I. Konevskoj (a Mosca, invece, erano attivi V. Brjusov e K. Bal'mont).¹⁷⁸ Il gruppo, che mirava a una propria autonomia, si era formato nel periodo della polemica tra «decadentismo» e «simbolismo».

Risale al 1896, come tentativo di chiarire la propria posizione, il saggio di Sologub *Ne postyžno li byt' dekadentom?* (È forse una vergogna essere decadenti?), un testo che rimase inedito, in cui l'autore esponeva programmaticamente le proprie convinzioni estetiche e si dichiarava scrittore decadente.¹⁷⁹ Il trattato non può dirsi innovativo, poiché nel 1896 le idee chiave del decadentismo erano già oggetto di dibattito in Europa, tuttavia si tratta di un documento interessante nel contesto della formazione del simbolismo russo. Sologub fa discendere il simbolismo dall'esperienza decadente:

Derivando da una grande angoscia, avendo inizio sull'orlo di abissi tragici, il simbolismo, nelle sue prime fasi, non può non accompagnarsi a una grande sofferenza, a una grande malattia dello spirito. E poiché ogni sofferenza, incomprensibile alla folla, da essa viene disprezzata e irrisa, anche questa sofferenza ricevette lo sprezzante appellativo di decadenza.¹⁸⁰

Per il proprio orientamento artistico Sologub fu dunque «un decadente di stampo occidentale».¹⁸¹ All'inizio della propria carriera Fedor Kuz'mič si era trovato sotto l'influsso del naturalismo di E. Zola e aveva cercato una strada per superarlo. La sua pratica letteraria si basava sul «metodo sperimentale», ovvero la raccolta e lo studio documentario di modelli, seguito da una esposizione oggettiva e accurata degli

¹⁷⁸ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 151.

¹⁷⁹ F. Sologub, «*Ne postyžno li byt' dekadentom*», in M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., pp. 494-501.

¹⁸⁰ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 497; «Возникая из великой тоски, начинаясь на краю трагических бездн, символизм, на первых своих ступенях, не может не сопровождаться великим страданием, великою болезнью духа. И так как всякое страдание, непонятное толпе, презирается и осмеивается ею, то и это страдание получило презрительную кличку декаденства.»

¹⁸¹ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 157. M.M. Pavlova osserva le corrispondenze tra il romanzo di J.K. Huysmans, *Controcorrente* (1884, nella traduzione russa 1906) e *Il demone meschino*. Sologub cominciò a studiare il francese da autodidatta nel 1885 e trascorse un lungo periodo in provincia, ovvero isolato dai luoghi di cultura; questo esclude, secondo Pavlova, che Sologub abbia subito in quel tempo a l'influsso dell'opera di Huysmans. I successivi contatti con la cerchia del «*Severnyj vestnik*» negli anni Novanta, invece, lo misero al corrente delle novità letterarie: di J.K. Huysmans, M. Maeterlinck, O. Wilde, ecc.

eventi.¹⁸² Nella prefazione alla seconda edizione del *Demone meschino*, l'autore confessava: «tutto ciò che di aneddótico, di costume e di psicologico c'è nel mio romanzo è fondato su osservazioni molto precise, e ho avuto per il mio romanzo abbastanza “natura” attorno a me».¹⁸³ *Il demone meschino* prese le mosse dalla vicenda del matrimonio e della follia di un insegnante che viveva in una città di provincia del tipo di Velikie Luki. A Sologub interessava in particolare la degenerazione psicologica e psichica del protagonista, un tema che poteva adattarsi al genere del romanzo naturalista. Col tempo tuttavia lo scrittore abbandonò fatti e personaggi concreti:

Al *Demone meschino* ho lavorato per dieci anni di fila. Lavorando così a lungo su una sola opera è evidente che non ci si può accontentare di riflettere un qualche singolo aspetto, di tracciare una sola linea, al contrario ho reso tutto ciò che ho visto e sentito nella vita. In Peredonov, questo profondissimo mascalzone, c'è senza dubbio tutto ciò che avete elencato e molto altro, tutti gli elementi di cui è composta la vita nelle sue multiformi manifestazioni...¹⁸⁴

Il romanzo nacque dunque su uno sfondo concreto e assorbì i diversi impulsi della vita sociale. Tuttavia la storia sulla vittima di un'esistenza provinciale soffocante si trasformò nei dieci anni della sua elaborazione in un testo-mito sulla vita contemporanea e sul senso dell'esistenza umana.

¹⁸² Nel 1888 Sologub compose il trattato *Teorija romana* (Teoria del romanzo) nel quale dichiarava che «la vita è multiforme e lo scopo dell'arte è la sua imitazione». Cfr. M.M. Pavlova, *Preodolevajuščij zolaizm, ili Russkoe otraženie francuzskogo naturalizma*, «Russkaja literatura», n. 1, 2002, p. 214. Il testo del trattato, inedito, è custodito nell'archivio: IRLI, F. 289, Op. 1, Ed. chr. 572.

¹⁸³ F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 5; «все анекдотическое, бытовое и психологическое в моем романе основано на очень точных наблюдениях, и я имел достаточно “натуры” вокруг себя.»

¹⁸⁴ S. Poljakov, *U Fedora Sologuba*, «Russkoe slovo», n. 232, 10 ottobre, 1907; «Над “Мелким бесом” я работал десять лет подряд. Работая так долго над одним произведением, очевидно, нельзя удовлетвориться отражением одной какой-нибудь стороны, проведением какой-нибудь частной черты, а дано все, что я видел и чувствовал в жизни. В Передонове, этом глубочайшем подлеще, есть, несомненно, и все то, что вы перечислили, и многое другое, все элементы, из которых слагается жизнь в многообразных проявлениях...»

Capitolo terzo PER UNO STUDIO DEL *MELKIJ BES*

I. Analisi del tema del demoniaco nel romanzo

1. Il diavolo nella lingua e nella letteratura russa: brevi cenni

Nella lingua russa esistono due parole che corrispondono al sostantivo italiano demonio: *čert* e *bes*. La parola *čert* deriva dalla radice dello slavo comune *črt* “diavolo, odio, inimicizia”, da cui *črtiti*, “odiare”; la radice ha dato *čort* (ucr., bulg.), *zrtiti*, *zrtim* (serb.) “scongiurare, maledire”.¹⁸⁵ Secondo un’altra ipotesi etimologica la parola *čert* sarebbe legata a *čerta*, “linea, tratto, confine”,¹⁸⁶ dunque alla pratica di tracciare (*čertit’*) cerchi magici per creare uno spazio protetto dagli attacchi delle forze del male.¹⁸⁷

La parola *bes* deriva dalla radice indoeuropea **bhōi-*, “avere paura”, da cui origina l’aggettivo indoeuropeo *bhōidh-(s)os*, “che suscita paura, terrore”. La radice si è conservata nel verbo *bojatisje* dello slavo ecclesiastico e nel russo *bojatsja*. Una seconda ipotesi fa risalire la parola *bes* alla forma russa antica *b’s’* (si incontra dal XI secolo), che ha dato *bis* (ucr.), *bisit* (bulg.), “furia, rabbia”.¹⁸⁸ Questa radice si è conservata nel significato delle parole russe *besyt’sja*, “infuriarsi”, *bešenyj*, “rabbioso”.

La parola *čert* indicava lo spirito maligno in epoca precristiana, poi entrò nel folclore a rappresentare le forze oscure che si oppongono all’uomo.¹⁸⁹ In seguito, la parola *čert* è stata adoperata nelle imprecazioni popolari ed espressioni di rabbia, tuttora molto diffuse, come *čert voz’mi* o *poberi* (“che il diavolo ti porti” o “ti prenda”), *poslat’* o *idti k čertu* (“mandare” o “andare al diavolo”), *čert znaet čto* (“lo

¹⁸⁵ M. Fasmer [M. Vasmer], *Etimologičeskij slovar’ russkogo jazyka* (perevod s nemeckogo i dopolnenija O.N. Trubačeva; pod red. i s pred. B.A. Larina), Moskva 1986; *sub voce: čert*; P.Ja. Černych, *Istoriko-etimologičeskij slovar’ sovremennogo russkogo jazyka*, 2 voll., Russkij jazyk, Moskva 1993, *sub voce: čert*.

¹⁸⁶ M. Fasmer, *op. cit.*, *sub voce: čert*. Si tratta di un’annotazione di O. Trubačev, che menziona i lavori di R. Jakobson e E. Schwitzer.

¹⁸⁷ F. Witzzell, *The Russian Folk Devil and His Literary Reflections*, in *Russian Literature and Its Demons* (P. Davidson, ed. by), Berghahn Books, New York 2000, p. 66.

¹⁸⁸ P.Ja. Černych, *op. cit.*, *sub voce: bes*. Cfr. anche M. Fasmer, *op. cit.*, *sub voce: bes*.

¹⁸⁹ Il dizionario della lingua russa V. Dal’ riporta l’uso della parola *čert* per indicare talvolta lo spirito delle acque (*vodjanoj*), più raramente quello dei boschi (*lešij*). V. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*, M.O. Vol’f, Sankt-Peterburg – Moskva, 1903-1909, *sub voce: čert*.

sa il diavolo”), *ni k čerty* (“buono a nulla”), *u čerta na kuličkach* (“dall’altra parte del mondo”, lett. [vivere] “presso il diavolo in un luogo remoto”).

La parola *bes* nella lingua russa indica il demonio della tradizione cristiana, lo spirito che regna negli inferi. È sinonimo delle parole russe *d’javol*, dal greco *diabolos*, e *satana*, prestito dall’ebraico.¹⁹⁰ Nella Bibbia il diavolo è detto *bes*, come sinonimo di tentatore, maldicente, calunniatore, nemico, principe delle tenebre.

La parola *bes* è accompagnata in genere dall’aggettivo *lukavyj* (“maligno, astuto”), oppure *mračnyj* (“cupo”), e regge, nelle occorrenze più frequenti, i verbi *soblaznjat’* (“sedurre”) o *iskušat’* (“tentare”).¹⁹¹

Anche un’altra parola russa, *demon*, di derivazione greca, è stata scelta molto spesso in letteratura per designare uno spirito maligno, una creatura demoniaca. L’etimologia della parola rivela, tuttavia, che una creatura di questo tipo è sostanzialmente diversa da un *bes*, dunque le parole non possono essere considerate sinonimi. Il *demon*, “dèmone”, derivante dal *daimon* greco, è una divinità inferiore, a metà tra il mondo divino e quello umano, che fa da intermediario tra queste due dimensioni e può influire sull’azione dell’uomo in modo benefico o maligno. Socrate chiama *daimon* lo spirito-guida che lo assiste in ogni sua decisione. Deriva da qui l’accezione di dèmone come genio ispiratore della coscienza umana.

Ripercorreremo brevemente le tappe fondamentali dell’evoluzione del demonismo letterario russo. Ad oggi non esistono studi monografici esaustivi sul tema, fatta eccezione per gli studi dedicati a un singolo autore, alla trama basata su un soggetto demoniaco di un’opera, oppure a determinati periodi (la letteratura russa antica, il romanticismo, l’Età d’argento). Esistono, tuttavia, alcune rigorose e ricche trattazioni, come la raccolta di saggi di studiosi americani e inglesi, curata da P. Davidson,¹⁹² e la ricerca di N.M. Domachina, dedicata al demonismo come fenomeno estetico e al rapporto tra la crisi della fine del XIX secolo e la fioritura del demonismo nelle arti durante l’Età d’argento.¹⁹³

¹⁹⁰ La parola greca *diabolos*, propriamente “calunniatore” (derivata dal verbo *diaballo*, “gettare attraverso, calunniare”), fu adoperata nel greco cristiano per tradurre il termine ebraico *šāṭān*, “contraddittore, oppositore”.

¹⁹¹ Analisi compiuta sul *Nacional’nyj korpus russkogo jazyka*, inserendo la parola *bes* come chiave di ricerca. Cfr. www.ruscorpora.ru (ultima visita: Agosto 2012).

¹⁹² *Russian Literature and Its Demons* (P. Davidson, ed. by), Berghahn Books, New York 2000.

¹⁹³ N.M. Domachina, *Estetika demoničeskogo v russkoj chudožestvennoj kul’ture XIX – načala XX vekov* (diss. kand. filos. nauk), Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gercena, Sankt-Peterburg 2007.

Si può parlare di tradizione letteraria del demonismo russo – e pertanto, di Sologub come di un autore che appartiene a questa tradizione – soltanto con alcune puntualizzazioni. Non va dimenticato che il demonismo in letteratura ha un’origine pre-letteraria e attinge molte delle sue immagini dalle credenze popolari con i suoi rituali e le superstizioni; in secondo luogo, che il demonismo non fu un tema esclusivo della letteratura, ma ispirò anche le altre arti, come quelle visive¹⁹⁴, la musica. Il tema del demoniaco ritorna ciclicamente nelle opere degli scrittori russi, che lo riattualizzano secondo le esigenze della propria epoca (si pensi al Voland di M. Bulgakov, in *Master i Margarita* [Il Maestro e Margherita]), il diavolo che si insedia nella Mosca sovietica degli anni Trenta). Secondo N.M. Domachina, l’evoluzione del tema demoniaco nella letteratura russa è legata da una parte all’uropeizzazione della Russia, e di conseguenza all’influsso delle celebri immagini sataniche elaborate dalla letteratura europea (C. Marlowe, J. Milton, J.W. Goethe, Byron), dall’altra all’approfondirsi della riflessione religiosa, in particolare, circa la figura dell’anticristo (F.M. Dostoevskij, Vl. Solov’ev).

Il diavolo come personificazione dell’oppositore di Dio è un archetipo la cui origine va rintracciata nella tradizione ebraico-cristiana: il diavolo è uno strumento di Dio per saggiare la fede e la virtù degli uomini (l’immagine per eccellenza è quella del serpente tentatore della Genesi). Nel Nuovo Testamento si precisa che il diavolo è l’avversario di Gesù poiché contrasta il disegno divino di redenzione dell’uomo. Nei Vangeli egli è detto «principe di questo mondo», in contrapposizione al regno dei cieli che appartiene al Figlio di Dio. Il libro dell’Apocalisse identifica il nemico come l’Anticristo, il «falso profeta», figlio non carnale del diavolo, che liberamente sceglie di opporsi al disegno di salvezza di Gesù nel tempo dell’imminente fine del mondo.

La storia di Lucifero (nome di Satana prima della sua caduta agli inferi) è narrata nel libro di Enoch. Lucifero è il più bello tra gli angeli, che si inorgoglisce al punto da volere sfidare Dio, ribellandosi a Lui. Lucifero è l’angelo caduto che ispirerà

¹⁹⁴ Il pittore M.A. Vrubel’ (1856-1910) ebbe un grande seguito negli ultimi anni dell’Ottocento, in particolare, per una serie di quadri sul Demone, il soggetto artistico ispirato all’omonimo poema di M.Ju. Lermontov. La tela *Il demone seduto* (1890) raffigura una creatura alata, un giovane pensieroso e triste. Nel quadro incompiuto *Il demone in volo* (1899) Vrubel’ ritrae il giovane – sul volto, i segni visibili della sconfitta – mentre cerca di prendere il volo verso i cieli. Nell’ultima opera, *Il demone caduto* (1901), il giovane appare, invece, imprigionato tra i ghiacci, da cui ormai gli è impossibile liberarsi. Per Vrubel’ il Demone non è tanto uno spirito maligno, ma una creatura grandiosa e possente, condannata alla solitudine e all’angoscia.

la letteratura, un eroe tragico che, incapace di rinunciare al proprio orgoglio, ingaggia una lotta perpetua contro Dio.

Il diavolo della tradizione cristiana non è mai ambiguo, ed è sempre riconoscibile per il suo fine malvagio, che consiste nel portare l'anima umana alla dannazione. Il diavolo indulgente oppure affascinante è un'evoluzione letteraria. L'azione contemporanea del male in luoghi diversi si spiega con l'ubiquità del diavolo, oppure con l'esistenza di schiere di demòni che rispondono a un essere superiore. Quanto alla sua immagine, il diavolo ama i travestimenti: può assumere le sembianze di un animale (serpente, bestie feroci) o dello straniero (nella tradizione ortodossa, il demone bizantino era generalmente l'etiope, l'arabo o il turco).¹⁹⁵

Nel folclore russo troviamo la *nečistaja sila*, “forza impura”, categoria alla quale appartengono tutte le creature demoniache inferiori e gli spiriti (*domovoj*, “della casa”, *lešij*, “della foresta”, *vodjanoj*, “delle acque” ecc.). Queste creature sono legate a un luogo specifico e, nei confronti degli uomini, non sono irrimediabilmente ostili. L'uomo deve temerle, portare loro rispetto e a queste condizioni non sarà messo in pericolo dalla loro presenza: al più, gli spiriti reagiranno per difendere il proprio territorio, per punire un comportamento arrogante, per prendersi gioco delle loro vittime attraverso piccoli scherzi (come quello di far smarrire loro la strada).

Il diavolo delle fiabe russe è, in genere, l'antagonista dell'eroe. Quest'ultimo è chiamato a sconfiggere l'avversario, un essere soprannaturale e potenzialmente invincibile. Le immagini fiabesche del demonio sono il risultato di una commistione di rappresentazioni tradizionali: l'orco o il drago delle leggende germaniche e scandinave; il *ginn* arabo delle *Mille e una notte*, essere intermedio tra l'uomo e l'angelo (démoni, spiriti, folletti); il satana della tradizione cristiana.¹⁹⁶ Talvolta, invece, si incontrano storie di spiriti furfanti e ingannatori (un analogo è il *trickster* della letteratura anglofona), oppure di diavoli che subiscono danni e sono beffati dalle loro vittime umane, anche nel caso in cui sia stato stipulato un patto. Lo spirito maligno, poi, può anche agire disinteressatamente a favore della vittima, come una sorta di Genio della lampada.¹⁹⁷

¹⁹⁵ La raffigurazione europea del diavolo con corna e zoccoli caprini non compare nella letteratura medievale russa, ma soltanto a partire dal XVII secolo; S. Franklin, *Nostalgia for Hell: Russian literary Demonism and Orthodox tradition*, in *Russian Literature and Its Demons*, cit., p. 38.

¹⁹⁶ A.M. Crispino, F. Giovannini, M. Zatterin, *Il libro del diavolo: le origini, la cultura, l'immagine*, Edizioni Dedalo, Bari 1986, p. 21.

¹⁹⁷ Alcuni esempi di diavoli ingannati dalle loro vittime umane, oppure di demòni benefattori che vengono in soccorso della propria vittima, compaiono nella raccolta di antiche fiabe russe raccolte da

La demonologia popolare russa ha un repertorio molto vasto sulle abitudini dei diavoli. Ad esempio, si dice che i luoghi che favoriscono l'incontro con loro siano gli incroci, la soglia, le fonti d'acqua.¹⁹⁸ I momenti preferiti per la loro azione sono la mezzanotte, la notte fino al canto del gallo, le notti senza luna o quelle di luna piena, il mezzogiorno; anche le feste natalizie (*svjatki*), a cui si lega la morte di un anno e la nascita di uno nuovo, sono percepite come periodi propizi. Per difendersi dagli attacchi del maligno, di cui si teme più di tutto l'ubiquità, si possono indossare amuleti, pronunciare scongiuri o compiere rituali.

Questo genere di diavoli, spiritelli o demòni popola la letteratura russa fino agli inizi dell'Ottocento. Un elemento nuovo rispetto alla tradizionale rappresentazione demoniaca si incontra nella figura del *bes* di V.A. Žukovskij in *Gromoboj* (1811), la prima parte della ballata *Dvenadcat' spjaščich dev* (Le dodici fanciulle dormienti), 1817. Il protagonista Gromoboj è un uomo insoddisfatto del proprio destino e della propria misera vita, a cui appare il diavolo Asmodeo.¹⁹⁹ Quest'ultimo ha le sembianze di un vecchio con la barba ruvida e gli occhi scintillanti; ha coda, zoccoli e corna. Promette a Gromoboj ricchezza e felicità, e lo persuade che l'inferno non sia da temere, perché non è peggio del paradiso. Gromoboj accetta il patto con il diavolo, ma poi si ravvede, acconsente a una vita di tormenti e sconta una lunga pena per salvare l'anima delle sue dodici figlie. Creatura demoniaca di origine iranica, Asmodeo nella ballata di Žukovskij assume i tratti di un generico collaboratore di Satana, è un demone tentatore, che, come osservò A.S. Puškin, è capace di infliggere «tormenti vivi»²⁰⁰ al peccatore, ovvero la sua azione è potente e da temere.

A.N. Afanas'ev. Si pensi, ad esempio, alla fiaba *Neostorožnoe slovo* (Una parola imprudente), la storia del giovane disposto a sposare una ragazza procuratagli dal diavolo, oppure la fiaba di *Elena Premudraja* (Elena la saggia), la storia di un soldato disertore aiutato ripetutamente da uno spirito maligno.

¹⁹⁸ T.A. Novičkova, *Russkij demonologičeskij slovar'*, Peterburgskij pisatel', Sankt-Peterburg 1995, p. 49.

¹⁹⁹ La figura del diavolo, e in particolare di Asmodeo, era già presente all'attenzione di V.A. Žukovskij, come dimostrano alcune poesie precedenti: *P.A. Vjazemskomu* («*Moj milyj drug...*»), 1811: «Ведь бес лукав: / Он всем вертит — / И твой пиит / Лекенем стал!»; *Pleščepupu* («*Est' li že tolk?...*»), 1813: «Бес Асмодей / Влез в мой карман». Asmodeo è un demone della mitologia iranica, che in seguito entra nelle leggende giudaiche (Cfr. Deuteronomio, Libro di Tobia). È il demone dei piaceri sensuali, simbolo della discordia coniugale.

²⁰⁰ A.S. Puškin parodizza la ballata di V.A. Žukovskij *Le dodici fanciulle dormienti* in una strofa del poema *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan e Ljudmila), del 1823, nell'episodio in cui Ratmir visita il castello in cui si trovano le dodici fanciulle. «E a noi terrore, rapimento, / furono quelle arcane notti, / quelle visioni portentose, / quel cupo demone, i tormenti / vivi del vecchio peccatore, / i vezzi delle pure vergini.» A.S. Puškin, *Poemi e liriche* (trad. T. Landolfi), Einaudi, Torino 1982, p. 63.

L'immagine del maligno ricorre con una certa frequenza nelle opere di A.S. Puškin. Il demonio tentatore (*bes*) compare dapprima nel poema incompiuto *Monach* «*Choču vospet', kak duch nečistyj Ada...*» (Il monaco «Voglio cantare come uno spirito impuro dell'Inferno...»), 1813, ispirato alla leggenda cristiana del santo Giovanni di Novgorod, che fu tentato dal diavolo; ritorna nel poema blasfemo *Gavriliada* (La Gabrieleide), 1821, in cui il demonio tenta di sedurre Maria. Uno spirito maligno di diverso tipo, che minaccia l'ispirazione poetica e spegne l'entusiasmo dell'età giovane, si affaccia alla mente di Puškin nel 1823, in una poesia dal titolo *Demon* (Il demone). La creatura a metà tra il divino e l'umano, il *démon*, è un «genio cattivo» (*zlobnyj genij*), che istilla un freddo veleno nel cuore del poeta, rendendogli impossibile la creazione ispirata. Un *bes*, invece, ritorna nuovamente nell'incompiuta *Scena iz Fausta* (Una scena dal Faust), 1825, nel personaggio di Mefistofele. Faust ha invocato il diavolo per scacciare la noia che lo affligge; Mefistofele cerca in tutti i modi di esaudire le sue richieste.

Nel 1830 Puškin è nuovamente attratto dall'immagine del *bes*. Nella poesia «*V načale žizni školu pomnju ja...*» (Al principio della vita ricordo la scuola...) le statue delle divinità pagane Apollo e Dioniso sono per l'io lirico le seducenti effigi di due demòni, che paradigmaticamente sintetizzano il fascino del male: l'alterigia e la sensualità. In un'altra poesia dello stesso anno, *Besy* (I demòni), l'io lirico è disperso nella tormenta e la sua vettura sembra guidata da un demonio. L'io lirico si ritrova ad essere spettatore di un sabba demoniaco che si svolge nelle pianure, dove le creature infernali, «innumeri, deformi», sfrecciano in sciame, emettendo un grido lamentoso che strazia il cuore del poeta. Puškin medita sul potere del male in relazione all'azione umana e immagina che il male guidi l'uomo disorientato che ha perso qualsiasi punto di riferimento. Il *bes* è la causa della sofferenza dell'io lirico, il demonio distruttivo della negazione e del dubbio.

Un piccolo demonio, *Besenok* (Il demonietto), è il protagonista di una poesia di E.A. Baratynskij, «*Slychal ja, dobrye druž'ja...*» («Ho sentito, cari amici,...») del 1828. L'io lirico racconta come sia solito invocare il demonio che gli sta accanto dalla culla, perché lo aiuti a scacciare il proprio dolore. Precisa, poi, che non si tratta di un diavolo potente, ma di un *besenok*, un piccolo demonio:

Ma non vi spaventate: ho stretto amicizia
non con satana maledetto,
davanti al quale ha chinato l'anima

il vecchio Gromoboj per denaro;
sappiatelo: un tenero demonietto
mi faceva visita quand'ero appena nato
e dondolava la mia culla
sussurrandomi favolette lievi.²⁰¹

Tra il 1829 e il 1839 M.Ju. Lermontov compone *Demon* (Il demone), un poema incentrato su una potente immagine demoniaca. Il poeta crea una figura che ricorda il Satana di J. Milton, il Mefistofele di J.W. Goethe o il Lucifero di Byron, poiché conserva il fascino prometeico dell'angelo caduto, del ribelle indomito tipico delle grandiose immagini del romanticismo europeo. Il Demone è uno spirito maligno solitario, tormentato, che soffre per l'estraneità al mondo ("spirito dell'esilio", *duch izgnan'ja*) e patisce per la condizione di eterna solitudine a cui è condannato. È una «figura potente» (*mogučij obraz*), «uno zar», che rifulge «di una bellezza dolce e magica» (*volšebno-sladkoj krasotoju*) e di fronte al quale «l'anima si stringe nell'angoscia» (*duša toskoju šžimalas'*).

Da Lermontov in poi, la letteratura russa ha visto il diavolo perdere a poco a poco la sua immagine grandiosa, smaterializzarsi, oppure ridursi fino a essere difficilmente riconoscibile. Tale processo non ha comportato necessariamente una riduzione del potere del male; al contrario, poiché il male è celato e non può essere chiaramente distinto, risulta più difficile riconoscerlo come principio nemico.

N.V. Gogol', ad esempio, individua la presenza del male nella banalità, in una vita svuotata del senso del tragico. In un primo momento Gogol', sulla scia di E.T.A. Hoffmann, aveva descritto storie di vita ordinaria sconvolte da fenomeni stravaganti, eventi misteriosi, realtà messe a soqquadro da forze demoniache. Il fantastico era l'elemento a cui attribuire la responsabilità degli accadimenti straordinari. In seguito, discostandosi sempre di più dal romanticismo, Gogol' aveva espunto dai suoi racconti i riferimenti espliciti al soprannaturale e le streghe e i diavoletti protagonisti delle *Večera na chutore bliz Dikan'ki* (Veglie alla fattoria presso Dikan'ka; opera composta tra il 1829 e il 1831), erano scomparsi, lasciando il posto al luccichio ammaliante, diabolico, del Nevskij Prospekt nei racconti di Pietroburgo, composti tra il 1835 e il

²⁰¹ E.A. Baratyinskij, *Besonok "Slychal ja, dobre druz'ja..."* (1828): «Но не пугайтесь: подружился / Я не с проклятым сатаной, / Кому душою поклонился / За деньги старый Громобой; / Узнайте: ласковый бесенок / Меня младенцем навещал / И колыбель мою качал / Под шепот легких побасенок.». Baratyinskij fa riferimento alla ballata di Žukovskij e definisce Asmodeo un satana maledetto. L'allusione prosegue la parodia incominciata da Puškin nel poema *Ruslan e Ljudmila*.

1840.²⁰² Le forze dichiaratamente demoniache perdono il loro legame diretto con gli inferi e di conseguenza il fantastico diventa onnipervasivo, impossibile da dominare. Gogol' identificava la realtà privata del «portatore del fantastico»²⁰³ con il trionfo della mediocrità: il nero sbiadisce nei toni del grigio, gli uomini sono più simili a mezzi uomini. Questa concezione informa la prosa di Gogol' non soltanto sul piano dei dettagli, ma fin nell'oggetto del narrato: in luogo di ciò che è grande, lo scrittore racconta la volgarità dei sentimenti umani. Nelle *Anime morte*, ad esempio, descrive la vita insignificante dei proprietari terrieri come un'esistenza che ha per ideale ultimo la soddisfazione del proprio ventre.

Con l'affermarsi del realismo demoni e magia nella letteratura vengono condannati all'immanenza e all'ambiguità.²⁰⁴ I romanzi di F.M. Dostoevskij offrono esempi di diavoli umanizzati, dunque fallaci. Il celebre diavolo (*čert*) che compare a Ivan Karamazov è un *gentleman* di mezza età del tutto simile al protagonista. Il male parla con l'uomo (Ivan è in preda a un delirio che confina con la follia), è dentro di lui; per Dostoevskij, infatti, il cuore umano è l'arena dello scontro tra il bene e il male. Quale ulteriore prova della riduzione dell'immagine, un tempo grandiosa, del maligno, il diavolo che appare a Ivan è trasandato, dimesso, fuori moda: «un semplice diavolo, non satana con le ali, tra tuoni e lampi».²⁰⁵ Ivan rimane confuso perché non crede nell'esistenza di Dio e del diavolo: sono un'invenzione dell'uomo, il quale ha creato Dio per necessità e il diavolo a propria immagine e somiglianza (l'uomo, infatti, è capace di crudeltà diaboliche).

Umano e demoniaco si confondono anche nel personaggio di Stavrogin, protagonista del romanzo *Besy* (I demòni), 1871-72. Stavrogin pensa talvolta che l'esistenza del diavolo sia più reale della propria.

Dostoevskij sceglie come epigrafi del romanzo due citazioni che rivelano l'origine e la natura dei suoi demòni. La prima citazione è tratta dalla già menzionata poesia di A.S. Puškin, *I demòni*; la seconda è tratta dal passo evangelico della guarigione di Legione, l'indemoniato così chiamato per la moltitudine di demòni che si erano insediati in lui (Lc, 8; 32-36). Nell'episodio biblico si narra che dopo la liberazione di Legione, gli spiriti maligni entrarono in una mandria di porci che si

²⁰² J. Graffy, *The Devil is in the Detail: Demonic Features of Gogol's Petersburg*, in *Russian Literature and Its Demons*, cit., pp. 241-277.

²⁰³ Ju. Mann, *Poetika Gogolja*, Moskva 1978, pp. 85-104.

²⁰⁴ S. Franklin, cit., p. 47.

²⁰⁵ V. Terras, *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, University of Wisconsin Press, Madison 1981, p. 53.

gettò in un lago. Nel romanzo si osserva come il diavolo, cioè il male, si insedi nel cuore dell'uomo e la sua azione si manifesti nella malvagità di cui l'uomo è capace. Il diavolo moderno di Dostoevskij penetra nella mente dei suoi personaggi, si confonde con loro e li rende affascinanti nell'abiezione. Nell'intento dell'autore, Stavrogin è la rappresentazione del male assoluto. Egli si compiace della propria depravazione, i suoi crimini sono amorali e distruttivi, gode nel dare scandalo e nel trasgredire la norma. La crudeltà delle sue azioni sembra non avere limite; ciò che lo muove non è un'idea ambiziosa – il diavolo romantico a cui vendere l'anima, l'idea titanica che sottende il delitto di Raskol'nikov – ma la brama di distruzione, il caos, il vuoto che si cela nella sua anima, laddove tutti pensano ci sia il male assoluto. Il vuoto, l'indifferenza, la mancanza di passione nell'agire e nel sentire, corrispondono alla tiepidezza biblica («Ma poiché sei tiepido, non sei cioè né ardente né freddo, ti rigetto dalla Mia bocca»; Apocalisse, 3:16), che, come si scopre nel dialogo conclusivo tra Stavrogin e il vescovo Tichon, è, per Dostoevskij, il male assoluto.

Attorno a Stavrogin si muovono gli altri demòni, come Kirillov e Petr Verchovenskij, doppi di Stavrogin che su di lui modellano le loro esistenze. Il primo rappresenta il male dell'idea assoluta: si ucciderà per affermare la supremazia dell'arbitrio umano, per imporsi quale Dio. Verchovenskij invece è il servo viscido del maligno; da una parte, non può esistere senza Stavrogin, dall'altra ha un ruolo attivo nel commettere il male (e infatti sarà la causa degli incendi, delle morti e dei soprusi che sconvolgeranno la remota città di provincia teatro delle vicende).

La constatazione della realtà del male è l'esperienza decisiva e fondamentale di Dostoevskij. Il dolore, il peccato, la sofferenza, la colpa e il castigo rappresentano realtà ineludibili che conferiscono all'esistenza umana il suo carattere eminentemente tragico. L'uomo ha bisogno di redenzione. Per questa ragione Dostoevskij, attingendo alla tradizione cristiana ortodossa, ammette che il diavolo possa essere redento. Perfino il dannato, sull'ultimo gradino dell'Inferno, può essere salvato. Nell'ortodossia, infatti, alla caduta di Lucifero che precipita verso il basso, corrisponde l'ascesa di Cristo al cielo dopo la resurrezione.

Nell'Età d'argento il demonismo acquista nuovo vigore e nuove sfumature. Come osserva Domachina, i momenti di crisi culturale e storica, come fu la fine del secolo XIX, rappresentano un tempo favorevole per la riattualizzazione del tema del demoniaco. Nei primi anni del Novecento comparvero, oltre al romanzo di Sologub, diverse opere, in cui l'immagine del demonio era oggetto di riflessione o di

rielaborazione, come *Il racconto dell'Anticristo* di Vl. Solov'ev, *Il grande inquisitore* di N. Berdjaev, *Cristo e l'Anticristo* di D. Merežkovskij, oltre a liriche e prose di Z. Gippius, A. Blok, A. Remizov, M. Kuzmin, V. Brjusov, K. Bal'mont, L. Andreev. Gli scrittori simbolisti furono attratti dall'idea di elaborare in poesia l'immagine del diavolo. Nel 1906 la redazione di «Zolotoe runo» indisse un concorso di opere letterarie e artistiche dal titolo *D'javol* (Diavolo). Con questa scelta tematica si voleva mostrare apertura culturale in una fase di rifiuto del passato sistema di valori e di adozione di un nuovo orientamento, nel quale sembrava scomparire il confine fra bene e male.

2. La Nedotykomka

Nel romanzo di Sologub, il protagonista Peredonov è tormentato da una creatura demoniaca deforme, che sarà la causa del suo precipitare nella follia. Per la prima volta la si incontra nel capitolo XII:

Una strana circostanza lo sconvolse. Da chissà dove venne fuori di corsa una creatura sorprendente dai tratti indefiniti: piccola, grigia, vispa, inafferrabile. Rideva e tremava e roteava intorno a Peredonov. Quando lui allungava la mano per prenderla, fulmineamente si sottraeva, scappava dietro la porta oppure sotto l'armadio e un istante dopo compariva di nuovo, e tremava e stuzzicava, grigia, senza viso, vispa.²⁰⁶

Sologub le dà il nome di *Nedotykomka*. La parola non è attestata nei vocabolari. Nel *Dizionario degli idiomi popolari russi*, tuttavia, è registrata la parola *nedotyka* (che per aggiunta del suffisso *-(om)ka* dà il diminutivo *nedotykomka*); l'uso della parola è attestato in varie zone della Russia, tra cui la regione di Novgorod, dove Fedor Kuz'mič lavorò, a Krestcy, tra il 1882 e il 1885. *Nedotyka* (sono sinonimi anche *nedotroga*, *netron*) significa letteralmente “che non si lascia, non si arriva a toccare”, di conseguenza, indica una persona permalosa, un brontolone, chi non sopporta gli scherzi o perde le staffe molto facilmente.²⁰⁷ Il termine deriva dal verbo

²⁰⁶ MB, p. 102 (P. Zveteremič, p. 123, modificata).

²⁰⁷ Cfr. V.I. Dal', *op. cit.*, *sub voce*: *nedotyka*. Il dizionario della lingua russa contemporanea, a cura di T.F. Efremova, (*Sovremennyj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 2000), indica come sinonimo di *nedotyka* la parola *nedotepa*, che significa “rammollito”, oppure si può dire di un bambino ultra-protetto, o di una persona molto viziata. Il corpus della lingua russa registra l'uso del termine *nedotepa* all'inizio del Novecento e non ci sono esempi precedenti in cui il termine *nedotyka* sia usato in questa

dotykat' (“arrivare a toccare”), da cui dipende il sostantivo *dotyka*, che significa “persona appiccicosa”, talvolta “attaccabrighe”.

Le prime tracce della parola *nedotyka* risalgono all'*epos* eroico russo, i componimenti poetici (*byline*) che narravano le gesta dei *bogatyri*, gli eroi. Il Bogatyr'-Nedotyka era uno di questi e il suo tratto distintivo era il carattere permaloso. V.I. Dal' fa riferimento alla figura del Bogatyr'-Nedotyka nella *Skazka o Georgii Chrabrom i o volke* (Favola su Georgij il Valoroso e il lupo) nel 1836.²⁰⁸ La parola *nedotyka*, nel significato di “persona suscettibile, permalosa”, si diffonde nelle riviste letterarie come appellativo per il poeta A. Del'vig (1798-1831) alla fine degli anni Venti dell'Ottocento. N. Černyševskij spiega tale associazione col fatto che Del'vig era a tal punto irritabile, che nemmeno A.S. Puškin, suo amico d'infanzia, riusciva a fargli delle osservazioni senza ferirlo nell'amor proprio.²⁰⁹ Negli anni Settanta dell'Ottocento l'uso del termine *nedotyka* è attestato con una certa frequenza con il significato di persona eccessivamente permalosa.²¹⁰

Il nome russo della creatura inventata da Sologub, inoltre, è modellato su quelli delle creature fantastiche del folclore (*nevidimka*, ad esempio, è l'essere capace di rendersi invisibile), oppure sui nomi che la tradizione popolare assegna alla *nečistaja sila*, “forza impura” (cfr. *ančutka*, un *čertenok*, “piccolo diavoleto”; *lukan'ka*, “demone malizioso”; *okajanka*, “il maledetto”, ecc.). Sologub mantiene questa associazione nel romanzo e, infatti, in un passaggio del romanzo, Peredonov dopo aver scorto la strana creatura per la prima volta si chiede perché al mondo esista tanta *nečist'* (si tratta di un altro modo di riferirsi alla *nečistaja sila*).²¹¹

La prima caratteristica della Nedotykodka che viene fornita nel romanzo è l'indefinitezza dei tratti: *bezobraznaja*, “deforme, brutta”, *bezlikaja*, “senza volto”; in seguito è detta anche *mnogolikaja*, “dai molteplici volti”, poiché appare sotto diverse

accezione (www.ruscorpora.ru, chiavi di ricerca: *nedotepa*, *nedotykodka*; ultima visita: Agosto 2012). Si esclude, pertanto, che questo significato fosse noto a Sologub quando iniziò a lavorare al romanzo.

²⁰⁸ V.I. Dal', *Skazka o Georgii Chrabrom i o volke* (1836); «[...] вслух подсмеиваясь над серым приятелем нашим, который сидел подгорюнившись, как богатырь недотыка...» [(...) facendosi beffe ad alta voce del nostro compagno tedioso, che sedeva abbattuto, come il *bogatyr nedotyka*...]

²⁰⁹ N.G. Černyševskij, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 3, Moskva 1974, p. 208; «Сам Пушкин, несмотря на свою душевную дружбу с Дельвигом, не решался делать ему даже изустных замечаний, чтобы не раздражить его литературного самолюбия. В журнальных пародиях Дельвигом был известен под названием “Недотыка”».

²¹⁰ Analisi effettuata sul *Nazional'nyj korpus russkogo jazyka*, inserendo la parola *nedotyka* come chiave di ricerca. Cfr. www.ruscorpora.ru (ultima visita: Agosto 2012).

²¹¹ MB, p. 102 (P. Zveteremič, p. 123). Il traduttore italiano, in realtà, si allontana dal nucleo originale della parola e traduce: «E perché c'è tutta questa schifezza sulla terra?», sottolineando la caratteristica sporcizia della Nedotykodka.

sembianze.²¹² L'assenza di forme e di tratti definiti è un aspetto tipico del demonio, secondo la caratterizzazione del maligno nel folklore; i diavoli, infatti, raramente mostrano il proprio vero aspetto a causa della loro bruttezza, poiché guardandoli l'uomo può o morire di paura, o smettere di peccare (un risultato controproducente per il diavolo).²¹³

L'immagine della Nedotykomka compare in Sologub per la prima volta in una poesia del 1899, dove presenta già le caratteristiche che assumerà nel romanzo. La traduzione di "Nedotykomka" con "Inafferrabile", che proponiamo nella versione italiana della poesia, è quella adottata da P. Zveteremič, traduttore di *Melkij bes* nel 1965.²¹⁴

Недотыкомка серая
Все вокруг меня вьется да вертится,-
То не Лихо ль со мною очертится
Во единый погибельный круг?

Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою,-
Помоги мне, таинственный друг!

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.

Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.
(1 ottobre 1899)

L'Inafferrabile grigia
sempre turbina e vortica intorno a me:
non si circoscriverà forse, il Maligno,
in un unico cerchio funesto con me?

²¹² La parola è formata dalla coppia di prefissi *ne-* ("non, in-") e *do-* ("fino in fondo") nelle prime sillabe. Combinati insieme in un prefisso complesso, comunicano un'idea di incompiutezza, di qualcosa di non del tutto realizzato.

²¹³ T.A. Novičkova, *op. cit.*, p. 47.

²¹⁴ La traduzione del termine Nedotykomka nella lingua italiana rappresenta una sfida per un traduttore. Zveteremič in una nota al testo sintetizza il significato e l'etimologia del termine. Sottolinea l'idea di qualcosa "che sfugge", "che si sottrae", e affianca a "Inafferrabile" i nomi "Intoccabile", "Imprendibile". Si può discutere anche la scelta "Intangibile". Non appaiono, invece, scelte traduttorie particolarmente soddisfacenti i termini "sfuggente" e "impalpabile".

L'Inafferrabile grigia
mi ha sfinito con il suo sorriso perfido,
mi ha sfinito con la sua danza vacillante,
aiutami, amico segreto!

Scacciala con incantesimi magici,
l'Inafferrabile grigia,
o, forse, con delle percosse,
o con qualche parola segreta.

Oppure uccidila con me, la malvagia,
l'Inafferrabile grigia,
così che almeno nell'angoscia del requiem
non imprechi sulle mie ceneri.

Il traduttore italiano P. Zveteremič considera l'Inafferrabile una creatura di genere maschile. Non appare tuttavia fortuito che nella poetica di Sologub questa creatura infernale, sebbene dai tratti indefiniti, sia di genere femminile. Nella visione del mondo dello scrittore, infatti, la vita è una «debelaja babišča», “grasso donnone”,²¹⁵ che opprime, soffoca, schiaccia i propri figli. Per questa ragione, tra i personaggi ricorrenti nelle opere di Sologub, in particolare nei racconti, si incontrano madri, matrigne o mogli, dispotiche, severe e incapaci d'affetto.²¹⁶ L'origine di questa concezione va rintracciata con tutta probabilità nella biografia dello scrittore, che sin dall'infanzia, dopo la morte del padre a soli quattro anni, subì la presenza ingombrante, non sempre amorevole, di due donne: la madre dispotica e la volgare «nonna» Agapova. Volgendo al femminile la soluzione di Zveteremič (la Inafferrabile), il nucleo semantico originario racchiuso nella parola *nedotyka* si conserva anche nell'italiano.²¹⁷

La Nedotykoma appare nel romanzo in una maniera sfuggente e vaga. Il sostantivo è inizialmente un nome comune, ha la prima lettera minuscola: «una creatura sorprendente dai tratti indefiniti: piccola, grigia, vispa, inafferrabile

²¹⁵ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 17.

²¹⁶ Si pensi, ad esempio, ad Aglaja Nikiforovna, la moglie di Saranin nel racconto *Malen'kij čelovek* (Il piccolo uomo), oppure l'insegnante di Vanda, Anna Grigorevna Rubonosova, in *Červjak* (Il verme).

²¹⁷ Non soltanto l'idea di “inafferrabilità”, ma, secondo M.C. Ghidini, anche il nucleo semantico originario di permalosità viene conservato. La permalosità è una caratteristica di Peredonov, che viene fatto coincidere con la Nedotykoma. Peredonov è ossessionato dal pensiero di essere perseguitato e raggirato da tutti. M.C. Ghidini, *Prefazione*, in F. Sologub, *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 2008, p. XXIV.

[*nedotykomka*]». Soltanto qualche riga dopo diventerà nome proprio: «L’Inafferrabile sibilò pianissimo, si arrotolò in un piccolo gomitolò e rotolò al di là della porta.»²¹⁸

La visione nefasta di Peredonov si accompagna sempre a un movimento frenetico: la *Nedotykomka* è lesta (*jurkaja*), vortica (*vertitsja*). Il verbo *vertet’sja* è usato in genere per descrivere il movimento del *bes*.²¹⁹ Nella poesia, Sologub si chiede se il Maligno, nel ripetere questo movimento circolare («turbina e vortica»), tratterà intorno a sé e insieme con lui, un cerchio fatale.

Alcuni versi della poesia del 1899 vengono pressoché parafrasati nel capitolo XXV del romanzo:

L’Inafferrabile correva sotto le sedie e per gli angoli e squittiva. Era sudicia, puzzolente, odiosa e terribile. Era chiaro ormai che era ostile a Peredonov ed era venuta fuori precisamente per lui e che prima non c’era mai stata, in nessun luogo. L’avevano fabbricata apposta e stregata. E adesso però viveva, a suo terrore e rovina, magica, poliforme; lo spiava, lo ingannava, rideva: a volte rotolava sul pavimento, a volte si fingeva un cencio, un nastro, un ramo, una bandiera, una nuvola, un cagnolino, un turbine di polvere nella via e dappertutto strisciava e correva dietro di lui; e l’aveva estenuato, spossato con la sua danza tremolante. Almeno qualcuno potesse liberarlo, con qualche parola, o con un colpo deciso. [il corsivo è nostro]²²⁰

I suoni che contraddistinguono la *Nedotykomka* sono una risata stridula e «astiosa» e un ghignare irritante (*chichichat’*) che la scuote tutta. Verso il finale del romanzo, grugnisce (*chrjukaet*) e ruggisce (*revet*). Questa tendenza della *Nedotykomka* a mutare le proprie sembianze corrisponde all’immaginario della

²¹⁸ MB, p. 102 (P. Zveteremič, p. 123, modificata).

²¹⁹ Cfr. alcuni esempi tratti dal Corpus della lingua russa: V.A. Žukovskij, *Surki i krot* («*Svoi nam nedostatki znat’...*»), 1806: «Тот на ухо свистит, а тот пред ним вертится, / Коверкаясь как бес!»; V.A. Žukovskij, *P.A. Vjazemskomu* («*Moj milyj drug...*»), 1811: «Ведь бес лукав: / Он всем вертит — / И твой пиит / Лекенем стал!»; F.V. Rostopčĭn, *Och, francuzy!*, 1812: «вертелся как бес»; V.T. Narežnyj, *rossijskij Žilblaz, ili pochoždenija knjazja Gavrily Simonoviča Čistjakova*, 1814: «Анисья вертелась, как бес». La parola *bes*, inserita come chiave di ricerca nel Corpus della lingua russa (www.ruscorpora.ru; ultima visita: Agosto 2012), ha dato tra i risultati numerosi esempi in cui ricorre come soggetto in combinazione col verbo *vertit’sja*.

²²⁰ MB, p. 198 (P. Zveteremič, p. 248). Cfr. i testi originali. La poesia: «Недотыкомка серая / Истомила коварной улыбкою, / Истомила присядкою зыбкою, [...] Отгони ты волшебными чарами, / Или наотмашь, что ли, ударами, / Или словом заветным каким.» Nel romanzo: « - измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою. Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь.» La scelta di *prisjadka* nel verso e *pljaska* nella prosa è la differenza più marcata ed è dettata da ragioni di metrica. La *prisjadka* (dal verbo *prisest’*) è un passo della *pljaska* (dal verbo *pljasat’*, “ballare”, “muoversi a tempo di musica”), una tipica danza russa, che richiede di accovacciarsi improvvisamente, rannicchiandosi sulle ginocchia piegate.

tradizione cristiana ortodossa, secondo cui il diavolo, per ingannare l'uomo, assume le forme di esseri temuti, come bestie feroci o serpenti.

Gli aggettivi che qualificano la Nedotykotka hanno sempre una connotazione negativa: è sporca (*grjaznaja*), puzzolente (*vonjučaja*), ripugnante (*protivnaja*), cattiva (*zlaja*), spaventosa (*strašnaja*), ostile (*vraždebnaja*), spudorata (*besstyžaja*), maliziosa (*echidnaja*). È definita anche *vol'shebnaja*, “magica”, poiché Peredonov crede che sia il risultato di una fattura, un essere creato intenzionalmente per tormentarlo e dal quale è necessario difendersi facendo scongiuri (*čurat'sja*).

La gamma cromatica dell'Inafferrabile varia nelle sfumature del grigio: è detta anche fumosa (*dymnaja*), poi bluastro (*sinevataja*) e, infine, polverosa (*pyl'naja*), poiché talvolta balugina nei turbini di polvere sollevati dal vento. Nel finale la Nedotykotka cambia colore: dapprima sfavilla «di scintille d'un oro fioco»,²²¹ poi appare a Peredonov color sangue (*krovavaja*), o con le fattezze di una fiamma (*plamennaja*). Durante la festa in maschera, Peredonov osserva che «Quella canaglia si è fatta verde!»;²²² infine, preludio dell'incendio che Peredonov appiccherà, diventa *ognennaja*, “di fuoco”, e si arrampica come un serpentello sui tendaggi del salone.²²³

La creazione di Sologub non ha un preciso antecedente nella tradizione folclorica e letteraria.²²⁴ Inoltre, le connotazioni della Nedotykotka derivano soltanto in parte dal repertorio del folclore, delle credenze popolari o della tradizione cristiana ortodossa. La creatura demoniaca di Sologub è un'immagine complessa nella quale sono identificati, allo stesso tempo, la causa scatenante del disfacimento della personalità di Peredonov e, più in generale, il principio maligno che guida nascostamente la realtà intera. Inoltre, nessuno oltre all'insegnante, riesce a vedere l'orrenda Inafferrabile. Crediamo sia possibile accostare la creatura maligna di Sologub all'immagine del diavolo che appare a Ivan Karamazov. Peredonov, come Karamazov, è in preda al delirio e alla follia. Il diavolo di Ivan è una presenza demoniaca ambigua, che lascia nel lettore l'incertezza circa la reale esistenza del soggetto della visione del protagonista. Lo stesso accade con la Nedotykotka, dell'esistenza della quale il lettore non è mai del tutto certo. Ivan si trova a lottare con

²²¹ *Ibid.*, p. 202 (253).

²²² *Ibid.*, p. 229 (123).

²²³ *Ibid.*, p. 234 (297).

²²⁴ Non è di questa opinione M.I. Dikman, secondo cui la Nedotykotka deriva dalla creatura mostruosa che compare in sogno a Ippolit, nell'*Idiota* di F.M. Dostoevskij (cap. V, parte III): «una bestia orribile, una specie di mostro», non esiste in natura, ma assomiglia allo scorpione, ha «un che di fatale, un qualche mistero».

il suo doppio demoniaco, che incarna la parte più spregevole di sé: «Sei un'incarnazione di me stesso, ma d'una parte sola di me stesso... dei miei pensieri, dei miei sentimenti, ma solo di quelli più ripugnanti e più stupidi...»²²⁵ La Nedotykodka, in qualità di allucinazione, è dello stesso genere del demonio di Karamazov e rappresenta il male penetrato nel profondo della coscienza, *dentro* l'uomo.

3. L'origine del titolo *Melkij bes*

Il titolo del romanzo può essere considerato una sintesi del concetto di male elaborato nella visione di Sologub. Il *bes*, demonio infernale, è definito *melkij*, “piccolo”.

La combinazione dell'aggettivo *melkij* con *bes* si ritrova nel fraseologismo *rassypat'sja melkim besom*, che significa “adulare”,²²⁶ compiacere qualcuno in tutti i modi possibili, anche con malizia, per piegarlo ai propri scopi.²²⁷ Nel significato idiomatico l'espressione s'incontra in P.A. Vjazemskij,²²⁸ nell'*Evgenij Onegin* di A.S. Puškin,²²⁹ in N.V. Gogol'.²³⁰ L'espressione letteralmente è costruita sull'immagine di un piccolo demonio (*melkij bes*) che si spende senza misura, soprattutto ricorrendo alle parole (*rassypat'sja* significa “spargersi”, dunque per esteso anche “profondersi” in complimenti, lodi, ecc.),²³¹ per ottenere il risultato desiderato. Che l'obiettivo sia la

²²⁵ F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (trad. A. Villa), Einaudi, Torino 1993³, p. 836.

²²⁶ J. Dobrovolskaja, *Grande dizionario russo-italiano italiano-russo / Bol'soj russko-ital'janskij ital'jansko-russkij slovar'* (con la collaborazione di C. Zonghetti), Hoepli, Milano 2001, *sub voce*: *bes*.

²²⁷ V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*, cit., *sub voce*: *bes*.

²²⁸ Cfr. P.A. Vjazemskij, *Togo-cego*, in *Stichotvorenija*, Leningrad 1958, p. 162; «Старик Вольтер дар угождать имел / Царям, философам, повесам, / Он рассыпался мелким бесом / И кстати подносить умел / Того-сего.» (1824); [Il vecchio Voltaire aveva il dono di compiacere / zar, filosofi, libertini, / li adulava / e al momento giusto sapeva offrire / questo e quello.]

²²⁹ Cfr. A.S. Puškin, *Evgenij Onegin*, 7, 26; «Гусар Пыхтин гостил у нас; / Уж как он Танею прельщался, / Как мелким бесом рассыпался.» (1827-1828); «L'ussaro Puchtin fu invitato; / per Tania come si struggeva, quante moine le faceva!» (A.S. Puškin, *Evgenij Onegin* (trad. E. Lo Gatto), *Opere*, Mondadori, Milano 1990, p. 490).

²³⁰ Cfr. N.V. Gogol', *Večer nakanune Ivana Kupala*; «Как парубки, в высоких козацких шапках, в тонких суконных свитках, затянутых шитыми серебром поясами, с люльками в зубах, рассыпались перед ними мелким бесом и подпускали турысы.» (1831-1832) «E come i pàrubi, coi loro alti berretti cosacchi, e in giubbe di panno fine, cinte da cinture ricamate d'argento, e con le ljul'ki tra i denti, si spargevan dinanzi a loro a far il demone piccino e sparar frottole su frottole.» (N.V. Gogol', *La sera della vigilia di Giovan Battista* (trad. I. Sibaldi), in *Opere*, vol. 1, Mondadori, Milano 1994, p. 67.) La scena descrive i ragazzi, intenti a corteggiare le fanciulle, secondo il rituale di una cerimonia nuziale ucraina. I ragazzi, “si spargono” e si danno da fare come farebbe un piccolo demonio, per compiacere le giovani fanciulle, quindi conquistarle.

²³¹ Cfr. A.A. Bestužev-Marlinskij, *Fregat «Nadežda»*, 1833: «Рассыпается он в объяснениях мелким бесом,...»; «Si profonde in spiegazioni come un piccolo demonio,...»

conquista di una fanciulla, oppure il favore dei potenti, l'immagine del diavoletto, nell'espressione russa, ribadisce la non purezza di intenti del soggetto agente.

Nell'incompiuta *Scena iz Fausta* (Scena dal Faust), 1825, Puškin modifica la comune espressione:

Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам и к духам,
И что же? всё по пустякам.

Mi torsi io qual demonio da dozzina,
di rallegrarti mi studiai,
ti menai dalle streghe e dagli spiriti.
Ebbene? tutto fu per nulla.²³²

Il verbo *izvivat'sja* descrive un movimento non lineare, come il torcersi sinuoso di un serpente. Nell'episodio, Mefistofele, invocato da Faust per scacciare la noia che lo attanaglia, si lamenta di essersi fatto in quattro per soddisfare i suoi desideri, ma sempre con scarsi risultati. La noia è il motivo centrale della *Scena dal Faust*, lo stesso male che affligge anche Peredonov:

La caccia che gli davano le ragazze da marito, l'invidia dei compagni, più frutto della sua immaginazione che non reale, gli intrighi che sospettava in giro, – tutto ciò rendeva la sua vita noiosa e malinconica, [...] La vita aveva preso una piega schifosa...²³³

Proprio il motivo della noia ha spinto Ju.I. Ajchenval'd a mettere a confronto Faust e Peredonov: «Si annoia come il Faust di Puškin, e perfino ciò che è straordinario, terribile, appassionato, non riesce a scuoterlo da questa apatia. Lo annoia perfino uccidere...»²³⁴ Nella *Scena Faust*, uomo costantemente infelice, soffre di un tedio che nemmeno lo spirito del male è in grado di guarire, nemmeno stringere un patto col diavolo lo aiuta. Per scacciare la noia mortale di Faust, Mefistofele accetta di agire come un demone qualsiasi, dozzinale, di fare trucchi di ogni sorta per

²³² A.S. Puškin, *Poemi e liriche*, cit., p. 392.

²³³ MB, p. 80 (P. Zveteremič, p. 94).

²³⁴ Ju.I. Ajchenval'd, *Fedor Sologub*, cit., p. 177; «Ему скучно, как пушкинскому Фаусту, и даже необыкновенное, ужасное, страстное не могут вывести его из этой апатии. Скучно даже убивать...»

divertire.²³⁵ Puškin anticipa qui l'idea che le forze del maligno possano perdere, o ridurre, la propria potenza.

Dal punto di vista linguistico si osserva come, a partire dall'espressione idiomatica *rassypat'sja melkim besom*, l'immagine del piccolo demonio venga isolata sempre di più, fino a diventare indipendente. Sulla scia di Puškin, infatti, anche N.V. Gogol' separa dall'espressione l'immagine del *bes* e si concentra sul suo modo di muoversi: «Al che il diavolo, avvicinosi (*pod'echavšij*) a lei a passo di piccolo demonio, la afferrò per la mano e si mise a sussurrarle nell'orecchio quelle cose che solitamente si sussurrano a tutto quanto il genere femminile».²³⁶ Secondo un procedimento tipico di Gogol', tuttavia, l'espressione “avvicinarsi come un piccolo demonio” non lascia intendere con precisione come un piccolo demonio sia caratterizzato.

Anche la metafora costruita sull'immagine di un *melkij bes*, che compare in un dialogo dei *Gospoda Golovlevy* (I signori Golovlev) di M. Saltykov-Ščedrin (1880), è dello stesso genere di quella di Gogol'. Stepka Golovlev si prepara all'incontro con la madre: «Il fatto è che prima, mio caro, bisogna farsi gettare la maledizione. Se non fosse per questo... avrei già ammaestrato la vecchia. [Letteralmente: la strega avrebbe danzato davanti a me come un piccolo demonio]»²³⁷ La danza della donna-strega è paragonata all'agitarsi, presumibilmente forsennato, di un piccolo demonio.²³⁸

Una citazione fornita da Sologub in un articolo del 1907, *Demony poetov* (I demoni dei poeti),²³⁹ ha dissuaso finora gli studiosi dall'interpretare il titolo del romanzo alla luce del significato idiomatico, suggerendo invece di prendere in considerazione un'altra fonte. Nell'articolo, Sologub descrive la sensibilità del poeta

²³⁵ In un primo momento Mefistofele appare a Faust «come un arlecchino, dal fuoco» («Как арлекин, из огня»). Anche la Nedotykomka apparirà a Peredonov *ognennaja*, “di fuoco”.

²³⁶ N.V. Gogol', *La notte prima di Natale* (trad. I. Sibaldi), in *Opere*, vol. 1, cit., p. 141. Testo originale: «Тут черт, подъехавши мелким бесом, подхватил ее <ведьму> под руку и пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду.»

²³⁷ M. Saltykov-Ščedrin, *I signori Golovlev* (trad. M. Priamo), Garzanti, Milano 1975, p. 32. Testo originale: «То-то брат, что сперва проклятие на себя наложить нужно! Кабы не это... то-то бы ведьма мелким бесом передо мной заплясала.»

²³⁸ Adam Weiner fa risalire il titolo del romanzo di Sologub proprio a questo passo dei *Signori Golovlev*. Per lo studioso americano, la chiave interpretativa è infatti la danza della strega-demonio, a cui fanno eco le danze dei morti in vita del romanzo di Sologub (la *pljaska* che Peredonov balla nell'ebbrezza con la padrona di casa). L'intera esistenza di Peredonov, afferma lo studioso, è una danza macabra, guidata dalla Nedotykomka. Cfr. A. Weiner, *By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia*, Northwestern University Press, Evanston 1998, p. 52.

²³⁹ F. Sologub, *Demony poetov*, «Pereval», n. 7 (*Krug demonov*), n. 12 (*Staryj čert Savel'ič*), 1907 [Ristampa in F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 2, pp. 159-171. Le citazioni sono tratte da questa edizione.]

con queste parole: «Un uomo capace di entusiasmarsi davanti ai dèmoni dell'aria e della polvere che turbinano privi di vita nell'atmosfera, sbadiglierebbe forse dinanzi a un magnifico poema? Onorerà forse d'un elogio indifferente il gioco dello spirito creatore, fosse pure “un piccolo demonio dei più privi di rango”?»²⁴⁰ Le parole tra virgolette sono tratte dalla *Skazka dlja detej* (Fiaba per bambini) di M.Ju. Lermontov, composta nel 1839; gli interpreti di *Melkij bes* hanno sempre cercato in questo testo il senso e l'origine del titolo del romanzo.²⁴¹

Nella *Fiaba per bambini* Lermontov elabora l'immagine di una creatura demoniaca diversa dal *Demon* (Il demone) che in passato aveva occupato la sua fantasia. Il Demone era una «figura potente» (*mogučij obraz*), «uno zar», che rifulge «di una bellezza dolce e magica» (*volšebno-sladkoj krasotoju*) e di fronte al quale «l'anima si stringe nell'angoscia» (*duša toskoju šžimalas*). Al contrario quello della *Fiaba* «è un diavolo di tutt'altro genere: / aristocratico e non somiglia a un diavolo».²⁴² Lermontov dà vita a una creatura diabolica priva della grandezza del predecessore, è una versione ironica del Demone. La figura del diavolo nella *Fiaba*, infatti, come osservava N.V. Gogol', «non è delineata in modo definito, non ha neppure acquistato quel potere di seduzione che Lermontov voleva attribuita».²⁴³ L'indefinitezza di cui scrive Gogol' è evidente in primo luogo nella scelta lessicale. Dapprima Lermontov ricorre infatti a *čert*, un'immagine diabolica che, dalla rappresentazione gogoliana delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1832), può avere anche una sfumatura comica. In seguito, chiama la sua creatura Mefistofele (un *bes*), e nel momento in cui il *čert* cede il posto al personaggio di J.W. Goethe, questa creatura che il lettore aveva pensato piccola e scherzosa, si eleva di rango. Lermontov si chiede infine se il suo protagonista non sia Satana in persona, oppure il più misero dei diavoli:

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 159; «Человек, способный приходить в восхищение перед мертво играющими в атмосфере демонами воздуха и пыли, он ли зевнет над прекрасною поэмою? Он ли почитит равнодушною хвалою игру творящего духа, хотя бы то был и “мелкий бес, из самых нечиновных”?»

²⁴¹ Il primo è stato T. Venclova, in seguito L. Sobolev, M. Pavlova, hanno preso il suo studio come punto di riferimento. Cfr. T. Venclova, *K demonologii russkogo simbolizma*, in *Sobesedniki na piru. Stat'i o russkoj literature*, Baltos Lankos, Vilnius 1997, p. 134.

²⁴² M.Ju. Lermontov, *Skazka dlja detej*, 1840; «Но этот черт совсем иного сорта: / Аристократ и не похож на чорта.»

²⁴³ N.V. Gogol', *In che cosa consiste l'essenza della poesia russa*, in *Bрани scelti dalla corrispondenza con gli amici* (trad. E. Guercetti), Giunti, Firenze 1996, p. 201.

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновных,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю. Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знатью,
Но дух — известно, что такое дух:
Жизнь, сила, чувство, зреньё, голос, слух
И мысль — без тела — часто в видах разных
(Бесов вообще рисуют безобразных).

Era il grande Satana in persona
o un piccolo demonio dei più privi di rango
l'amicizia dei quali alla gente è così necessaria
per gli affari segreti, famigliari e amorosi?
Non so. Se gli fosse stata data
forma terrena, dalle corna e per l'abito
avrei potuto distinguere la canaglia dalla nobiltà,
ma uno spirito, si sa cos'è uno spirito:
vita, forza, sentimento, vista, voce, udito
e pensiero – senza corpo – spesso in forme diverse
(i demòni, in genere, li disegnano deformi).

Con la *Fiaba* Lermontov si muove nella direzione della «secolarizzazione»²⁴⁴ della figura titanica del diavolo, lo cala sulla terra, ne riduce le proporzioni. Ispirato dal poema incompiuto di Lermontov, Sologub potrebbe aver tratto da qui l'espressione *melkij bes*, insieme con l'immagine di uno spirito maligno di tipo inferiore. Con il suo diavolo, peraltro, Lermontov aveva dimostrato che il processo di miniaturizzazione del demoniaco non conduce necessariamente a una figura comica, come possono esserlo gli spiriti del folclore: «Il nuovo demone [della *Fiaba*] è tragico, ma tragico proprio per la mancanza di assoluti, per lo sdoppiamento, per la coscienza riflessiva dell'*intelligent* degli anni Trenta.»²⁴⁵

Dopo il poema incompiuto di Lermontov, l'immagine del *melkij bes* è viva e autonoma rispetto all'espressione idiomatica. Ad essa corrisponde un demonio di rango inferiore rispetto a quello di Satana, rappresenta un'alternativa tra le varietà esistenti di creature demoniache, la meno potente. Un esempio si trova in N.S.

²⁴⁴ R. Reid, mettendo a confronto *Il demone e Un eroe del nostro tempo* di M.Ju. Lermontov, parla di «secolarizzazione del demonismo» per dimostrare la contrapposizione tra l'origine soprannaturale del Demone e l'umanità demoniaca di Pečorin. R. Reid, *Lermontov's The Demon: Identity and Axiology*, in *Russian Literature and Its Demons* (P. Davidson, ed. by), cit., pp. 215-239.

²⁴⁵ L. Ginzburg, *Tvorčeskij put' Lermontova*, Chudožestvennaja Literatura, Leningrad 1940, p. 140; «Новый демон трагичен, но трагичен именно отсутствием абсолютов, раздвоенностью, рефлектирующим сознанием интеллигента 30-х годов.»

Leskov, nella *povest' Očarovannyj strannik* (Il viaggiatore incantato), 1872-1873, quando Ivan Sever'janyč Fljagin incontra il misterioso magnetizzatore. Il protagonista non comprende quale sia la natura del suo interlocutore e cerca di allontanarlo: «Bè, ascoltami, chiunque tu sia: o diavolo, o demonio, o spirito folletto [*melkij bes*], fammi il favore, o svegliami o disperditi.»²⁴⁶ Il “piccolo demonio” è l'ultimo dell'elenco, dopo *čert* e *d'javol*. Nella frase, tra l'altro, Leskov utilizza il verbo *rassypat'sja* nel suo primo significato, “spargersi in tutte le direzioni”, quindi “disperdersi”, facendo eco all'espressione idiomatica. Nel racconto degli anni più recenti della sua vita, quando Ivan Sever'janyč si è ormai fatto monaco, il protagonista narra che il diavolo lo tentò ripetutamente in monastero. Racconta di come aveva imparato a resistere al «grande diavolo» (*bol'sogo besa*), ma in seguito era stato tormentato da piccoli diavoli (*melkie besenjata*):

“Sì; le insidie del grande diavolo le ho vinte, ma a dirvi il vero, sebbene non sia permesso, i piccoli diavoli me ne hanno fatte ancor di peggio.” [*a mne melkich besenjat pakosti bol'se etogo nadokučili*; letteralmente: le porcherie dei piccoli demonietti più di questo mi hanno stancato]

“Ma anche i diavoletti vi molestano?”

“Come no? mettiamo pure che per la loro carica sono i meno importanti, ma non danno requie...”

“Ma che cosa vi fanno?”

“Si sa, sono dei ragazzini, e là, nell'inferno, ce ne sono tanti, e siccome non hanno niente da fare, visto che hanno il trattamento completo, allora chiedono di andare in terra a impraticarsi come tormentare e si viziano, e più un uomo vuole comportarsi come si deve, più loro gliele fanno.”

“In che modo, per esempio?”

“Per esempio, mettono o ficcano una cosa fra i piedi, cosicché chi cammina la rovescia o la rompe, e ciò può turbare e fare adirare un altro, e loro provano questo primo piacere, diventano allegri, battono le mani e corrono dal loro capo e gli dicono: “Abbiamo fatto disordine: adesso dacci una monetina.” Ecco perché si battono... Son dei bambini.”²⁴⁷

I diavoletti sono definiti inferiori, con un riferimento al rango (*oni po činu i samye ničtožnye*), come Lermontov nella *Fiaba* aveva scelto l'aggettivo *nečinovnyj*, “senza grado” per definire un *melkij bes*. Il monaco continua il racconto, spiegando di essersi sentito assediato da uno spirito maligno ostile, ma insignificante, di poco conto (*samoničtožnyj duch*): «mi misi in testa che uno spirito proprio da niente si era

²⁴⁶ N.S. Leskov, *Il viaggiatore incantato* (trad. E. Lo Gatto, 1961), Garzanti, Milano 1973, p. 195. Testo originale: «Ну, послушай ты, кто ты такой ни есть: черт, или дьявол, или мелкий бес, а только, сделай милость, или разбуди меня, или рассыпья».

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 246.

impossessato di me, e me ne faceva sopportare tante.»²⁴⁸ La tortura inflitta al monaco dallo spirito consiste in dispetti continui, estenuanti. La rielaborazione di Leskov è molto vicina all'immagine della Nedotykomka di Sologub – uno spirito indefinito, privo di forma, nato dalla polvere – che si è impossessato della vittima che perseguita e lo «sfinisce» con la sua azione maligna persistente.

Alla luce di questi possibili antecedenti letterari del *melkij bes* sologubiano, e delle considerazioni sulla parola *bes*, la versione italiana del titolo del romanzo come *Demone meschino* andrebbe ripensata.²⁴⁹ Innanzitutto la parola *dèmone* corrisponde nel russo a *demon*, non a *bes*. Nella lingua italiana distinguiamo tra *dèmoni* e *demòni*, tuttavia, nel tempo, si è consolidata l'idea dell'azione negativa dei *dèmoni*, cosicché la parola è stata adoperata anche come sinonimo di diavolo, demonio. La lingua russa, invece, ha conservato marcatamente la differenza nell'etimologia, come abbiamo visto, introducendo la parola *demon* di derivazione greca, accanto alla parola *bes*.

Quanto all'aggettivo *melkij*, non si tratta tanto di un “*dèmone meschino*”,²⁵⁰ quanto di un “*demonio da nulla*”, “*di poco conto*”, “*infimo*”.²⁵¹ Tra le varie proposte segnaliamo anche quella del traduttore svizzero francese G. Arout, “*di piccolo calibro*” (*de petite envergure*), che implica che questo demonio, in una gerarchia di diavoli, sia inferiore in quanto a capacità, o autorevolezza. L'espressione “*di mezza*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

²⁴⁹ Questa scelta appartiene a Ettore Lo Gatto e si affermò con la pubblicazione del romanzo nel 1923, un anno dopo la traduzione francese autorizzata dall'autore. Il titolo *Il demone meschino* entrò stabilmente in Italia da allora, fu ripresa da P. Zveterevič nel 1965, ed è la tradizione traduttoria a cui ci si attiene da quasi novant'anni.

²⁵⁰ La meschinità è un carattere presente nel romanzo, ma non qualifica la natura dello spirito maligno. Esiste, invece, come conseguenza della presenza del demoniaco e caratterizza, come vedremo, l'umanità ridotta dei personaggi.

²⁵¹ Anche C. De Michelis non approva nessuna delle traduzioni apparse in Italia, la prima, “*il piccolo diavolo*” (1921), e la seconda, “*il demone meschino*” (1923). Per De Michelis il titolo *melkij bes* andrebbe inteso nel senso di «*demonietto inferiore*». De Michelis arriva a questa conclusione partendo da un romanzo successivo a quello di Sologub, *Ognennyj angel* (L'angelo di fuoco) di V. Brjusov (1911). Afferma che il demone inferiore di Sologub è dello stesso genere di quelli di cui parla Renata a Ruprecht (cap. III). Renata spiega che esistono «*demoni inferiori*» (in russo sono detti *malen'kie demony*, “*piccoli démoni*”), spiriti dall'aspetto di persone avvolti da mantelli scuri: «*si aggirano sempre tra gli uomini, talvolta si fanno conoscere a coloro che non sono protetti dal loro influsso per mezzo di sante preghiere, o della protezione di mediatori celesti: e si fan conoscere appunto bussando alle pareti, o a oggetti diversi, oppure smuovendo le cose.*» Cfr. C. De Michelis, *Introduzione*, in V. Brjusov, *L'angelo di fuoco*, Edizioni e/o, Roma 1984, p. 6. Brjusov, però, descrive dei *demony*, cioè degli spiriti, Sologub, un *bes*. In ogni caso, De Michelis rileva il movimento della letteratura russa nella direzione di una riduzione della figura titanica del diavolo: «*[con il romanzo di Sologub,] si attua il terzo spostamento nella cosmogonia demoniaca della tradizione letteraria russa*» (dal *demon* di Lermontov, ai *besy* di Dostoevskij, al *melkij bes* di Sologub). C. De Michelis, *Il simbolismo: la prima fase*, in *Storia della civiltà letteraria russa* (diretta da M. Colucci, R. Picchio), vol. 2, UTET, Torino 1997, p. 80.

tacca” (suggeritaci da Serena Vitale) dà maggior rilievo allo scarso valore di un demonio simile.²⁵²

4. La presenza del maligno nel *Demone meschino* e la sua caratterizzazione

Nelle pagine del romanzo sono disseminati elementi solitamente utilizzati per caratterizzare il diavolo o gli effetti della sua azione, che appartengono tanto al folclore quanto alla tradizione letteraria, alle credenze popolari e alla tradizione ortodossa.

A partire dall'incipit, l'autore afferma che il mondo abitato dai protagonisti è mendace, e stabilisce una netta distinzione nella realtà del romanzo tra ciò che sembra e ciò che è: «...sembrava che in quella città si vivesse d'amore e d'accordo. E persino in allegria. E invece tutto ciò sembrava soltanto.»²⁵³ Nella tradizione cristiana, «ingannatore» è uno degli attributi del diavolo «bugiardo e padre della menzogna» (Gv, 8:44). Sologub descrive una realtà corrotta dal maligno, poiché tutto ciò che appare è ingannevole. La trama stessa del romanzo, del resto, si impernia su una serie di menzogne: la lettera contraffatta che promette la nomina di Peredonov a ispettore scolastico, il pettegolezzo che Saša Pylnikov sia una ragazzina travestita.

Peredonov è al centro di un mondo demoniaco, ne è la vittima e, allo stesso tempo, presenta alcuni elementi caratteristici della possessione demoniaca. Teme infatti l'incenso, borbotta parole incomprensibili e cadrà preda dell'insania (secondo la tradizione popolare, l'azione dei diavoli su un soggetto è causa di malattie, stati febbrili, morte oppure di follia).²⁵⁴ M. Bachtin osserva che la sua condizione di isolamento, di atomo separato dal resto dell'umanità, lo rende più facilmente vittima delle forze del male.²⁵⁵ Inoltre, le abitudini di Peredonov rientrano nel genere di abiezioni che, secondo la demonologia popolare, attraggono i diavoli, come bere smisuratamente o tenere comportamenti impudichi nella vecchiaia.²⁵⁶

²⁵² Si può discutere anche sulla scelta traduttoria “un povero diavolo”, che ricalca però una comune locuzione dell'italiano che significa “perseguitato dalla sorte”, “privo di fortuna”.

²⁵³ MB, p. 11 (P. Zveteremič, p. 5, modificata).

²⁵⁴ T.A. Novičkova, *op. cit.*, p. 47.

²⁵⁵ *Zapis' lekcij M.M. Bachtin ob A. Belom i F. Sologube*, (pod red. S. Bočarovoj, L. Silard), «Studia Slavica Hungarica», XXIX, 1983, p. 233.

²⁵⁶ T.A. Novičkova, *op. cit.*, p. 48. Oltre a questi si cita in genere anche la profanazione del sacro.

Peredonov è caratterizzato da alcuni tratti specifici di Petr Verchovenskij, uno dei demòni di Dostoevskij. Il nome Petr, che richiama il personaggio comico di Petruška del folklore, associa il demonio dostoevskiano all'immagine di un buffone. Peredonov non si chiama Petr, ma viene sempre accusato da Varvara di “fare il buffone” (*petrušku valjaet!*)²⁵⁷ quando la sua evidente follia viene scambiata per giocosità. La buffoneria del diavolo è un aspetto principalmente legato alla risata. M. Bachtin, sviluppando il concetto della carnevalizzazione del reale, descrive la funzione liberatoria della risata che nasce dal ribaltamento dei ruoli sociali. Ju. Lotman e B. Uspenskij spiegano che nella Russia medievale la risata possedeva un significato blasfemo e demoniaco, poiché rappresentava il lato opposto, «sinistro» della sacralità (Gesù nell'icona non ride mai).²⁵⁸ Come nei *Demòni*, così nel romanzo di Sologub, echeggia una cupa risata (nel testo si ripete il verbo *chochochat*, onomatopea formata dall'imitazione del suono “oh-oh-oh”), che fa rabbrivire più che essere contagiosa. Una variante di questa risata è la perdita del controllo e l'isteria, tipiche delle sorelle Rutilov. Lotman e Uspenskij caratterizzano il regno di Satana come il luogo in cui i peccatori grugniscono e digrignano i denti mentre il diavolo ride.²⁵⁹

Infine Peredonov è solito ripetere con insolenza il gesto ingiurioso e scurrile di “fare le fiche” (*pokazat' kukiš*). La parola *šiš* (e *šišiga*) è sinonimo di *kukiš* e compare nel romanzo nell'espressione *šiš s maslom* (letteralmente, “le fiche col burro”). Il vocabolario Dal' rivela, però, che il secondo significato della parola *šiš* è quello di *čert*. Sologub ribadisce la presenza del maligno inserendo nel testo una quantità di parole che evocano il demonio. Quando Peredonov impreca, ad esempio, *čertychaet*, “maledice invocando il diavolo”. Secondo la tradizione popolare, lo spirito del male si rende presente anche quando viene nominato in maniera scherzosa. Così, non sorprende leggere nei dialoghi dei personaggi il nome del diavolo continuamente ripetuto (l'espedito era già noto dalle opere di Gogol' e Dostoevskij): “al diavolo!” (*k d'javolu*, oppure *k čertu*), “demonio occhialuto” (*čert očkastyj*); «“Diavolo

²⁵⁷ MB, pp. 21, 24, 46, 48, 65, 149, 157; (P. Zveteremič, p. 17; p. 22 «cosa c'entrano queste commedie»; p. 50; p. 53; p. 75 «ecco che fai di nuovo lo scemo»; p. 183; p. 194 «piantala di fare il burattino»). Il traduttore sceglie di non conservare la ripetizione della stessa espressione russa (*petrušku valjaet!*), per tutto il romanzo, ma la rende in modi diversi.

²⁵⁸ B. Uspenskij, «*Destra* e «*sinistra*» nella raffigurazione delle icone (trad. L. Rossi), in *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 63-69.

²⁵⁹ W.J. Leatherbarrow, *The Devils' Vaudeville: “Decoding” the Demonic in Dostoevsky's The Devils*, in *Russian Literature and Its Demons*, cit., pp. 287-288.

olandese!” [*Čert gollandskij*] [...] “è diventato davvero selvaggio, non si lascia nemmeno accarezzare, come se gli fosse entrato dentro un demone”». ²⁶⁰

Come il protagonista, anche gli altri abitanti della città sono contaminati dalla presenza demoniaca e caratterizzati alla stessa maniera di Peredonov, «sono Peredonov di calibro inferiore». ²⁶¹ Sologub presenta i suoi personaggi dapprima come persone normali, al massimo volgari e abiette, poi, a poco a poco, introduce elementi rivelatori che rendono esplicita la loro natura demoniaca.

I personaggi femminili, ad esempio, sono associati alle immagini di streghe. La Veršina è sempre avvolta in una nuvola di fumo di tabacco. «Scura di carnagione, tutta in nero e nera di sopraccigli e di capelli», ²⁶² attrae (*zamanivaet*) Peredonov con gesti silenziosi e ammalianti, può prevedere la sorte e parla velocemente come se versasse le parole (*sypaet slova*). Con l’incedere della narrazione apparirà più chiaramente a Peredonov come una *černaja koldun’ja*, una “fattucchiera nera”. T. Venclova fa derivare il suo nome da *verša*, un attrezzo per la pesca, poiché ad ogni incontro “aggancia” Peredonov “all’amo”. Al contempo, le si addice la derivazione dal verbo *veršit’* (*kogo*), “annientare, finire”, poiché sarà lei a svelare a Peredonov l’inganno di cui è vittima, nella derisione generale.

Varvara, invece, è sempre affaccendata ai fornelli e alla festa in maschera si travestirà da cuoca. Nella demonologia popolare l’immagine della cuoca è associata al fuoco dell’inferno. Peredonov crede di sorprenderla con un libro di magia nera fra le mani (in realtà, è un libro di cucina con la copertina nera), ²⁶³ oppure con le carte da gioco intenta a fare predizioni (*gadaet, vorožaet*) quando invece sta semplicemente facendo un solitario. ²⁶⁴

La Grušina è presentata costantemente nella sua mostruosità: «occhi maliziosi e dissimili: quello di destra più grande e quello di sinistra più piccolo». ²⁶⁵ Alla mascherata sarà un’oscena Diana, personificazione della luna e protettrice delle bestie selvatiche. Anche le sorelle Rutilov, all’apparenza ragazze eleganti e perbene, rivelano sul finale la propria natura di streghe, quando, guidate da un canto raccapricciante della sorella maggiore, Dar’ja, si lanciano in un sabba:

²⁶⁰ MB, p. 181, (P. Zveteremič pp. 225-226, modificata).

²⁶¹ J. Cournos, R. Aldington, *Translators’ preface*, in F. Sologub, *The Little Demon*, New York 1916, p. VI.

²⁶² MB, p. 14 (P. Zveteremič, p. 8).

²⁶³ *Ibid.*, p. 85 (101).

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 149 (183).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 55 (62).

istantaneamente tutte insieme le sorelle si misero a piroettare in un frenetico rito, improvvisamente scatenandosi in una folle smoderatezza, urlando con Darija le stupide parole di canzoni sempre nuove, una più assurda e ardita dell'altra. Le sorelle erano giovani, belle, le loro voci echeggiavano forti e selvagge: le streghe della Lisaja Gora avrebbero invidiato la loro sarabanda.²⁶⁶

Ljudmila, infine, sarà paragonata a una *rusalka*, nel folclore russo, una pericolosa creatura del mondo sotterraneo che abita i luoghi d'acqua.²⁶⁷ La *rusalka* è un'ammaliante creatura dalle sembianze femminili, capace, grazie a un incantesimo ipnotico, di trascinare l'uomo sedotto nelle acque, per ucciderlo.

Tra i personaggi maschili, Rutilov, caratterizzato da un pallore anemico, riesce sempre a convincere Peredonov a fare ciò che vuole, come per effetto di un sortilegio. Murin porta lo stesso nome del personaggio dai tratti demoniaci del racconto *Chozjajka* (La padrona) di F.M. Dostoevskij. La parola *murin* significa "moro, dalla pelle nera". Nella letteratura russa antica il colore nero (dei capelli, della pelle, ecc.) è il tratto che identifica il diavolo.²⁶⁸ Nella scena del matrimonio tra Varvara e Peredonov (la strega e il demone), Murin accoglie i novelli sposi fuori dalla chiesa con volgarità e insulti.

I personaggi eminenti della città, che Peredonov visita come discendendo i gironi dell'Inferno similmente al Čicikov gogoliano, sono figure grottesche che condividono con le celebri anime morte l'automatismo dei gesti e delle emozioni. L. Evdokimova definisce questi personaggi con il fraseologismo russo *čertova kukla*, il cui significato è "stupido scemo", ma la cui traduzione letterale è "bambola maledetta, del diavolo".²⁶⁹ Skučaev (da *skuka*, "noia") è il sindaco della città (al primo cittadino è associata la noia!) che ripete macchinalmente proverbi, s'imbrogliava con le parole ed eccede in una cortesia formale che in realtà nasconde pregiudizio e chiusura mentale. Al termine della visita di Peredonov si affloscia sulla poltrona

²⁶⁶ MB, p. 118 (P. Zveteremič, p. 144).

²⁶⁷ La *rusalka* è lo spirito in cui si trasformano giovani fanciulle decedute, le morte per annegamento, oppure i bambini non battezzati. In genere, sono rappresentate nude o coperte da una veste bianca. Hanno lunghi capelli verdi sciolti, la coda di pesce al posto delle gambe. La *rusalka* può essere considerata il corrispondente nella mitologia slava della sirena di tradizione occidentale (la lingua inglese distingue con due parole diverse le *syrens*, ovvero le sirene della mitologia greca, e le *mermaids*, letteralmente le "fanciulle del mare", della mitologia germanica).

²⁶⁸ T. Venclova, *op. cit.*, p. 147.

²⁶⁹ L.V. Evdokimova, *Mifopoetičeskaja tradicija v tvorčestve F. Sologuba*, Astrachan 1998, p. 79.

«come un vecchio rimbambito» (*glupovatym starikom*),²⁷⁰ e realizza l'impressione che la sua persona sia inconsistente al pari dei suoi discorsi. Avinovickij, il procuratore iroso, ha i capelli e la barba neri con una sfumatura bluastra. I suoi modi e le grida minacciose potrebbero essere quelle di un demone che chiama a raccolta le schiere di servitori infernali: «Malanja! Malanja! Diavoletti, diavoli, spiriti della foresta!»²⁷¹ Veriga, il maresciallo della nobiltà, ha una posa innaturale e i suoi stessi lineamenti sembrano artificiali e grotteschi. Kirillov, il presidente del consiglio distrettuale degli *zemstva*, che condivide il nome con uno dei demòni di Dostoevskij, è «un uomo tutto strano e contraddittorio, come formato di due parti eterogenee poi saldate insieme.»²⁷² Da ultimo, Min'čukov, il commissario di polizia, vive in una casa che pare abitata da fantasmi, da morti in vita: «In cortile si vedevano alcuni *mužiki*, ma non dei *mužiki* come ce n'erano dappertutto: questi erano in un certo senso speciali, insolitamente mansueti e silenziosi»;²⁷³ «A destra e a sinistra, si udivano mormorii e fruscii dietro il muro. Alle porte si affacciavano donne pallide e ragazzini scrofolosi, tutti con occhi avidi, scintillanti.»²⁷⁴

Peredonov e i suoi amici, che all'uso delle buone maniere preferiscono gesti volgari come uno sputo sulla faccia, oppure vandalici, come insudiciare e strappare la tappezzeria della casa in cui abitano, evocano spesso il maiale negli insulti triviali che si scambiano. Rutilov, come Varvara, ripete in continuazione a Peredonov mascalzone e maiale (*svin'ya*). Volodin «grugnisce» (*chrjukaet*) e Peredonov e Varvara canzonano la domestica Klavdija chiamandola *Klavdjuška-djuška*; la parola *djuška* – è il narratore a spiegarlo²⁷⁵ – veniva usata nella città teatro delle vicende per riferirsi ai maiali (*svin*). Rutilov prende in giro l'insegnante del ginnasio con un *calembour*: «“Ardalion Borisyč, hai un *pjatačok*?” “Sì, ma a te non lo darò,” rispose con rabbia Peredonov. Rutilov si mise a sghignazzare. “Se hai il *pjatačok*, come fai a dire che non sei un porco?”»²⁷⁶ *Pjatačok* significa “monetina da 5 copeche” (è il diminutivo di *pjatak*), ma anche “grugno di maiale”.

²⁷⁰ MB, p. 71 (P. Zveteremič, p. 82).

²⁷¹ *Ibid.*, p. 76 (89).

²⁷² *Ibid.*, p. 86 (102).

²⁷³ *Ibid.*, p. 90 (107).

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 90 (108).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 33 (33). Il *Dizionario degli idiomi popolari russi* conferma che l'uso della parola con questo significato è attestato nei dialetti di Novgorod e di Velikie Luki. Sologub visse nella regione di Novgorod, a Krestcy, tra il 1882 e il 1885, poi si trasferì a Velikie Luki fino al 1889.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 44 (47).

I maiali sono associati ai demòni del racconto evangelico (Lc, 8; 32-36), il passo scelto anche da Dostoevskij come epigrafe per il romanzo *I demòni*. Il racconto delle vicende di Peredonov e dei suoi concittadini potrebbe essere letto anche come il racconto del branco di porci che, per l'azione del maligno, si è gettato nell'abisso di una non-esistenza. Čulkov affermava: «Peredonov è come una di quelle bestie di cui racconta il Vangelo: “I demòni, usciti dall'uomo, entrarono nei porci e quel branco corse a gettarsi dalla rupe a precipizio nel lago e annegò.” Peredonov non è già più un uomo, e muore non come un uomo: cade, come una bestia indemoniata, nel lago oscuro del non-essere.»²⁷⁷

Per difendersi dai continui attacchi del maligno Peredonov pronuncia un esorcismo contro la magia nera da cui si sente minacciato: «*Čur menja, čur, čur, čur! Zagovor na zagovorščika, zlomu jazyku sochnut', černomu glazu lopnut'. Emu karačun, menja čur-perečur.*» (“Via da me, via, via, via! Il malocchio a chi lo getta, la lingua al cattivo si secchi, l'occhio nero crepi. Morte a lui, via da me, via!”)²⁷⁸ Secondo le credenze popolari, le formule speciali con il triplo *čur* proteggevano dalle forze oscure, come gli amuleti e le croci.²⁷⁹

I luoghi in cui Peredonov si sente maggiormente minacciato sono i crocicchi. È ad uno di questi crocevia, infatti, che a Peredonov, in preda alle allucinazioni, appare l'amico Volodin nelle sembianze di un montone. Le corna e gli zoccoli della bestia sono descritti come quelli di un capro, ennesima metamorfosi del diavolo.

Tra le visioni dell'insegnante, c'è anche quella di un ragazzo dai capelli rossi (attributo associato alla malasorte nel folklore), che si trasforma nel fante dai capelli rossi del suo mazzo di carte, e la continua metamorfosi dei suoi “nemici” in qualcosa d'altro e di altrettanto temuto (i ginnasiali licantropi, Saša, la principessa Volčanskaja, Volodin-montone, il gatto).

Infine, Sologub talvolta enfatizza l'entrata in scena di un personaggio, facendolo comparire improvvisamente sulla soglia;²⁸⁰ nei romanzi di Dostoevskij è sul limitare che appaiono i personaggi che influenzano, talvolta negativamente,

²⁷⁷ G. Čulkov, *op. cit.*; «Передонов – как одно из тех животных, о которых повествует Евангелие: “Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло.” Передонов уже не человек, и погибает он не как человек: падает, как бесноватое животное, в темное озеро небытия.»

²⁷⁸ MB, p. 158 (P. Zveteremič, p. 195, modificata).

²⁷⁹ T.A. Novičkova, *op. cit.*, p. 50.

²⁸⁰ MB, pp. 27, 75, 88 (P. Zveteremič, p. 25, 88, 104).

“diabolicamente”, i destini della narrazione. A Peredonov, ad esempio, appare in sogno Saša, sulla soglia, mentre cerca di adescarlo.²⁸¹

Nel corso della narrazione, con frequenza sempre crescente, gli stessi aggettivi e verbi che descrivono la Nedotykomka sono utilizzati per caratterizzare le azioni o il modo di essere di altri personaggi: la Grušina, ad esempio, *vertitsja* “gira intorno”, “vortica”,²⁸² lo stesso verbo usato per descrivere i movimenti della Nedotykomka. Saša, nel suo travestimento da geisha «disse qualcosa d’inintelligibile, ridacchiò»²⁸³; «La folla con la geisha in mezzo si dibatteva freneticamente [*bešeno*, lett. “indiaiolata”], [...] Ma lei, lesta [*jurkaja*], forte, agile, strillava [*vizzala*], graffiava, mordeva...»²⁸⁴ La mascherata finale è l’occasione in cui la forza demoniaca si scatena. Alcune maschere rappresentano gli abitanti del mondo degli inferi (Varvara-cuoca, Grušina-Diana); nella competizione per la maschera più riuscita della serata, gli uomini-belve – «selvaggi», «capaci di tutto», «gente terribile, cattiva»²⁸⁵ – premiano i costumi più mostruosi e indecenti; infine, provano la propria forza distruttiva accanendosi contro una “ragazzina”, Saša-geisha, che in realtà si fa beffe dell’intera cittadina. La mascherata finale è l’episodio rivelatore del romanzo: gli abitanti della città indossano una maschera, e così facendo, paradossalmente, mostrano la propria autentica natura demoniaca.

Grazie alla creazione di questa trama di dettagli, un repertorio delle caratterizzazioni del demoniaco nella letteratura, Sologub riesce a istillare nella mente del lettore, a poco a poco, la percezione dell’onnipresenza del maligno, la cui intensità cresce di pari passo con la follia di Peredonov.

5. Demòni della polvere, demòni del caos

La *Fiaba per bambini* di M.Ju. Lermontov che più sopra abbiamo ricordato aveva avuto un grande influsso sul simbolismo russo. T. Venclova la include tra le fonti del mito simbolista dei «demoni della polvere», a cui V. Brjusov aveva dedicato un componimento nel 1899.²⁸⁶ Il «piccolo demonio dei più privi di rango» di Lermontov era caratterizzato dall’assenza di un sembiante preciso (deformità,

²⁸¹ *Ibid.*, p. 149 (183).

²⁸² *Ibid.*, p. 185 (231).

²⁸³ *Ibid.*, p. 231 (292, modificata).

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 234 (296).

²⁸⁶ T. Venclova, *op. cit.*, p. 134.

incorporeità, oppure pluralità di sembianze). Brjusov rappresenta i demoni della polvere come creature del caos che mirano ad assoggettare il mondo variopinto, coprendolo con una coltre spessa e grigia. Laddove hanno già vinto il mondo è assopito e silenzioso, «come una vasta tomba». Il disordine generato dai demoni della polvere è il preludio al caos definitivo in cui precipita l'esistenza umana. Venclova interpreta il romanzo di Sologub alla luce di questa immagine, metafora ricorrente del male nelle cose ordinarie. Lo studioso cita uno scritto di Vjačeslav Ivanov, secondo il quale esistono due principi contrapposti a Dio: Lucifero e Arimane, «lo spirito della ribellione e lo spirito della depravazione».²⁸⁷ Il primo rappresenta l'isolamento, l'autoaffermazione; il secondo è il dio della corruzione, che dissolve e contamina, inganna la volontà umana, svuota l'esistenza di significato. Lucifero è stato il protagonista dell'età romantica, Arimane domina l'età del modernismo, è la serpe che si insinua negli interstizi dell'esistenza, posandosi ovunque come polvere grigia.

Peredonov è una vittima esemplare di Arimane. L'insegnante di ginnasio vive una sorta di non-esistenza, che si protrae nella ripetizione di gesti distruttivi, «anticulturali»²⁸⁸:

I suoi sentimenti erano inerti e la sua coscienza era un apparecchio che corrompeva e uccideva. Tutto ciò che arrivava alla sua coscienza si tramutava in abominio e in fango. Degli oggetti gli saltavano agli occhi e lo rallegravano i difetti. Quando passava davanti a un palo dritto e pulito, subito gli veniva voglia di piegarlo o di insudiciarlo. Rideva di gioia quando qualcosa veniva sporcato in sua presenza. [...] Non aveva oggetti che amasse, come non aveva persone che amasse, e perciò la natura poteva agire sui suoi sentimenti in una sola direzione: poteva soltanto schiacciarli. E così era per i suoi incontri umani. Specialmente per gli incontri con estranei e sconosciuti ai quali non poteva dire delle volgarità. Essere felice per lui significava non fare nulla e, chiudendosi in sé stesso, compiacersi dei propri visceri.²⁸⁹

Il notevole debito nei confronti del Gogol' delle *Anime morte* si mostra anche in queste righe: il gusto per la stranezza e per ciò che è piegato, deformato, l'abominio per un'esistenza spesa nella mediocrità, l'attitudine a «compiacersi dei propri visceri», ovvero la volgarità autosoddisfatta che incarnano i proprietari terrieri

²⁸⁷ Vjač. Ivanov, *K issledovaniju ideologii Dostoevskogo. Prolegomeny o demonach. Lik i ličiny Rossii*, in *Sobranie sočinenij*, t. 4, Bruxelles 1987, pp. 445-482. Nella religione iraniana fondata da Zoroastro, Arimane è il dio del male, origine dell'ingiustizia e di tutte le forze nocive della natura, a cui sono sottomessi tutti gli spiriti maligni.

²⁸⁸ T. Venclova, *op. cit.*, p. 144.

²⁸⁹ MB, pp. 74-75 (P. Zveteremič, p. 87).

gogoliani. Ma Sologub si spinge oltre, descrivendo con insistenza Peredonov come un morto in vita, un automa: «Gli occhiali d'oro sul suo naso e i capelli corti sulla sua testa saltellavano in modo meccanico, come su un essere non vivo»,²⁹⁰ «Con la faccia immobile e rossa gli occhi spenti sembrava una bambola stranamente gigantesca caricata a molla per una danza»;²⁹¹ più esplicitamente si chiarisce la sua natura di fantoccio manovrato dall'esterno: «...come un cadavere mosso da forze esterne e come se queste forze non avessero voglia di darsi troppo da fare per lui: una forza giocava con lui per un poco, poi lo cedeva a un'altra forza.»²⁹²

La volontà di Peredonov di distruggere le cose è l'effetto della possessione demoniaca di cui è oggetto: «E nella distruzione delle cose godeva l'antico demone, lo spirito della confusione preistorica, il vetusto caos, mentre gli occhi selvaggi dell'uomo uscito di senno rispecchiavano un terrore simile a quello degli ultimi mostruosi tormenti dell'agonia.»²⁹³ Il caos primigenio è lo stato originale di vuoto, buio, in cui la materia informe e indefinibile attende di essere ordinata dal demiurgo. Sotto la realtà di apparenze ingannevoli si cela, in ultimo, il vuoto, il disordine che tornerà a dominare una volta che la distruzione operata dai demoni come Peredonov sarà conclusa.

Sologub accoglie l'immagine del demonio simbolista, spirito del caos, ma gli dà la forma della Nedotykomka: un demonio infimo, di pochissimo conto. Arimane, per Sologub, non sta sullo stesso piano di Lucifero.

La visione del mondo di Sologub che emerge dal *Demone meschino* è tragica: il mondo è assurdo, poiché l'uomo è una marionetta del diavolo, una *čertova kukla*, manovrata da una volontà oscura. I personaggi di Sologub sono senza scampo anche perché incapaci di contemplare la vita nella sua interezza, compresa la sua tragicità; senza la consapevolezza del peccato, senza il castigo e la sofferenza interiore e personale, non è possibile nemmeno la redenzione (al contrario dei personaggi di Dostoevskij). Il riscatto dalla miseria umana è radicalmente negato. Nulla offre l'appiglio per una speranza. Per quanto l'immagine del piccolo demonio sia lontana dalle potenti rappresentazioni del male luciferino, non si deve supporre che il male incarnato da questa misera creatura sia meno mortifero e pericoloso. Per Sologub

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 31 (30).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 166 (206).

²⁹² *Ibid.*, p. 201 (253).

²⁹³ *Ibid.*, p. 200 (250).

questo Male – ridotto, abominevole, della quotidianità – è mortale tanto quanto quello luciferino poiché tende ad annientare in un modo irreversibile l’anima umana.

6. I besy di Puškin

Altre due immagini di demòni già ricordate, tratte dall’opera di Puškin, ispirarono in modo particolare l’autore del *Demone meschino*. La prima è quella della lirica *I demòni* (1830). La poesia rivela il disorientamento che l’incontro con le forze oscure del caos elementare provoca. Il testo era ben noto a Sologub, come testimoniano alcuni versi riportati a margine del manoscritto del romanzo.²⁹⁴

Infiniti, difformi,
nel fosco lume della luna
demoni vari si son messi a mulinare
come foglie di novembre...
Quanti ce n’è! dove li cacciano?
Che, tanto lamentosamente, cantano?
Seppelliscono un folletto,
o dan marito a una strega?

Fuggono le nubi, turbinano le nubi;
invisibile la luna rischiara la neve volante;
è fosco il cielo, la notte è fosca.
Fuggono i demoni sciame su sciame
nella sconfinata altezza,
coll’ululo e lo strido lamentoso
lacerandomi il cuore...²⁹⁵

Nel componimento di Puškin un viaggiatore si perde in una tempesta di neve – secondo la tradizione popolare, uno dei momenti per eccellenza associati all’irrompere degli spiriti maligni che fanno smarrire la strada – e d’improvviso vede schiere di demòni lanciarsi in un sabba nella pianura; si confondono, la loro forma non è chiara e il viaggiatore, in balia delle forze maligne, è dominato dalla paura. L’io lirico avverte di essere attorniato da queste creature spaventose, che sembrano mosse

²⁹⁴ Questi i versi appuntati da Sologub: «Бесконечны, безобразны [Innumeri, deformi] [...] Сколько их! [Quanti sono!] [...] Мчатся бесы рой за роем [Sfrecciano i demòni uno sciame dietro l’altro]; “Кто их знает? пень иль волк?” [“Chi lo sa? Sarà un ceppo o un lupo?”]; В поле бес нас водит, видно, [Nel campo ci sta portando un demone, è evidente.]; Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин! [senza volerlo ho paura / nelle pianure sconosciute!].»

²⁹⁵ A.S. Puškin, *Poemi e liriche*, cit., p. 437.

da un essere superiore: «Quanti ce n'è! dove li cacciano?» (*Skol'ko ich? Kuda ich gonjat?*).

Un episodio che si svolge nella stanza da letto di Peredonov e Varvara, mentre quest'ultima cerca di sottrarre al marito dormiente la lettera contraffatta (quella che promette la nomina di Peredonov), rivela che le forze del maligno sono una reale presenza del mondo dei personaggi:

Varvara accese una candela e la collocò in maniera che la luce non cadesse sugli occhi di Peredonov. Gelida per il terrore, si alzò dal letto e infilò con cautela la mano sotto il cuscino del marito. Il portafoglio era lì vicino, ma per lungo tempo le scivolò tra le dita. La candela ardeva fioca. La sua luce oscillava. Sulle pareti, sul letto oscillavano pavidie ombre, fuggivano perfidi demonietti [*čertiki*]. L'aria era soffocante e ferma. C'era odore di cattiva vodka. Il ronfante e l'ebbro delirio di Peredonov riempivano tutta la camera da letto. L'intera stanza era come un delirio materializzato.²⁹⁶

I demonietti sono presenze autentiche che fanno del mondo «un delirio materializzato», poiché le forze del male, «innumeri e deformi», vivono fianco a fianco con l'uomo. In Puškin, osserva P. Davidson, le forze oscure che fanno perdere la strada al viaggiatore nella tempesta sono descritte attraverso la lente di una coscienza umana che, per quanto disorientata, conserva il senso della direzione. Al contrario, nel romanzo di Sologub il senso della direzione si dissolve, poiché il mondo intero è attraversato da presenze demoniache.²⁹⁷

La seconda immagine puškiniana di demòni che ispirò Sologub appartiene alla già citata lirica «*Al principio della vita ricordo la scuola...*», del 1830. Alcuni versi di questa poesia sono stati ritrovati in forma di appunti a margine dei fogli manoscritti del *Melkij bes*. Nel testo puškiniano il poeta ricorda il tempo del Liceo, quando passeggiava nei giardini e si soffermava a contemplare le maestose statue di marmo. In particolare, era turbato dalle effigi di due demòni.

Altre due meravigliose creazioni
mi attraevano colla loro magica bellezza:
le effigi di due demòni.

Uno (l'idolo di Delfo), giovane volto –
era irato, pieno di spaventosa alterigia,

²⁹⁶ MB, p. 196 (P. Zveteremič, p. 246).

²⁹⁷ P. Davidson, *The Muse and the Demon in the Poetry of Pushkin, Lermontov, and Blok*, in *Russian Literature and Its Demons*, cit., p. 168.

e spirava tutto forza ultraterrena.

L'altro di femminili fattezze, voluttuoso,
dubbioso e fallace ideale –
magico demone – fallace, ma incantevole.

Davanti a loro dimenticavo me stesso;
in petto il giovane cuore palpitava – un freddo
mi correva e mi sollevava i riccioli.

D'ignoti godimenti oscura fame
mi tormentava – malinconia e indolenza
mi legavano – invano ero giovane.

Tacito tra i fanciulli il giorno intero
io m'aggiravo cupo – ancora gli idoli del giardino
mi gettavano la loro ombra sull'anima.²⁹⁸

Le due figure rappresentate dalle statue di marmo appaiono a Puškin come demòni (*besy*). Si tratta però delle divinità che sintetizzano gli ideali della saggezza pagana: Apollo, il dio della conoscenza, del sole e dell'orgoglio, e Dioniso, il dio del mistero, della voluttà e della passione. Dioniso è detto anche *volšebnyj demon*, “dèmone magico”. La bellezza fiera della prima figura e quella sensuale della seconda attraggono l'io lirico, come per un sortilegio (bellezza magica).

La descrizione puškiniana di Dioniso si sovrappone all'immagine di Saša Pyl'nikov, che nel romanzo è il “dio adolescente” (*otrok-bog*) di Ljudmila, la quale loda in continuazione la bellezza del corpo nudo del ragazzo. È Dioniso, sensuale ed effeminato. Il personaggio di Saša è immerso nell'ambiguità sessuale: non soltanto il nome può appartenere sia a un uomo, Aleksandr, sia a una donna, Aleksandra; ma anche il sesso del ragazzino è messo in discussione nella piccola città di provincia. Le malelingue dicono che sia una ragazzina travestita; durante la mascherata, Saša nei panni della geisha non sarà riconosciuto come ragazzino camuffato.

In «*Al principio della vita ricordo la scuola...*», secondo D. Merežkovskij, Puškin descrive attraverso le due statue il fascino del male, la passione pagana e l'orgoglio.²⁹⁹ Il poeta riconosce nelle divinità affascinanti, demòni fallaci: l'incanto e l'attrattiva che suscitano, infatti, genera tormento e lascia un'ombra sul cuore. L'assimilazione delle immagini di Saša e di Dioniso va interpretata secondo la traccia

²⁹⁸ A.S. Puškin, *Poemi e liriche*, cit., p. 444.

²⁹⁹ D.S. Merežkovskij, *Puškin*, in *V tichom omute. Stat'i i issledovanija raznyh let*, Sovjetskij Pisatel', Moskva 1991, p. 189.

indicata da Puškin in questo componimento. La sensualità e la bellezza di Dioniso traggono in inganno, in verità, egli è un demone. Così in *Melkij bes* anche la bellezza di Saša è una dolce apparenza che impedisce di arrivare alla verità. Vela, cioè, il fatto che anche l'immagine del ragazzino, da tutti ritenuto innocente, nasconde in sé un principio maligno.

II. Peredonov e la degradazione del “piccolo uomo”

L’aggettivo russo *melkij* significa “piccolo” sia nel significato di “minuto, fine”, sia nell’accezione morale: si dice *melkij dožd’* “pioggia fine”, ma anche *melkij čelovek* “uomo dal cuore piccolo, meschino”.

La piccolezza di esseri umani “ridotti”, di cui Peredonov e gli altri personaggi del romanzo sono il modello, è uno dei temi centrali del romanzo. A. Sobolev, ad esempio, sostiene che Sologub, secondo una tendenza tipica della letteratura degli anni Novanta dell’Ottocento, descriva la propria epoca con immagini di rimpicciolimento (*mel’čanie*) e decadenza (*vyroždenie*, “degenerazione”).³⁰⁰ Lo studioso, che considera *I demòni* di F.M. Dostoevskij l’opera a cui Sologub si sarebbe principalmente ispirato per il suo romanzo, riconosce come antecedenti degli eroi del *Demone meschino* i protagonisti dei *Demòni*, che nel *Demone meschino* appaiono più vecchi e rimpiccioliti (*izmel’čavšie*, “ridotti nelle dimensioni”).³⁰¹ A. Belyj, invece, riconduce alla prosa di N.V. Gogol’ l’artificio, adottato anche da Sologub, della «polverizzazione “del tutto” fino al “nulla” (iperbole della diminuzione)». ³⁰² In questa atomizzazione del reale, segno della vita che si disintegra, Belyj vede la natura del filisteismo: l’*intelligent* russo è un granello di polvere e la polvere del filisteismo è spazzata via soltanto dalla morte.

1. Il *malen’kij čelovek*: per una definizione

L’espressione “piccolo uomo”, *malen’kij čelovek*, era apparsa per la prima volta nell’articolo *Gore ot uma* (Che disgrazia l’ingegno), 1839, del critico V.G. Belinskij.³⁰³ La figura del podestà della commedia di N.V. Gogol’ *Revizor* (Il

³⁰⁰ A. Sobolev, “*Melkij bes*”: *K genezisu nazvanija*, in *V čest’ 70-letija professora Ju.M. Lotmana (sbornik statej)*, Tartu 1992, pp. 171-184.

³⁰¹ La tesi di A. Sobolev, secondo cui il romanzo *I demòni* sarebbe la principale fonte a cui Sologub avrebbe attinto per il *Demone meschino*, oggi è in gran parte superata. Oggi si parla tutt’al più di reminiscenze dostoevskiane (in particolare, dei *Demòni* di Dostoevskij), e allo scopo di rintracciarle nel romanzo di Sologub, il saggio di Sobolev è un utile strumento.

³⁰² A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Moskva 1996, p. 312; «распыленья “всего” до “ничто” (гиперболу умаления)».

³⁰³ Vissarion Grigor’evič Belinskij (1811-1848), tra i più importanti critici letterari e d’arte della prima metà dell’Ottocento, animatore dei circoli socialisti e progressisti, è considerato il padre dell’*intelligencija* radicale russa. Teorico della «scuola naturale», sosteneva che l’arte e la letteratura

revisore) aveva suggerito l'idea a Belinskij per contrasto: il podestà ambisce a diventare generale e non appena intravede la possibilità di realizzare il proprio desiderio, rivela la natura bestiale della sua sete di potere.

vedere davanti a sé la mortificazione e la viltà dei miseri, opprimere tutti i non-generalisti con la propria spocchia e arroganza: prendere i cavalli a chi non ha un grado o a chi ha un grado inferiore, benché secondo il proprio foglio di viaggio si abbia ugual diritto su di loro; dire *vecchio mio* oppure dare del *tu* a chi gli dice *sua eccellenza* e gli dà del *voi*, ecc. Diventa generale il nostro podestà e, abitando in una città di provincia, sono dolori per il *piccolo uomo*, se questo, ritenendo di “non avere l'onore di conoscere personalmente il sig. generale”, non lo saluterà con un inchino, oppure al ballo non gli lascerà il posto, anche se questo *piccolo uomo* si era preparato a essere un *grande* uomo!.. allora da una commedia potrebbe venir fuori una tragedia per il “*piccolo uomo*” ...³⁰⁴

Il “piccolo uomo”, così inteso dal critico, è l'uomo sopraffatto da chi occupa una posizione più rilevante nella gerarchia sociale.³⁰⁵

Il *malen'kij čelovek* inizialmente è stato il protagonista dell'*očerk*, “bozzetto, schizzo” fisiologico, il genere prediletto dalla «scuola naturale», la corrente che si afferma in Russia nel periodo tra il 1840 e il 1850. Dalla «scuola naturale» nascerà nel 1846-1847 la scuola realista, che realizzerà gli ideali estetici promulgati da Belinskij.

Negli anni Trenta dell'Ottocento si era diffuso il genere del racconto descrittivo che illustrava le caratteristiche di un certo ambiente sociale, della vita cittadina e dei vari ceti. La città veniva esplorata come un organismo e il “povero funzionario” (*bednyj činovnik*) era il personaggio attorno cui ruotavano le storie narrate nei racconti di costume, negli aneddoti comici, nei bozzetti con orientamento moraleggiante, composti da scrittori come V.I. Dal' (a cui si attribuisce la paternità

dovessero avere contenuti morali e sociali, essere vicine al popolo per unificarlo ed elevarlo culturalmente.

³⁰⁴ V.G. Belinskij, *Gore ot uma*, in *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva 1953-1959, t. III, p. 468; «видеть пред собою унижение и подлость от низших, гнести всех не-генералов своим чванством и надменностию: отнять лошадей у человека нечиновного или меньшего чином, по своей подорожной имеющего равное на них право; говорить *bratec* или *ты* тому, кто говорит ему *ваше превосходительство* и *вы*, и проч. Сделайся наш городничий генералом – и, когда он живет в уездном городе, горе *маленькому человеку*, если он, считая себя “не имеющий чести быть знакомым с г. генералом”, не поклонится ему или на балу не уступит места, хотя бы этот маленький человек готовился быть *великим* человеком!.. тогда из комедии могла бы выйти трагедия для “*маленького человека*”... ».

³⁰⁵ Per Belinskij il *malen'kij čelovek* è stato il personaggio al centro di un realismo «patetico». Cfr. AA.VV. *Istorija russkoj literatury v tridcati tomach*, Akademija Nauk SSSR - Institut Russkoj Literatury, t. VI, Leningrad 1941-1956, p. 263.

del «bozzetto fisiologico»), Ja.P. Butkov, V.A. Sollogub, Michail Michailovič Dostoevskij (fratello di Fedor Michailovič). In particolare, con Butkov, che proveniva da una famiglia di umili origini, si era sviluppata la linea del racconto didascalico-satirico sul piccolo travet Pietroburghese. Questa seconda linea, che si diffuse ulteriormente a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento in numerosi racconti, come *Peterburgskie veršiny* (Le altezze di Pietroburgo) di Butkov, *Istorija dvuch kaloš* (Storia di due galosce) e *Bol'soj svet* (Alta società) di Sollogub, avrebbe ricevuto grande impulso con la pubblicazione di *Šinel'* (La mantella) di N.V. Gogol',³⁰⁶ e avrebbe calcato soprattutto l'origine sociale delle disgrazie del piccolo funzionario.³⁰⁷

Fu F.M. Dostoevskij a considerare i protagonisti del suo romanzo d'esordio, *Bednye ljudi* (Povera gente) del 1846, all'interno della stessa tradizione di “piccoli uomini” a cui appartenevano “i Samson Vyryn”³⁰⁸ e “gli Akakij Akakievič”. Spiega V. Gippius:

nella distanza storica diventa più chiaro il legame dei *Racconti di Belkin* con la letteratura russa realistica che li seguì. Gogol', con tutta la sua deformità, di certo, non è un antagonista del Puškin prosatore, ma un suo discepolo, e in qualche modo un prosecutore. Nell'esempio particolare questo tema era stato presentato molto incisivamente in *Povera gente*. Dostoevskij fece andare il suo Devuškin in visibilio per *Il maestro delle poste* e lo fece indignare per *La mantella*; l'autore, che fa egli stesso risalire la propria genealogia letteraria alla *Mantella* di Gogol', non si identifica certo con il suo personaggio; ma, di per sé, la linea dell'evoluzione letteraria (anche se contraddittoria) – dal *Maestro delle poste*, attraverso *La mantella* fino a *Povera gente*, e dunque anche al Dostoevskij più tardo – è indiscutibile.³⁰⁹

³⁰⁶ Il celebre racconto incentrato sul personaggio di Akakij Akakievič Bašmačkin, *Šinel'* (La mantella), di N.V. Gogol' fu composto in una prima versione nel 1839, ma pubblicato, per la prima volta e nella redazione definitiva, nel terzo volume della raccolta completa delle opere dello scrittore nel gennaio del 1843.

³⁰⁷ V.V. Gippius, *Ot Puškina do Bloka*, Nauka, Moskva-Leningrad 1966, p. 151.

³⁰⁸ Samson Vyryn è il protagonista del racconto di A.S. Puškin *Stacionnyj smotritel'* (Il maestro delle poste), incluso nel ciclo dei *Povesti Belkina* (I racconti di Belkin). Composto nel settembre del 1830, la *povest'* fu pubblicata l'anno seguente.

³⁰⁹ V.V. Gippius, *op. cit.*, p. 44; «на исторические расстояния яснее становится связь “Повести Белкина” с последующей русской реалистической литературой. Гоголь при всем своем безобразии, конечно, не антагонист Пушкина-прозаика, а ученик его, и в какой-то мере продолжатель. На частном примере эта тема была очень остро поставлена в “Бедных людях”. Достоевский заставил своего Девушкина восхищаться “Станционным смотрителем” и возмущаться “Шинелью”; автор, сам возводивший свою литературную генеалогию к гоголевской “Шинели”, не отождествляется, конечно, со своим героем; сама же по себе линия литературного развития (пусть противоречивого) – от “Станционного смотрителя” через “Шинель” к “Бедным людям”, а, стало быть, и к позднему Достоевскому – бесспорна.»

Fino ai giorni nostri, l'evoluzione di tale figura letteraria non è stata studiata nello specifico: la si è studiata in relazione a singoli autori, non in studi circoscritti al solo tema. T.G. Marullo, ad esempio, in un'analisi sulla figura del *činovnik* nell'opera di Nekrasov, definisce il *malen'kij čelovek*:

una timida creatura nata sotto una cattiva stella, la cui incapacità di cogliere le opportunità della vita dà origine a un'esistenza orientata a inezie, a una bassa soddisfazione di sé, e sotto pressione, a fantasie prolungate, depressione e follia.³¹⁰

La trattazione fino a oggi più esaustiva sul tema è l'analisi di A.A. Anikin del 2000.³¹¹ In primo luogo, Anikin invita a non fermarsi all'equazione di Belinskij secondo la quale il "piccolo uomo" corrisponde all'uomo schiacciato dai più forti per ingiuste motivazioni sociali. Pur riconoscendo che l'individuazione del tema è coincisa storicamente con la nascita della critica sociale, Anikin osserva che la sua origine è più antica e che l'immagine riflette l'interrogativo attorno al problema dell'uomo di fronte a Dio, alla storia, all'eternità. La causa «sociale» della sfortuna del "piccolo uomo" costituisce un aspetto parziale del problema, soltanto una delle possibili ragioni della sua sofferenza.

Per Anikin il *malen'kij čelovek* ha le seguenti caratteristiche: 1) vive in uno stato di indigenza e di subordinazione sociale; 2) è tormentato perché sa di agire in malafede oppure è colpevole di qualcosa che ha commesso per debolezza, o per errore; 3) è una persona avvilita, spesso a causa della miseria, talvolta per la mancanza di cultura; 4) è sfiancato dall'esistenza; 5) è consapevole di essere un "piccolo uomo", tenta timidamente di affermare i propri diritti, talvolta sognando di sgravarsi dei pesi della vita; 6) di fronte a Dio, unico garante di giustizia e uguaglianza, è pari agli altri uomini: soltanto davanti a Dio tutti sono allo stesso modo "piccoli" (*malye*).

³¹⁰ T.G. Marullo, *Nekrasov's Činovniki: A New Look at Russia's "Little Men"*, «The Slavic and East European Journal», vol. 21.4, 1977, p. 483.

³¹¹ A.A. Anikin, *Tema malen'kogo čeloveka v russkoj klassiki*, in *Temy russkoj klassiki* (A.A. Anikin, otv. redaktor) Vyp. 1, Moskva 2000; Vyp. 2, Moskva 2002. Rimandiamo a questo testo per una bibliografia completa sull'argomento. Il merito di Anikin è di avere definito in maniera rigorosa le qualità alla base della figura del "piccolo uomo" e di avere riconosciuto le radici di questa tradizione nella letteratura precedente alla «scuola naturale». Nella trattazione Anikin include anche altri personaggi, che non prenderemo in esame ai fini della nostra ricerca: si tratta di Maksim Maksimovič, nel romanzo di Ju.M. Lermontov, *Geroj našego vremeni* (Un eroe del nostro tempo), e di Platon Karataev in *Vojna i mir* (Guerra e pace) di L.N. Tolstoj.

Alle origini della figura del *malen'kij čelovek* c'è l'essere umano sofferente, il cui prototipo nella letteratura russa moderna viene individuato da Anikin nella povera Liza dell'omonimo romanzo di N.M. Karamzin, *Bednaja Liza*, 1792. Liza è una giovane contadina, vittima dell'amore di un nobile che, dopo averla sedotta, la abbandona. I contadini – Liza, la madre e il padre defunto – entrano per la prima volta nelle pagine della letteratura come personaggi positivi, contraddistinti dalla passione per il lavoro, dall'onestà e dalla capacità di amare profondamente e fedelmente: «poiché anche le contadine sanno amare!»³¹²

Ma è nell'opera di A.S. Puškin che la figura del *malen'kij čelovek* trova le sue radici più profonde. Il critico A.A. Grigor'ev è tra i primi a rintracciare nel *Maestro delle poste*, e in generale nei *Racconti di Belkin*, il «seme della scuola naturale»³¹³:

troverete *en germe*, “in embrione”, sia semplici rappresentazioni della semplice realtà, incredibilmente fresche ancora oggi benché in forma di saggio (come *Il fabbricante di bare*), sia la simpatia per gli emarginati, “gli umiliati e offesi” del naturalismo sentimentale (*Il maestro delle poste*).³¹⁴

Puškin introduce nei suoi racconti la compassione e la pietà nei confronti degli “uomini piccoli”:

Alle caratteristiche peculiari della sua poesia appartiene la capacità di quest'ultima di sviluppare nelle persone il senso della raffinatezza e il sentimento di umanità, intendendo con questa parola un rispetto infinito per il valore dell'uomo in quanto uomo.³¹⁵

Inoltre, Puškin si interroga sul ruolo del *malen'kij čelovek* nella storia, sulla sua dignità morale, sulla possibilità di felicità in relazione alle condizioni sociali. Samson Vyrin, il maestro delle poste a cui un ussaro porta via la figlia per sposarla, è la prima delle creature umiliate, “senza diritti”, che popoleranno le lettere russe; da

³¹² N. Karamzin, *La povera Lisa* (trad. A. Pasquinelli), Tranchida editori, Milano 1988, p. 26.

³¹³ A.A. Grigor'ev, *Vzgljad na russkiju literaturu so smerti Puškina*, in «Russkoe slovo», n. 2, 1859; «зерно всей натуральной школы».

³¹⁴ A.A. Grigor'ev, *Gr. L. Tolstoj i ego sočinenija. Javlenija sovremennoj literatury, propuščennye našej kritikoj*, in «Vremja», n. 7, 9, 1862; «вы найдете en germe, в зерне, и простые изображения простой действительности, непонятно свежие до сих пор еще, хотя и сделанные очерками (как “Трбовщик”), и симпатичность отношений к загнанным, “униженным и оскорбленным” sentimentalного натурализма (“Станционный смотритель”).»

³¹⁵ V.G. Belinskij, *Sočinenija Puškina*, in *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva 1953-59, t. VII, p. 579; «К особенным свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека».

Dostoevskij in poi, *Il maestro delle poste* sarà considerato il manifesto del *malen'kij čelovek*:

Al centro della *povest'* c'è un nuovo filone dell'arte puškiniana, il racconto di un “vero e proprio martire di quattordicesima classe, protetto languorosamente dal suo stesso grado dalle percosse, e neanche sempre”, sulla solitudine spaventosa di questo “piccolo” uomo abbandonato dalla figlia, sui suoi tentativi di protesta, sulle offese immeritate e la morte. Con questo autentico atteggiamento umano verso le sofferenze di singole persone invisibili, posti sullo stesso piano dei personaggi elevati come oggetti di rappresentazione artistico-psicologica, Puškin ha aperto nella letteratura russa la strada agli uomini “piccoli”, “poveri”.³¹⁶

Samson Vyrin non è un «dittatore» della stazione di posta, al contrario:

Questi tanto calunniati maestri delle poste in generale sono persone pacifiche, servizievoli per natura, inclini alla socievolezza, modeste nel pretendere gli onori e non troppo interessate.³¹⁷

L'incipit del racconto è un invito alla riflessione e alla compassione:

Chi non ha maledetto i maestri delle poste, chi non li ha ingiuriati? Chi in un momento d'ira non ha richiesto loro il libro fatale, per scrivere in esso il proprio inutile reclamo per angherie, villania e negligenza? Chi non li considera rifiuti del genere umano [...].³¹⁸

Tuttavia in Samson Vyrin Puškin individua non soltanto l'umiltà, la mitezza, la rassegnazione al proprio destino di *malen'kij čelovek*. Vyrin, infatti, ama la prosperità – si circonda di balsami, è un amante del punch – e per aumentarla, approfitta della bellezza della figlia Dunja, che sa come intrattenere i clienti essendo già una civetta all'età di quattordici anni. Quando il maestro delle poste “perde” la figlia e ne segue le tracce fino a Pietroburgo (in ciò consiste il suo tentativo di ribellione), capisce che Dunja, ormai abituata all'agio e alla ricchezza, non tornerà più

³¹⁶ D.D. Blagoj, *Tvorčestvo Puškina*, in AA.VV. *Istorija russkoj literatury v tridcati tomach*, Akademija Nauk CCCP - Institut Russkoj Literatury, t. VI, Leningrad 1941-56, p. 263; «В центре повести новая линия пушкинского творчества – рассказ о “сущем мученике четырнадцатого класса, огражденном своим чином томко от побоев, и то не всегда”, о страшном одиночестве этого покинутого дочерью “маленького” человека, о его попытках протеста, незаслуженных оскорблениях и гибели. Этим подлинно гуманистическим отношением к страданиям отдельных незаметных людей, равноправно с высокими героями поставленных в качестве объектов художественно-психологического изображения, Пушкин открыл в русской литературе путь “маленьким”, “бедным” людям.»

³¹⁷ A.S. Puškin, *I racconti di Belkin* (trad. L. Ginzburg), in *Opere*, cit., p. 731.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 730.

indietro. Eppure Puškin non condanna la decisione di Dunja di abbandonare il padre, né giudica la condotta di Vyrin il motivo della sua disgrazia. Nessuno dei due protagonisti è del tutto innocente ed entrambi espieranno i propri errori: Vyrin morirà dimenticato da tutti, dopo aver lasciato andare in rovina la stazione di posta in preda alla fatale passione per il punch; Dunja piangerà sulla tomba del padre, mesi dopo la sua scomparsa della quale non aveva avuto notizia per tempo.

C'è un ulteriore dettaglio della storia di Vyrin che ha un valore evocativo nel racconto. Si tratta della parabola del figliol prodigo, narrata dai quadri appesi alle pareti della casa del maestro delle poste. La vicenda di Vyrin mostra che la vita di questo *malen'kij čelovek* è un'antitesi del Vangelo, quasi una caricatura (il figliol prodigo, la figlia; il ritorno alla casa del padre e la festa, il ritorno sulla tomba e il pianto): secondo Anikin, la vicenda evangelica, nota a Vyrin dai suoi quadri, non viene assimilata come insegnamento e di conseguenza non evita al protagonista le disgrazie dalle quali lo mette in guardia. La sorte del *malen'kij čelovek* è ineluttabile: non è in grado di comprendere, di imparare dalla realtà; e così allontana i problemi quotidiani, finendo per attirare su di sé maggiori sofferenze.

Nel *Mednik vsadnik* (Cavaliere di bronzo), del 1833, Puškin ritrae un'altra figura di "piccolo uomo". Evgenij è un piccolo funzionario e sognatore che ambisce a sposare l'amata Paraša. L'esondazione della Neva – un evento piuttosto frequente a Pietroburgo, per il suo clima e la sua posizione sul mare, dunque conseguenza della volontà di Pietro il Grande di fondare la capitale in un luogo inospitale – spazza via l'isoletta dove vive Paraša. Evgenij, accecato dall'ira, lancia il suo grido di vendetta «*Užo tebe!*», "guai a te!", ma non potrà contrastare in nessun modo forze immensamente più grandi di lui: quella dell'elemento naturale e quella dello Stato. Evgenij cade in preda alla follia e muore, dimenticato da tutti come già Samson Vyrin.

Il poema sviluppa lo scontro tra nullità (nella prima variante del poema Evgenij era stato definito *ničtožnyj geroj*, "protagonista insignificante, mediocre")³¹⁹ e grandezza, tra il singolo individuo e la forza del potere dello Stato. La morte di Evgenij decreta la vittoria dei forti, suscitando la simpatia del lettore nei confronti del povero funzionario, vittima incolpevole. Eppure il poema non si chiude con una

³¹⁹ D.D. Blagoj, cit., p. 278. Il critico ricorda inoltre, che Puškin aveva previsto l'indignazione che avrebbe suscitato la scelta del personaggio di un piccolo funzionario nel ruolo di protagonista del poema.

sentenza univoca: da una parte, infatti, presenta l'immagine di uno Stato potente che ha perso interesse per il singolo individuo, per i piccoli uomini, e l'autore si chiede, come farà successivamente Dostoevskij, se per realizzare un progetto giusto sia ammissibile calpestare un innocente; dall'altra, anche la condotta degli uomini come Evgenij non è irreprensibile, poiché i "piccoli uomini" continuano a darsi pensiero unicamente delle proprie misere gioie.

Nasce dalla penna di N.V. Gogol' il più noto *malen'kij čelovek* della letteratura russa: Akakij Akakievič Bašmačkin. Il copista, impiegato di nona classe, è un "invisibile" nella società di Pietroburgo, dove ogni persona conta quanto il grado della tabella dei ranghi che ha raggiunto. La sorte di Akakij Akakievič è chiara fin dalla nascita, quando, dopo una lunga decisione sulla scelta del nome, gli viene affibbiato quello del padre, al quale reagisce con «una tal smorfia, come se presentisse che sarebbe diventato consigliere titolare». ³²⁰ Secondo Anikin, il battesimo del protagonista può essere interpretato come una sentenza sul suo destino: se il padre era un *malen'kij čelovek*, anche il figlio sarà tale.

Per V. Gippius, Akakij Akakievič è un mediocre, che non ha una vita emotiva ed è privo sia dell'entusiasmo sia dell'istinto di ribellione. Eppure né il suo ritratto generale né l'episodio del rifiuto dell'incarico "difficile" autorizzano a considerarlo, come fece N.G. Černyševskij, un «perfetto idiota». ³²¹ Al contrario:

È innanzitutto una vittima – “un essere non difeso da nessuno, che non è caro a nessuno, non interessa a nessuno”; la ristrettezza di vedute del suo orizzonte mentale è rappresentata come l'unico modo di vivere nelle condizioni specifiche di “eterno consigliere titolare”. ³²²

La sventura di Akakij Akakievič in parte è inscritta nel suo destino, in parte è l'inevitabile conseguenza dei rapporti gerarchici e di potere che regolano la società. Con Akakij Akakievič, Gogol' rappresenta un uomo al «limite ultimo della degradazione», ³²³ al quale non rimane che soffrire poiché ormai è incapace di azione.

³²⁰ N.V. Gogol', *La mantella* (trad. S. Prina), in *Opere*, vol. 2, cit., p. 748.

³²¹ N.G. Černyševskij definisce Akakij Akakievič: «круглый невежда и совершенный идиот, ни к чему не способный»; N.G. Černyševskij, *Izbrannye stat'i*, Moskva 1978, p. 323.

³²² V.V. Gippius, *op. cit.*, p. 149; «Это, прежде всего, жертва – “существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное”; ограниченность его умственного горизонта изображена как естественная в специфических условиях быта “вечного титулярного советника”».

³²³ A.A. Grigor'ev, *Sobranie sočinenij* (pod red. V.F. Savodnika), Вып. 8, М.-Pgr.-Kazan', 1916, p. 9; «последней грани обмеления».

Per questa ragione, quando il funzionario invoca pietà, il suo lamento suona ancora più straziante:

Solamente, se lo scherzo era troppo intollerabile, quando gli urtavano il braccio, impedendogli così di dedicarsi alla sua occupazione, profferiva: “Lasciatemi, perché mi offendete?”. [...] – e in queste parole penetranti risuonavano altre parole: “Io sono tuo fratello”.³²⁴

Il furto della mantella è l’ennesimo scherzo del destino, fatale perché, insieme con il gelo di Pietroburgo, uccide Akakij Akakievič nell’indifferenza generale. A ricordare l’esistenza dell’impiegato e a vendicare l’ingiustizia rimane, nel finale fantastico di Gogol’, un fantasma che non teme di rispondere con insulti agli insulti ricevuti, e che non si fermerà fino a quando non avrà portato a termine la propria vendetta.

Makar Devuškin è invece il protagonista di *Povera gente* di F.M. Dostoevskij; anch’egli è un copista come Akakij Akakievič, ma a differenza di quest’ultimo ha il grado gerarchico più basso della società russa, il quattordicesimo: «Non è una gran cosa, lo so, copiar carte; ma io me ne vanto, io sudo, io sgobbo. E che significa in fin dei conti che sono copista?»³²⁵ Egli si identifica con il maestro delle poste di Puškin, anch’egli appartenente alla quattordicesima classe: «...certe volte mi sono trovato nelle stesse congiunture di quel poveraccio di Samson Vyrin! E quanti ce ne sono al mondo di questi Samson Vyrin!»³²⁶ Inoltre, vorrebbe essere uno scrittore, avere uno «stile proprio» (soprattutto dopo l’esperienza rigenerante della lettura delle opere di Puškin e Gogol’), ma nella realtà è soltanto un consigliere titolare, che fatica a guadagnarsi da vivere ed è ingiustamente maltrattato da tutti: «Sarò un topo, ammettiamolo pure, visto che hanno trovato a chi rassomiglio! Ma questo topo serve, ma questo topo è utile [...]»³²⁷. La sofferenza maggiore, tuttavia, gli è causata dall’impossibilità di aiutare l’amica Varvara, tormentata dalla miseria. Dostoevskij innova la tradizione del racconto sul piccolo funzionario scoprendone un carattere originale: l’abnegazione assoluta con cui Makar Devuškin si prodiga per aiutare l’amica in difficoltà è una traccia della profondità dei sentimenti del protagonista (che sono resi manifesti anche attraverso il genere scelto, il romanzo epistolare: «svelare

³²⁴ N.V. Gogol’, *op. cit.*, p. 749.

³²⁵ F.M. Dostoevskij, *Povera gente* (trad. F. Verdinois), Newton Compton Editori, 1996, p. 67.

³²⁶ *Ibid.*, p. 84.

³²⁷ *Ibid.*, p. 68.

dall'interno la vita psichica e spirituale di un dimenticato abitante degli angoli pietroburghesi, lasciare che sia lui stesso a parlare di sé»³²⁸).

Molti possono pensare che nella figura di Devuškin l'autore volesse raffigurare un uomo nel quale l'intelletto e le capacità sono oppressi, schiacciati dalla vita. Sarebbe un grande errore. Il pensiero dell'autore è molto più profondo e umano; egli, nella figura di Makar Alekseevič, ci ha mostrato quanto di bello, nobile e santo c'è nella natura umana più limitata... Onore e gloria al giovane poeta, la cui musa ama le persone che vivono nelle soffitte e negli scantinati e parla di loro agli abitanti delle sale dorate: "Perché anche queste sono persone, vostri fratelli!"³²⁹.

Dostoevskij mostra che la "piccolezza" sociale di Makar Devuškin è compensata dalla grandezza della sua umanità. Gli "umiliati e offesi" per miseria sono ricchi di amore per il prossimo e hanno una rara bontà d'animo; questa loro natura riscatta il loro valore di uomini. L'autore di *Povera gente*, aggiunge inoltre V.V. Ermilov, si riscopre in parte nel proprio personaggio: a differenza di Puškin e Gogol', che hanno scoperto l'amore per i propri fratelli, Dostoevskij riconosce in Makar Devuškin una parte della propria anima.³³⁰

2. Čechov: il *malen'kij v čeloveke*, "la piccolezza nell'uomo"

Dostoevskij, dopo *Povera gente*, si è occupato ancora di "piccoli uomini". Ha scavato «il sottosuolo» delle loro anime e svelato il lato oscuro delle loro passioni e ambizioni (si pensi a Goljadkin protagonista di *Dvojniki* (Il sosia) del 1846, il signor Procharč'in dell'omonimo racconto *Gospodin Procharč'in* (1846), oppure Marmeladov in *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo) del 1866.

³²⁸ E.V. Starikovej, *Posleslovie*, in F.M. Dostoevskij, *Bednye ljudi. Unižennye i oskorblennye*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1971, p. 469; «раскрыть изнутри душевную и духовную жизнь забитого обитателя петербургских углов, заставить его самого заговорить о себе.»

³²⁹ V.G. Belinskij, *Peterburgskij sbornik*, in *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva 1953-59, t. IX, p. 553-554; «Многие могут подумать, что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности придавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка думать так. Мысль автора гораздо глубже и гуманнее; он, в лице Макара Алексеевича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре... Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: "Ведь это тоже люди, ваши братья!"»

³³⁰ V. Ermilov, *F.M. Dostoevskij*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1956, pp. 38-39. Secondo Ermilov, l'amore disinteressato per Varvara rende Makar Devuškin «migliore», lo porta alla consapevolezza del proprio valore di uomo e gli permette di sperimentare cosa sia la felicità.

Dopo Dostoevskij è A.P. Čechov a notare l'esistenza di una serie di vittime "sociali" che non suscitano affatto compassione. Chiama *meljuzga*, "minutaglia" (anche un suo racconto del 1885 sarà intitolato allo stesso modo), la categoria a cui appartengono tali personaggi:

L'oppresso che compensa l'ingiustizia nei propri confronti con una ancora maggiore ingiustizia nei confronti dell'altro. Capace lui stesso di diventare oppressore appena può [...] L'insignificanza dei fatti posti alla base delle trame di queste opere di Čechov priva i personaggi dell'aureola tradizionale di "vittime".³³¹

Nei racconti degli anni 1883-1884 Čechov spesso elabora storie su figure di impiegati. *Toržestvo pobeditelja* (Il trionfo del vincitore), *Smert' činovnika* (La morte di un impiegato), *Tolstij i tonkij* (Il grasso e il magro), *Vint* (Il "vint") sono soltanto alcuni dei racconti che mettono a tema le differenze nella gerarchia sociale tra l'impiegato e il superiore. Quando il magro, ad esempio, incontra per caso l'amico di vecchia data, il grasso, e scopre che ha fatto carriera, si blocca e ripete meccanicamente frasi vuote, imbarazzato per non aver da subito usato il rispetto che è dovuto a un superiore. Čechov enfatizza l'assurdità del comportamento dei piccoli funzionari. La formalità nei rapporti imposta dal sistema burocratico, e spesso la disumanità dei superiori nel trattare i subordinati (si pensi al delirio di onnipotenza di Aleksej Ivanyč Kozulin nel racconto *Il trionfo del vincitore*, oppure alla conclusione di *Il vint*), sono diventati la norma. In altri casi, invece, il superiore non è affatto perfido, è al contrario una persona ragionevole e comprensiva. Poiché viene eliminata la motivazione sociale, il comportamento servile del personaggio čechoviano risulta ingiustificato. L'impiegato porta in sé la condanna della propria piccolezza, nasce servile, è in uno stato di colpa congenita, di conseguenza, come accecato e incapace di vedere la realtà, è ridotto ad automa, privato di ciò che è vivo, umano. Persino la morte, l'ultima possibilità di espiazione della colpa anche da parte della più malvagia fra le canaglie, suscita scarsa pietà e non desta un interesse profondo. È il caso di Červjakov, l'impiegato del racconto *La morte di un impiegato*, che muore per la paura

³³¹ E. Polockaja, *O poetike Čechova*, Nasledie, Moskva 2001, pp. 154-155; «Угнетенный, возмещающий несправедливость по отношению к себе еще большей несправедливостью к другим. Способный сам стать при удобном случае угнетателем [...] Ничтожность обстоятельств, поставленных в основание сюжетов этих произведений Чехова, лишает героев традиционного ореола "жертвы"».

che il superiore gli rifiuti il perdono, poiché teme di averlo offeso avendogli starnutito accidentalmente sulla testa.

A una decina di anni di distanza, l'immagine di una vita resa immobile dagli obblighi formali e dalla paura si concretizza nella figura di Belikov, protagonista di *Čelovek v futljare* (L'uomo nell'astuccio). Belikov – non più un impiegato, ma insegnante di letteratura greca al ginnasio – per paura si difende dalla realtà proteggendo i suoi oggetti prediletti, e addirittura sé stesso, in un astuccio. Nonostante le fobie, Belikov ha fama di essere terribile, poiché grazie alla delazione e al rigoroso rispetto delle leggi ha saputo tenere «per quindici anni tutto il ginnasio nelle sue mani! Ma che dico, ginnasio! Tutta la città!»³³²

Čechov ritrae non tanto i “piccoli uomini”, ma ciò che impedisce agli uomini di essere grandi: «Il problema dell’“uomo piccolo” in Čechov alla fine suona in altro modo come il problema di “ciò che è piccolo nell'uomo”.»³³³ In altre parole, si può affermare con Anikin che, a partire da Čechov, il *malen'kij čelovek* si trasforma nel *melkij čelovek*. Secondo Anikin, infatti: «nei čechoviani Červjakov, Belikov, Trofimov, il “piccolo uomo” viene punito così spietatamente che, come contro voglia, presto si trasforma nel “demonio meschino” del romanzo di Sologub.»³³⁴

Il “piccolo funzionario”, ovvero il tipico *malen'kij čelovek*, inoltre, nella lingua russa è il *melkij činovnik* (dove *melkij* sta ad indicare un grado non elevato nella tabella dei ranghi, una posizione a cui è riservata una mansione di scarsa responsabilità). *Malen'kij* è l'aggettivo che descrive l'essere “piccolo” nella società, la categoria degli uomini ininfluenti, la cui esistenza non ha il potere di incidere sulla storia; la parola *melkij*, invece, soprattutto se legata all'esistenza di un *činovnik*, viene a identificare una categoria morale, la meschinità degli intenti, l'opposto della tensione ideale.³³⁵

³³² A.P. Čechov, *L'uomo nell'astuccio* (trad. G. Zamboni), in *Racconti e novelle*, vol. 3, Sansoni, Firenze 1955, p. 438.

³³³ E. Polockaja, *op. cit.*, p. 155; «Проблема “маленького человека” у Чехова в итоге звучит иначе – как проблема “маленького в человеке”.»

³³⁴ A.A. Anikin, *op. cit.*; «в чеховских червяковых, беликовых, трофимовых “маленький человек” казнится столь беспощадно, что, точно поневоле, вскоре превращается в “мелкого беса” сологубовского романа.»

³³⁵ La parola *melkij* agli inizi del Novecento andrà a formare la parola *melkoburžuaznyj*, “piccolo-borghese”. Contro il filisteismo piccolo-borghese si scaglierà V.M. Majakovskij, il quale vedrà nel conformismo e nella grettezza filistea la *pošlost'* gogoliana, reinterpretata nel nuovo secolo come categoria morale di felicità ridotta.

3. Peredonov: un *malen'kij (melkij) čelovek*?

Nel suo romanzo Sologub si riferisce, quasi sempre apertamente, alla lunga serie di *malenkie ljudi* della letteratura russa.³³⁶ Peredonov è accostato oltre che al Bašmačkin di Gogol', al Belikov di Čechov, a Hermann della *Pikovaja dama* (La donna di picche) di Puškin, al Popriščin di *Zapiski sumasšedšego* (Memorie di un pazzo) e a Goljadkin di Dostoevskij (anche Hermann, Popriščin e Goljadkin condividono alcuni tratti dei tipici “piccoli uomini”).

Molti critici si sono chiesti come nel *Demone meschino* Sologub svolga il dialogo con le figure di *malen'kij čelovek* del passato. Secondo M.M. Pavlova, ad esempio, l'intento dell'autore di inserirsi in questo dialogo, seppure con un atteggiamento polemico, è evidente nel momento in cui Sologub sceglie come protagonisti della sua prosa personaggi che appartengono al popolino e svolgono mestieri umili come cameriere o cuoche.³³⁷

Una traccia del tema del “piccolo uomo”, secondo la studiosa, si è conservata anche nel nome Ardalion: la parola latina *ardalio* significa “colui che si dà un gran da fare”. In tal senso, l'affaccendarsi per ottenere il posto di ispettore ricorderebbe quello di Akakij Akakievič nel procacciarsi una nuova mantella.³³⁸

Da parte sua, E.F. Šafranskaja sostiene che Peredonov appartiene di diritto alla schiera degli “piccoli uomini” della letteratura dell'Ottocento. La caratteristica comune ai “piccoli uomini”, osserva la studiosa, è che ognuno di essi ha

³³⁶ L. Silard, *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka (1890-1917)*, cit., p. 153.

³³⁷ Cfr. M.M. Pavlova, *Tvorčeskaja istorija romana “Melkij bes”*, in F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 645. In questa scelta la Pavlova riconosce il desiderio dell'autore di cancellare il proprio passato, trasfigurandolo nell'arte. «Картины повседневной жизни, свидетелем которых в детстве и юности нередко доводилось быть Сологубу, оставили в его душе неизгладимые впечатления и дали ему подлинное знание среды, из которой он вышел. Появление на страницах его рассказов и романов мастеровых всех мастей, кухарок, горничных и прочего городского люда было связано не только с освоением традиции – желанием в полемическое форме продолжить тему “маленького человека” классических текстов Пушкина, Гоголя и Достоевского, но и, не в меньшей степени, стремлением изжить никогда не забываемое собственное прошлое.» [Le scene di vita quotidiana, delle quali Sologub fu testimone non di rado nell'infanzia e nella giovinezza, lasciarono nella sua psiche impressioni indelebili e gli diedero una conoscenza autentica dell'ambiente da cui proveniva. La comparsa nelle pagine dei suoi racconti e dei romanzi di artigiani di ogni sorta, cuoche, domestiche e di altre persone del popolo cittadino era legato non soltanto all'assimilazione della tradizione – il desiderio anche in forma polemica di continuare il tema del “piccolo uomo” dei testi classici di Puškin, Gogol' e Dostoevskij –, ma anche, in misura non inferiore, alla tensione di cancellare il proprio passato impossibile da dimenticare.]

³³⁸ M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, cit., p. 276. Secondo Z.G. Minc il nome Ardalion, insieme con quello di Varvara, costituisce un riferimento all'*Idiota* di F.M. Dostoevskij; Z.G. Minc, *O nekotorych «neomifologičeskich» tekstach v tvorčestve russkich simvolistov*, cit., p. 89.

un'ambizione segreta, *podpol'nyj*, “nascosta, clandestina”.³³⁹ Li accomuna, inoltre, l'impossibilità di realizzare quell'ambizione perché sono nullità, dunque uomini vinti, sconfitti. Ardalion Borisovič Peredonov rappresenta, secondo la Šafranskaja, l'ultima tappa nello sviluppo del tipo letterario del *malen'kij čelovek*.³⁴⁰ Sologub crea l'opposto del “piccolo uomo”: un uomo la cui ambizione, non più nascosta come per i suoi predecessori, è oggettivata e esteriorizzata. A tutti i personaggi del *Demone meschino*, infatti, è nota l'aspirazione di Peredonov di ottenere la carica di ispettore dei ginnasi della provincia ed è nota la sua strategia: sposare la cugina Varvara per ottenere una raccomandazione dalla principessa Volčanskaja, presso cui la donna aveva prestato servizio.

Indubbiamente la “piccolezza” di Peredonov non è di tipo sociale. Dal momento che alla professione dell'insegnante corrisponde il quinto grado della tabella dei ranghi, non si può pensare a Peredonov come a un *malen'kij čelovek* del tipo dei suoi predecessori nella letteratura dell'Ottocento, i quali appartenevano ai gradi inferiori della gerarchia russa, dalla nona alla quattordicesima classe. Peredonov «recita il ruolo improprio del “*malen'kij čelovek*”».³⁴¹

“Piccolo uomo” si può di dire di lui soltanto nel significato di “piccolo demonio”. In realtà, Peredonov è un consigliere di Stato, quasi un generale maggiore, un buon partito e, in generale, non l'ultima persona nella sua remota provincia. Non si adatta ad Ardalion Borisovič il suo status ctonio. È uno zar nel ruolo del portinaio.³⁴²

Il richiamo esplicito nel romanzo al racconto *L'uomo nell'astuccio* di Čechov potrebbe portare il lettore a credere che Peredonov sia un'evoluzione dell'impaurito insegnante di greco che era riuscito a tenere «sotto le scarpe» tutta la città. Se si

³³⁹ E.F. Šafranskaja, “*Malen'kij čelovek*” v kontekste ruskoj literatury konca XIX – načala XX vv. (*Gogol' – Dostoevskij – Sologub*), in «Russkaja slovesnost'», n. 7, 2001, pp. 23-27. Šafranskaja fa riferimento al tipo dostoevskiano dell'uomo «del sottosuolo», protagonista della *povest' Zapiski iz podpol'ja* (Memorie dal sottosuolo).

³⁴⁰ E. Šafranskaja scorge un ulteriore sviluppo delle potenzialità della figura del *malen'kij čelovek* nella letteratura del XX secolo. Il “piccolo uomo” nel Novecento tende a essere l'uomo «in generale», l'uomo debole e indifeso di fronte ai cataclismi, alle svolte imprevedute del destino. Cfr. E. Šafranskaja, *op. cit.*, p. 26.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 170; «Он – чиновник пятого класса – выступает в несвойственной роли “маленького человека”».

³⁴² V. Ju. Aleksandrov, “*Skazka lož'...*” (*Iz nabljudenij nad arhepoetikoju romana F. Sologuba “Melkij bes”*), in «Literatura i fol'klornaja tradicija», Volgograd 1997, p. 165; «“Маленький человек” о нем можно произнести только в значении “мелкий бес”. Действительно, Передонов – статский советник, почти генерал-майор, выгодный жених и, вообще, лицо далеко не последнее в своем захолустье. Не устраивает же Ардальона Борисовича его хтонический статус. Он – царь в роли привратника.».

sottolineano i punti di contatto tra le due figure, il parallelo tra Belikov e Peredonov è pertinente: entrambi sono insegnanti del ginnasio, sono sul punto di sposarsi – almeno secondo le chiacchiere cittadine – con una donna di nome Varvara, e sono temuti in tutta la città (il manoscritto della prima redazione del *Melkij bes* rivela in proposito che originariamente il nome di Peredonov sarebbe dovuto essere Pugaev, dal verbo *pugat'*, “fare paura, incutere timore”);³⁴³ entrambi, poi, vivono in una realtà di provincia molto simile:

Ma forse che il fatto di vivere in città, nell'aria corrotta, in poco spazio, di scrivere delle carte inutili, di giocare al *vint*, tutto questo non è un astuccio? E il fatto di passare tutta la nostra vita in mezzo a dei fannulloni, degli aguzzini, delle donne oziose e sciocche, e di dire e ascoltare tante scemenze, forse che questo non è un astuccio?³⁴⁴

In particolare Peredonov ha in comune con Belikov l'ossessione del rispetto delle regole, l'atteggiamento servile nei confronti delle autorità, la paura di qualunque cosa del mondo, dal quale cerca continuamente di proteggersi.

Ivanov-Razumnik, difendendo il romanzo di Sologub dalle critiche dei suoi contemporanei – che reputava superficiali perché interpretavano l'opera come un mero ritratto della provincia –, ammoniva a non spiegare la *peredonovščina* come una naturale evoluzione del personaggio di Belikov:

Non bisogna soltanto intendere questa parola nel senso stretto in cui la compresero molti lettori e critici. Vedere nel *Demone meschino* una satira della vita di provincia, vedere in Peredonov l'evoluzione dell'uomo nell'astuccio čechoviano significa non comprendere affatto il senso intimo del romanzo di Sologub. [...] Non soltanto la vita di provincia di una qualche cittadina sperduta, ma tutta la vita nel suo complesso è pura esistenza piccolo-borghese, pura *peredonovščina*; [...].³⁴⁵

³⁴³ M.M. Pavlova, *Tvorčeskaja istorija romana “Melkij bes”*, in F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 748. Un'altra ipotesi è che il cognome Pugaev sia stato costruito in parallelo alla parola *strach*, “paura”, che suona vicino al nome dell'insegnante I.I. Strachov, il probabile prototipo per la figura di Ardalion Borisovič. Cfr. M.M. Pavlova, *Iz tvorčeskoj predystorii “Melkogo besa”*. *Algolagničeskij roman Fedora Sologuba*, in N. Bogomolov (sost.), *Anti-mir russkoj kultury: jazyk, fol'klor, literatura*, cit., p. 337.

³⁴⁴ A.P. Čechov, *op. cit.*, p. 451.

³⁴⁵ Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni. Fedor Sologub, Leonid Andreev, Lev Šestov*, cit., pp. 40-41; «Не надо только понимать это слово так узко, как поняли его многие читатели и критики. Видеть в “Мелком Бесе” сатиру на провинциальную жизнь, видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре – значит совершенно не понимать внутреннего смысла сологубовского романа. [...] Не одна провинциальная жизнь какого-то захолустного городишки, а вся жизнь в ее целом есть сплошное мещанство, сплошная передоновщина; [...].»

Ivanov-Razumnik invita a cogliere l'intento di Sologub: estendere la riflessione dal particolare al generale, dalla vita di provincia alla vita nel suo complesso, dall'insegnante Peredonov *a tutti i Peredonov*, ovvero a tutti gli uomini, che come lui sono meschini e piccoli. Il problema della "piccolezza" umana, infatti, si dispiega nel romanzo sul piano metafisico ed è presentato in contrapposizione alla tensione innata dell'uomo verso la verità, la bellezza, lo scioglimento degli interrogativi eterni sul senso della vita. *O smysle žizni* (Sul senso della vita), non casualmente, è il titolo del saggio che Ivanov-Razumnik dedica a Sologub.

L'affannarsi stesso per ottenere la nomina di ispettore corrisponde per Peredonov a dare una risposta alla domanda sul significato della propria esistenza. È una questione vitale: «Come posso vivere se non mi danno il posto?»,³⁴⁶ si chiede ripetutamente. Sologub pone le fondamenta di questo interrogativo esistenziale su un dettaglio della vita ordinaria del "piccolo uomo". Conoscere la posizione che un uomo occupa nella gerarchia – già le opere di Gogol', Dostoevskij e del primo Čechov lo avevano raccontato –, era una faccenda di estrema importanza, poiché al titolo equivaleva l'essenza della persona; di conseguenza, perdere il titolo, la propria posizione sociale, corrispondeva a mettere in pericolo la propria identità. Anche per Peredonov, avere un posto equivale ad avere uno spazio, cioè a esistere.³⁴⁷

4. L'uomo meschino nel romanzo di Sologub

La meschinità di Peredonov coincide con la sua indifferenza nei confronti della realtà. Peredonov agisce meccanicamente, non ama riflettere, è incapace di gesti umani; di lui non sono dette le qualità positive, non si conoscono le sue origini: da dove viene, da quale famiglia. Compare nelle pagine del romanzo come se esistesse da sempre, ordinario e inestirpabile come il male.

Con una certa sorpresa, inoltre, dal momento che la sua professione è quella dell'insegnante di letteratura, il lettore scopre la sua ignoranza, il rifiuto di conoscere cose nuove, la chiusura nei confronti del mondo. Peredonov è soddisfatto di ciò che già conosce e, del resto, la sua principale attività quotidiana non è l'insegnamento, ma la persecuzione dei ginnasiali e la dimostrazione della propria rettitudine davanti al

³⁴⁶ MB, p. 201 (P. Zveteremič, p. 252).

³⁴⁷ I. Masing-Delic, *Peredonov's Little Tear - Why is it Shed?*, «Scando-Slavica», 24, 1978, p. 118. La studiosa fa notare il duplice significato della parola *mesto*, "posto, luogo", ma anche "spazio".

maggior numero di autorità cittadine. Così, l'insegnante confessa alla signorina Adamenko di non aver letto *L'uomo nell'astuccio* di Čechov, fresco di stampa, e di non aver nessuna intenzione di farlo: «Io non leggo stupidaggini. Nei racconti e nei romanzi scrivono sempre stupidaggini. [...] Tutti i buoni libri li ho già letti, [...] Non mi metterò certo a leggere quel che scrivono adesso.»³⁴⁸ Più in generale, rifiuta qualsiasi rapporto con la cultura:

Prima, quei libri Peredonov li teneva in vista per far vedere che lui era un uomo di libere opinioni, benché in realtà non avesse opinioni e nemmeno voglia di pensare. E i libri li teneva soltanto, ma non li leggeva. Da tempo ormai non aveva più letto un libro, diceva di non avere tempo; ai giornali non si abbonava e veniva a sapere le notizie dalle conversazioni. Del resto, non c'era nulla che dovesse sapere, perché nulla al mondo lo interessava. Di quelli che si abbonavano ai giornali si prendeva persino beffe, come di gente che sprecava tempo e denaro. Si doveva pensare che il suo tempo fosse per lui molto prezioso.³⁴⁹

Non suscitano alcun interesse in lui né le cose, né le persone: «le guardava con indifferenza: lui non si interessava mai degli affari degli altri, non amava l'umanità, non pensava ad essa se non in relazione ai propri vantaggi e piaceri.»³⁵⁰

Peredonov non è il solo personaggio del romanzo a preoccuparsi unicamente di raggiungere i propri miseri scopi, a occuparsi dei propri piccoli affarucci e di “cose di poco conto” (*meloci*). La legge del tornaconto personale detta le azioni di molti altri personaggi. Ad esempio, il bene di Varvara, la cui caratteristica principale è l'avidità, è quello di sposare Peredonov, che può garantirle una vita tranquilla e una casa in cui abitare: «Credetemi, non so dove sbattere la testa. Se sposa un'altra io mi trovo in strada.»³⁵¹ Ogni azione che intraprenderà nel corso del romanzo sarà finalizzata al suo scopo, dal cucinare succulenti *pirožki* all'indossare i tacchi alti in casa per essere più affascinante agli occhi di Peredonov, alla preparazione della lettera contraffatta. Lo stesso vale per Rutilov, la Veršina, la Prepolovenskaia, i quali vogliono che Peredonov sposi la ragazza che ognuno di loro gli suggerisce perché sanno che l'insegnante del ginnasio è un buon partito. Mirano, pertanto, a eliminare Varvara, la più avvantaggiata tra le rivali. In genere l'arma cui ricorrono è la calunnia, ma la Prepolovenskaia escogita persino una punizione fisica: riuscirà a convincere

³⁴⁸ MB, p. 54 (P. Zveteremič, pp. 60-61, modificata).

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 48 (52).

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 16 (11).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 34 (34).

Varvara che massaggiarsi con l'ortica aiuta a non perdere peso (al tempo, l'essere in carne della donna era indice di bellezza) e quest'ultima stupidamente seguirà il consiglio. La Grušina, infine, accetta di partecipare all'imbroglio architettato da Varvara perché sa di poter ricavare in cambio un qualche guadagno, benché minimo. «La Grušina intuì che quel giorno i suoi servigi facevano molto comodo a Varvara.»³⁵² Dapprima rifiuta di prendere parte all'inganno.

Varvara però vedeva chiaramente che avrebbe accettato, ma che voleva ottenere di più. E lei invece voleva darle il meno possibile. E cautamente andava aumentando le promesse, annunciava vari piccoli regali, un vecchio vestito di seta, finché finalmente la Grušina si convinse che Varvara non le avrebbe dato niente di più a nessun costo. I lamenti continuavano intanto a riversarsi dalle labbra di Varvara. La Grušina finse d'acconsentire soltanto per compassione e prese la lettera.³⁵³

Le descrizioni dei personaggi ribadiscono i concetti di piccolezza, grettezza e insignificanza. Il cognome di Varvara Dmitrievna, ad esempio, è Malošina, il cui suono ricorda *malejšij*, il superlativo dell'aggettivo *malyj*, “piccolo, esiguo”. Ivan Stepanovič Kirillov, il presidente del consiglio distrettuale, «era piccolo di statura»,³⁵⁴ mentre l'amico e medico Georgij Semenovič Trepetov era «un uomo piccolo, persino più piccolo di Kirillov [*malen'kij – ešče men'se Kirillova – čelovek*], con una faccia foruncolosa, aguzza e insignificante.»³⁵⁵ Čerepnin è una nullità: «insignificante» (*ničtožnyj*).³⁵⁶ Peredonov e Varvara sono definiti «miserabili esseri [*ljudiški*, “piccole persone, insignificanti”] sporchi e ubriachi»³⁵⁷. Infine, agli occhi di Peredonov, perfino la natura, quasi per contagio, «appariva come pervasa dei meschini sentimenti umani [*kazalas' emu proniknutoju melkimi človečeskimi čuvstvami*]».³⁵⁸

Peredonov è nato povero (e questo è un tratto in comune con gli “uomini piccoli”), ma dal lato spirituale: è «carente di spiritualità». ³⁵⁹ Spesso questa insufficienza di Peredonov è stata paragonata alla mediocrità di Čičikov, il protagonista delle gogoliane *Anime morte*. Gogol' ha descritto la realtà della provincia russa con l'immagine dominante della *pošlost'* (“volgarità”), la

³⁵² *Ibid.*, p. 34 (33).

³⁵³ *Ibid.*, pp. 35-36 (36).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 86 (102).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 86 (103).

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 103 (124).

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 51 (57).

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 179 (223).

³⁵⁹ I. Masing-Delic, *op. cit.*, p. 118.

«meschinità autosoddisfatta, morale e spirituale» (Mirskij); nel personaggio di Čičikov e dei proprietari terrieri ha dipinto la vita isolata, monotona e insensata, di chi, cieco alla realtà, si cura unicamente delle proprie occupazioni quotidiane, ripiegato su se stesso. I personaggi che Čičikov incontra non sono uomini dai fini malvagi, ma esseri dozzinali, volgari, mediocri.

Alcuni personaggi del *Demone meschino* per certi versi assomigliano a quelli di Gogol': il sindaco Skučaev, con i suoi discorsi vuoti e inconsistenti, assomiglia al proprietario Manilov con il suo modo di parlare lezioso; si ritrovano i difetti della Korobočka, avara e sospettosa, di Nozdrev, che ama abbandonarsi alla crapula, giocare a carte e dare scandali, di Sobakevič, che astutamente sa trarre il massimo profitto da ogni situazione, e infine, di Pljuškin, il personaggio in cui meschinità, nullità e volgarità raggiungono il vertice. Tali difetti sono distribuiti tra i personaggi del romanzo e creano, alla stessa maniera di Gogol', un effetto grottesco. Sologub, più dell'autore delle *Anime morte*, accentua la ripugnanza che suscitano i suoi personaggi privi di umanità. Quando Peredonov, Varvara e Volodin insozzano la tappezzeria, la strappano, ci sputano sopra, perché sono in preda all'euforia e vogliono oltraggiare la padrona di casa, sono descritti come morti in vita. La condotta di Peredonov, nota a tutti in città, non genera scandalo e non incontra alcuna obiezione perché nessuno tra i personaggi è capace di discernere tra ciò che è giusto e ciò che non lo è. Keldyš definisce «dissoluzione della coscienza individuale» l'impoverimento spirituale che consegue al fenomeno della «*melkobesie*».³⁶⁰ Il risultato più devastante di questa disintegrazione della persona si incontra nella figura di Tiškov, il mercante-automa che afferra le parole delle conversazioni che orecchia per metterle in rima:

per Tiškov faceva lo stesso che l'ascoltassero o meno; era incapace di non afferrare al volo le parole degli altri per metterle in rima e agiva con l'inflessibilità di una macchina scaltramente progettata per annoiare. Se si osservavano per un po' i suoi gesti sbrigativi e precisi si poteva pensare che egli non fosse nemmeno più un essere vivente, che fosse già morto o non fosse mai vissuto, e che non vedesse nulla nel mondo vivente e nulla sentisse fuorché parole tintinnanti con un morto suono.³⁶¹

³⁶⁰ V.A. Keldyš, *O proze Sologuba*, in F. Sologub, *Golodnyj blesk. Izbrannaja proza*, Kiev 1991, p. 15. La parola *melkobesie*, un neologismo del critico, è data dalla combinazione *melkij* e *bes* e indica la condizione di chi è un "demonio di poco conto".

³⁶¹ MB, p. 74 (P. Zveteremič, p. 86).

La punizione per un'esistenza mediocre è il protrarsi della vita stessa. Nel finale del romanzo Peredonov – il più cattivo di tutti, il persecutore – vive ancora e per continuare a farlo uccide Volodin, il più innocuo tra tutti quelli che reputa suoi nemici. E. Zamjatin spiega che Peredonov è condannato all'immortalità, poiché morire è il destino dell'eroe romantico, mentre vivere è il destino dell'uomo volgare:

l'uomo è tale solo quando corrisponde esattamente alla sua definizione biologica: quando è *homo erectus*, quando non cammina più a quattro gambe e può guardare in alto, all'infinito. Verso coloro che ancora non camminano a quattro gambe, che grufolano a terra, verso i Sancio Panza, rubicondi, grassocci, soddisfatti, precisi, verso costoro Sologub non ha misericordia; egli li condanna alla vita; questi suoi personaggi non muoiono mai, non possono morire. Guardate: in tutta l'immensa distesa del *Demone meschino* non muore nessuno, come se tutti fossero immortali. [...] l'eroe è indissolubilmente unito alla tragedia, alla morte; colui che vive indistruttibilmente, che è immortale, è un filisteo.³⁶²

5. Il piccolo uomo vittima dell'inganno dell'esistenza

Peredonov condivide con i suoi concittadini la maggior parte dei loro difetti, eppure l'impressione del lettore è che egli vinca il confronto con gli altri personaggi: «assomiglia e non assomiglia alla gente del suo ambiente».³⁶³ Nonostante la sua malvagità, le azioni riprovevoli che compie perché guidato da una forza demoniaca che vuole il caos, Peredonov rappresenta un'eccezione nella sua città, «è un uomo tra gli “animali”».³⁶⁴ Ciò che lo contraddistingue è la consapevolezza dell'esistenza della verità, e benché viva in un mondo di menzogne, e dunque sia smarrito e confuso, nel profondo anela a essa.

“Con chi stavi bisbigliando?” domandava angosciato.

Varvara sogghignava e rispondeva: “T'è sembrato, Ardalion Borisyč.”

“Non sempre sembra,” bofonchiava lui con angoscia, “c'è pure anche la verità [*pravda*] al mondo.”

Sì, anche Peredonov aspirava alla verità [*istina*] secondo la legge comune ad ogni vita cosciente, e quest'aspirazione lo tormentava. Non si rendeva conto d'aspirare alla verità [*istina*] come tutti gli uomini, e perciò la sua inquietudine era confusa. Non aveva saputo trovare per sé la verità [*istina*] e s'imbrogliava, periva.³⁶⁵

³⁶² E. Zamjatin, *Fedor Sologub* (trad. A. Valotta), in A.A.V.V. *Classici Adelphi 1963-64*, Adelphi, Milano 1964, pp. 112-113.

³⁶³ V.A. Keldyš, *op. cit.*, p. 18; «Он и похож и не похож на свое окружение».

³⁶⁴ I. Masing-Delic, *op. cit.*, p. 113.

³⁶⁵ MB, p. 200 (P. Zveteremič, p. 252).

Peredonov pensa alla “verità” come *pravda*, che nella lingua russa indica sia il concetto di “verità” inteso come ciò che ha la qualità di essere “vero, corretto” (*pravyyj*), sia quello di “giustizia” (cfr. *pravo*, “diritto, legge”; *pravilo*, “regola”; *spravedlivost’*, “giustizia”). La voce narrante corregge e amplia la natura del desiderio di Peredonov con la parola *istina*, che significa “verità” nel significato di ciò che è “autentico”, “originale”, la “verità in assoluto”.

La ricerca della verità è un aspetto nobile attribuito a Peredonov. L’umanità di Peredonov è, quindi, positiva se confrontata con quella degli altri personaggi del romanzo. Questo inatteso aspetto positivo, di un protagonista gretto, distoglie l’attenzione del lettore, per un momento, dal male che continuamente Peredonov commette. Per questa ragione, Peredonov non deve essere interpretato unicamente come servo di Arimane, autore del male e causa del disordine della realtà: egli è sia una fonte di male sia una vittima del male.

Per rendere la sua natura di vittima, Sologub ricorre all’immagine del “piccolo uomo”, dell’uomo meschino per la ristrettezza del suo cuore.³⁶⁶ Già Z. Gippius, in un articolo del 1908, chiedeva ai suoi contemporanei di riconoscere che Peredonov merita commiserazione, perfino amore, poiché l’inganno a cui soccombe l’insegnante, e più in generale l’uomo, è la vita stessa. La più grande ingiustizia nei confronti dell’uomo consiste nell’essere stato creato piccolo e limitato.³⁶⁷

Nei racconti della raccolta *Luce e ombre* (1896), composti parallelamente al *Demone meschino*, Sologub aveva elaborato una figura tipica di vittima: il bambino. I protagonisti delle sue storie erano i piccoli e senza colpa (*malen’kie i nevinnye*), creature del tutto innocenti. Nel romanzo, invece, non ci sono personaggi del tutto innocenti: anche i ginnasiali sono bambini tremendi, cattivi, furbi. Di fatto, questo accade perché essi sono descritti attraverso il prisma di Peredonov e sono contagiati dal mondo adulto, corrotto. Di conseguenza, l’effetto che Sologub ottiene è di estendere la condizione di vittima a tutto il genere umano: perfino l’uomo meschino è senza colpa nei confronti di chi lo ha generato. Perfino il prodotto filisteo della società contemporanea, l’insegnante volgare e ripugnante che spesso indossa le vesti del persecutore, è vittima.

³⁶⁶ Anche Z.G. Minc identifica le due facce di Peredonov: da una parte, rispecchia l’immagine del sofferente *malen’kij čelovek* del tipo di Popriščin, dall’altra, la figura di Caino, l’uccisore dell’agnello-montone-Volodin. Z.G. Minc, *op. cit.*, p. 92.

³⁶⁷ Z. Gippius, *Slezinka Peredonova (To, čego ne znaet F. Sologub)*, in «Reč’», n. 273, 10 novembre, 1908.

Del *malen'kij čelovek* Sologub, quindi, non coglie l'umiliazione, quanto il dramma dell'impossibilità di arrivare alla verità, di trovare il senso della propria vita.

Fra tutta quella *pena*, nelle strade e nelle case, sotto quell'*alienazione* che veniva dal cielo, sulla terra impura e impotente camminava Peredonov e *si struggeva* in vaghe paure, – e per lui non c'era consolazione in ciò che è elevato, né conforto in ciò che è terreno, perché anche ora, come sempre, egli guardava al mondo con occhi da morto, *come un démon* [*demon*] *languente di terrore e di angoscia in cupa solitudine*. [i corsivi sono nostri]³⁶⁸

Qui Sologub allude al *Demone* di Lermontov: lo rivelano la parola *demon* – si tratta dell'unico passaggio nel romanzo in cui Sologub attribuisce questo epiteto al protagonista – e le espressioni evidenziate in corsivo (in russo: *tomlenja; otčuždenie; tomilsja; kak nekij demon, tomjaščijsja v mračnom odinočestve v strachom i toskoju*). Queste, insieme con la liricità del brano, risuonano come un'eco del poema lermontoviano.³⁶⁹ Il riferimento al poema non modifica in alcun modo il demonismo gretto di Ardalion Borisovič, tutt'al più in queste righe Sologub stabilisce una relazione di somiglianza tra il Demone e Peredonov, che rimane, per dirla con un verso della *Fiaba per bambini*, «un diavolo di tutt'altro genere». Allo stesso tempo, l'afflato lirico del passo eleva Peredonov e permette di percepire la tragicità della condizione umana in generale: è un uomo solo, incapace di afferrare la verità della propria esistenza.

Il limite umano e le sue conseguenze, tra cui la disumanizzazione dei personaggi, sono il sintomo di un male che ha origine nella creazione, dipendono dall'«alienazione che viene dal cielo». I protagonisti del romanzo sono stati creati “piccoli”, anche nell'intelletto, sono marionette nelle mani di una divinità lontana dall'uomo, di un'assenza che rende vuoti i cieli. Le parole *utešenie*, “consolazione” e *otrada*, “conforto” – «e per lui non c'era consolazione in ciò che è elevato, né conforto in ciò che è terreno» (*i ne bylo dlja nego utešenija v vozvyšennom i otrady v zemnom*) – è forse un'involontaria reminiscenza del titolo dell'icona della “Madonna del conforto e della consolazione”. Se così fosse, oltre che per ribadire la profondità della riflessione esistenziale e religiosa, il riferimento sarebbe curioso: l'immagine

³⁶⁸ MB, p. 74 (P. Zveteremič, pp. 86-87, modificata).

³⁶⁹ Sul rapporto Sologub-Lermontov si veda L. Silard, *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka (1890-1917)*, cit., p. 155; A. Sobolev, *op. cit.*, p. 172. Sobolev osserva che numerose citazioni lermontoviane sono legate all'intreccio che ha per protagonisti Ljudmila e Saša, e dimostra che in questo modo la vicenda amorosa dei giovani è accostata a quella di Tamara e del Demone.

della Vergine torna alla mente in una realtà, quella del romanzo, in cui è assente qualsiasi figura materna. I ginnasiali, infatti, sono accolti nelle case di signore disposte a educarli, alle quali non sono legati da vincoli famigliari. Allo stesso modo, anche i padri, quando compaiono nel romanzo, sono soltanto coloro che infliggono punizioni corporali ai propri figli. È rilevante, in proposito, l'inconsolabile lamento di Volodin, destinato a rimanere senza risposta: «...che vita è la mia? La più miserabile delle vite. E perché lei [mia madre] mi ha messo al mondo? A che cosa pensava allora?».³⁷⁰ Oltre al dolore per l'assenza di una figura materna, affiora la domanda sul senso della propria esistenza. Lontana eco della domanda straziante di Akakij Akakievič, che nell'irrisione generale chiedeva il perché delle offese e delle umiliazioni, a un fratello dopotutto, ancora una volta il dramma del "piccolo uomo" è ridotto alle chiacchiere di un ubriaco e la consolazione è destinata alla dimenticanza o all'ebbrezza.

La parola *utešenie*, "consolazione", è particolarmente importante nel vocabolario di Sologub e si lega quasi sempre alla sorte dei "piccoli uomini", le vittime di un male ingiusto che precede la loro esistenza. *Consolazione* è il titolo di un racconto del 1904³⁷¹ ed è la parola sulla quale riflette lo scrittore, poco prima della morte, in un dialogo con Ivanov-Razumnik:

...gli chiesi di perdonarmi, di perdonare noi tutti perché abbiamo lingue poco espressive, perché non abbiamo nemmeno una parola di consolazione oltre l'anima... "Ma esistono parole di consolazione? Esistono *parole* (sottolineò) di consolazione? Esiste soltanto la *Parola* (sottolineò anche questo). Ecco: piango, mi viene da piangere, fatemi piangere"... E poi, su Dostoevskij, Sonija Marmeladova, sul funzionario Marmeladov... "Anche loro sono stati consolati, un pranzo funebre... con rissa. Ogni pranzo funebre finisce immancabilmente in rissa. Signore! Povera, povera Sonja! Lasciatemi piangere con lei!"³⁷²

³⁷⁰ MB, p. 50 (P. Zveteremič, p. 56).

³⁷¹ Il racconto *Utešenie* (Consolazione) compare nella raccolta *Žalo smerti. Rasskazy* (Il pungiglione della morte. Racconti), pubblicata nel 1904.

³⁷² *Lettera di Ivanov-Razumnik a Belyj. 7 dicembre 1927*, in F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 2, p. 257; «...я сказал, что пусть он меня простит, пусть всех нас простит за то, что языки у нас деревянные, что ни одного слова утешения нет у нас за душой... "Да разве есть – слова утешения? разве есть *слова* (подчеркнул) утешения? Есть лишь *Слово* (тоже подчеркнул). И вот – плачу, выплакаться хочу, дайте мне плакать"... И потом – о Достоевском, о Соне Мармеладовой, о чиновнике Мармеладове... "Тоже, утешили: поминальный обед... с дракой. Всякий поминальный обед непременно с дракой. Господи какая! Бедная, бедная Соня! Дайте мне с нею поплакать!"»

Uno dei temi più cari a Sologub, che ricorre in gran parte della sua opera ed è presente anche in Dostoevskij, lo scrittore che più amava, è l'impossibilità di giustificare il male causato agli innocenti, il dolore ingiusto che i "piccoli" patiscono. Sologub chiamava "consolazione" un pensiero che rendesse la pace al cuore dell'uomo. È la formulazione con altre parole del quesito principale degli eroi dostoevskiani: come si spiega la sofferenza di chi non ha commesso alcun male? Come stanno insieme il bene (Dio, se si accetta di chiamarlo così) e il male? «Vengono tutti fuori da Ivan Karamazov»,³⁷³ aveva efficacemente affermato Ivanov-Razumnik riferendosi a Fedor Sologub e ai suoi contemporanei L. Andreev e L. Šestov. Sologub sembra ripetere, come Ivan Karamazov, di essere disposto a restituire a Dio il biglietto di ingresso nell'armonia universale, se questa dovesse costare anche una sola lacrima di un bambino tormentato.

6. La polverizzazione dell'esistenza e il racconto *Il piccolo uomo*

Nel *Demone meschino* l'insignificanza dell'esistenza umana è correlata all'idea secondo cui il mondo tende al caos, alla polverizzazione di ogni cosa. La polvere, immagine per il disordine, è un dettaglio presente sin dalle prime pagine del romanzo: «attraversarono lentamente la piazza, non lastricata e polverosa [pyl'noj]». ³⁷⁴ In seguito, si solleva in turbini che vorticano agitati dal vento, ammantano le strade, è una coltre densa – «Il vento soffiava a raffiche e sollevava nelle strade turbini di polvere [pyl'nye vichri]; «Sulla piazza si levava la polvere. [...] Appena visibile attraverso la polvere, saliva, cresceva una muraglia di legno. [...] la polvere si sollevava come un lungo serpente diafano»³⁷⁵ –, addirittura ricopre i volti delle persone. Peredonov ha la faccia «impolverata». ³⁷⁶ La Grušina, personaggio cui Sologub dedica ampie descrizioni grottesche, è sempre associata alla polvere e alla sporcizia: «Era sottile e tutta la sua pelle arida era ricoperta da minute rughe che parevano piene di polvere. [...] Veniva fatto di pensare che, a darle qualche colpo di battipanni, dovesse sollevarsi fino al cielo una colonna di polvere [pyl'nyj stolb]». ³⁷⁷ Infine, anche il cognome di Saša, Pyl'nikov, contiene ed evoca la parola *pyl'*.

³⁷³ Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni*, cit., p. 82; «все они вышли из Ивана Карамазова».

³⁷⁴ MB, p. 12 (P. Zveterevič, p. 6, modificata).

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 183 (228).

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 32 (32).

³⁷⁷ *Ibid.* p. 33 (32).

Nell'Antico Testamento, la «polvere fine» (*melkaja pyl'*) – compare negli episodi in cui sono narrate vicende che hanno luogo nel deserto – è sempre un'immagine negativa: «Sarà come polvere fine la massa dei tuoi oppressori e come pula sarà dispersa la massa dei tuoi tiranni» (Is. 29, 5). Con la polvere si rappresenta il nemico che si insinua nelle pieghe dell'esistenza, tanto più insidioso, quanto più impercettibile.

La polverizzazione dell'esistenza, questa volta in senso letterale, è la sorte che spetta a Saranin, il protagonista di un racconto di Sologub del 1907, dal titolo *Malen'kij čelovek* (Il piccolo uomo), pubblicato nella raccolta *Maschere che si fanno polvere*.³⁷⁸ La storia narra di un piccolo funzionario, basso di statura, che acquista da un misterioso armeno un rimedio magico per far diventare delle sue stesse dimensioni la moglie Aglaja, molto più alta e robusta di lui. Per errore, il funzionario beve la pozione destinata alla consorte, e a poco a poco, diventa sempre più piccolo, sia nel corpo sia nella dignità. La moglie, infatti, approfitta della sventura del marito ed esercita il proprio dispotismo nei suoi confronti.

Il racconto può essere considerato un'ulteriore testimonianza dell'interesse di Sologub per il tema della letteratura ottocentesca

dalle disavventure tragicomiche dell'uomo piccolo di statura, il suo letterale “rimpicciolimento”, trae origine il tema dell’“umiliazione” del piccolo uomo nell'interpretazione lata che è stata affidata alla letteratura russa classica.³⁷⁹

Ma è con il finale del racconto che Sologub offre il contributo più esplicito e definito allo sviluppo del tema del *malen'kij čelovek*. Saranin diventa ogni giorno sempre più piccolo, fino a scomparire del tutto: «Si sollevò un leggero venticello. Saranin, minuscolo come un granello di polvere, si sollevò nell'aria. Prese a turbinare. Si mischiò alle nubi danzanti, granello di polvere in un raggio di sole.»³⁸⁰ La sorte del

³⁷⁸ Secondo Pavlova, il racconto, tra le prose di Sologub, raggiunge l'apice nello sviluppo del motivo del disordine entropico descritto da T. Venclova. Cfr. M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, cit., p. 165.

³⁷⁹ V.A. Keldyš, *op. cit.*, p. 21: «за трагикомическими злоключениями человека маленького роста, его буквального “умаления” возникает тема “унижения” маленького человека в том широком толковании, которое завещано классической русской литературой.» Secondo Carola Hansson la vicenda mette a tema la ricerca dell'identità e della dignità umana come la tragedia del “piccolo uomo”. Cfr. C. Hansson, *Fedor Sologub as short-story writer. Stylistic analyses*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1975, p. 11-12.

³⁸⁰ F. Sologub, *Žalo smerti. Istevuščie ličiny. Rasskazy*, Nav'i Čary, Sankt-Peterburg 2001, p. 423; «Подул легкий сквознячок. Саранин, крохотный, как пылинка, поднялся в воздух. Закружился. Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок.»

“piccolo uomo” è di farsi impercettibile come polvere fine, di scomparire, anche se mai del tutto, senza vivere il dramma della morte. La polvere, infatti, permane, velando con la sua coltre opaca, grigia, l’esistenza.

III. A.S. Puškin secondo Peredonov e Sologub

Il nome di A.S. Puškin ricorre ripetutamente nel *Demone meschino*. Il grande poeta della Russia è oggetto di irriverenti affermazioni da parte di Peredonov e un passo dell'*Onegin* è interpretato dall'insegnante in modo alquanto strampalato.

Non pensarono a Puškin, tuttavia, i primi interpreti del romanzo, che non si occuparono, peraltro, di analizzare la lettura che Peredonov dà della figura del poeta. Il nome di Puškin è stato accostato al romanzo soltanto in anni recenti, quando si è chiarito che «il periodo del più intenso lavoro sul romanzo – gli anni 1898 e 1899 – passò sotto il segno del centenario di Puškin.»³⁸¹ Il semplice fatto che l'esordio letterario di Sologub a Pietroburgo avvenne nell'epoca in cui il dibattito su Puškin si era fatto acceso, sembra poter confermare la tesi che lo scrittore si sentisse chiamato a dare il suo contributo letterario e intimo alla *querelle* puškiniana. Negli stessi anni, inoltre, Sologub frequentava i «venerdì» di K.K. Slučevskij (1837-1904). A queste riunioni letterarie il dibattito su Puškin era a tal punto sentito da ispirare la pubblicazione di un almanacco in occasione del centenario. Nell'almanacco, dal titolo *Dennica* (Stella del mattino), 1900, comparvero anche alcune poesie di Fedor Sologub.³⁸²

1. Il dibattito letterario intorno a Puškin alla fine del XIX secolo

Con l'inaugurazione del monumento a lui dedicato (Mosca, estate del 1880), l'apertura dell'archivio dei manoscritti dello scrittore tra il 1880 e il 1887 e la preparazione dei festeggiamenti per il primo centenario della nascita nel 1899, sul finire del XIX secolo si avviò un ripensamento della figura e dell'opera di Puškin.

A partire dagli anni Sessanta, i critici radicali N.G. Černyševskij, N.A. Dobroljubov, D.I. Pisarev avevano accantonato le opere di Puškin, eliminandole dal novero delle letture fondamentali. Portando alle estreme conseguenze il pensiero di

³⁸¹ M.M. Pavlova, *S "podskazki" Puškina*, «Russkaja literatura», n. 1, 2004, p. 212 [Ristampa in F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 707]; «Период самой интенсивной работы над романом – 1898 и 1899 годы – проходил под знаком Пушкинского юбилея.»

³⁸² *Dennica. Al'manach 1900 goda* (pod red. P.P. Gnediča, K.K. Slučevskogo, I.I. Jasinskogo), Sankt-Peterburg 1900, pp. 68-72.

V.G. Belinskij, secondo il quale la letteratura doveva «riflettere la vita» e l'arte era chiamata a riflettere sulla realtà sociale, i critici radicali affermavano che la vocazione intima dell'espressione artistica consistesse nel progresso della società.³⁸³ L'applicazione delle teorie utilitariste e positiviste nella critica letteraria aveva portato alla conclusione che Puškin fosse un esteta partigiano dell'arte per l'arte,³⁸⁴ irriso da Pisarev come un «piccolo e caro versificatore».³⁸⁵

Ma già all'inizio degli anni Ottanta, secondo lo storico della letteratura S. Vengerov, la cosiddetta «distruzione dell'estetica» compiuta da Pisarev appariva discredita: «Il momento della liquidazione conclusiva della *pisarevščina* è da considerarsi l'entusiasmo generale suscitato nel 1880 dall'inaugurazione del monumento a Puškin.»³⁸⁶ Tuttavia le tendenze utilitariste e positiviste continuarono a influenzare parte della critica letteraria e le loro tracce risultarono difficili da cancellare.

La campagna intrapresa da A. Volynskij nel «Severnyj vestnik» (Il messaggero del Nord) – un ciclo di articoli pubblicati tra il 1893 e il 1895 contro le tesi dei critici radicali – fu un tentativo di revisione culturale. Scriveva L. Gurevič (scrittrice ed editrice del «Severnyj vestnik»):

La revisione delle idee guida della società, la “rivalutazione dei valori”, come in seguito si cominciò a dire dappertutto, quando ai nostri centri arrivò l'influsso di Nietzsche, era secondo me il compito più urgente. [...] Inoltre, mi diventava sempre più chiaro che questa lotta contro la critica pubblicistica era una lotta per l'autentica letteratura d'arte, che respingendo i principi che avevano guidato Belinskij nell'ultimo periodo della sua attività, Dobroľjubov e ancor più Pisarev e Černyševskij, noi in qualche modo ripuliamo per la società la via verso Puškin in tutto il suo significato, verso Gogol' nelle sue autentiche profondità, verso Dostoevskij e Tolstoj, verso tutto ciò che costituisce la vera potenza della letteratura russa e il suo patrimonio organico.³⁸⁷

³⁸³ *Handbook of Russian Literature* (V. Terras, ed. by), Yale University 1985, p. 81.

³⁸⁴ J. Forsyth, *Pisarev, Belinsky and Yevgenij Onegin*, «The Slavonic and East European Review», vol. 48, n. 111, 1970, pp. 163-80.

³⁸⁵ D.I. Pisarev, *Puškin i Belinskij*, «Russkoe slovo», n. 6, 1865. Dmitrij Ivanovič Pisarev (1840-1868): critico, pubblicista, democratico rivoluzionario. Tra il 1861-1866 fu il direttore della rivista «Russkoe slovo» (La parola russa) e un grande divulgatore della dottrina del materialismo scientifico.

³⁸⁶ S.A. Vengerov, *Etapy neoromantičeskogo dviženija*, in *Russkaja literatura XX veka* (pod red. S.A. Vengerova), Mir, Sankt-Peterburg 1914 [Ristampa: vol. 1, Soglasie, Moskva 2000, p. 63]; «Моментом окончательной ликвидации писаревщины должен считаться всеобщий энтузиазм, вызванный в 1880 году открытием памятника Пушкину.»

³⁸⁷ S.A. Vengerov, *Ljubov' Jakoblevna Gurevič. Istorija «Severnogo Vestnika»*, in *Russkaja literatura XX veka*, cit., vol. 1, p. 240-241; «Пересмотр руководящих обществом идей, “переоценка ценностей”, как вскоре вслед затем, когда дошло до наших центров влияние Ницше, стали выражаться повсюду, – это было, по-моему, самое неотложное дело. [...] И, кроме того, мне все

Queste considerazioni critiche sono all'origine del «ritorno a Puškin» all'inizio del nuovo secolo, un movimento che si sarebbe esteso fino al campo degli studi accademici.

Anche i rappresentanti della «nuova arte», la corrente che in seguito avrebbe preso il nome di simbolismo, offrirono il proprio contributo.³⁸⁸ I primi simbolisti costruirono una nuova immagine di Puškin come uomo e poeta, e cercarono di farne il punto da cui far cominciare la rinascita della letteratura contemporanea. Tra questi, si inserì nel dibattito anche Fedor Sologub, la cui voce era ancora sconosciuta alla Pietroburgo letteraria di fine secolo.

Nel 1896 D.S. Merežkovskij pubblicò uno studio dal titolo *Puškin*.³⁸⁹ Il testo, che gettò le basi della riflessione simbolista sul «padre della letteratura russa», invitava a ricostruire la concezione filosofica del Puškin *myslitel'*, *mudrec* (“pensatore”, “saggio”). Secondo Merežkovskij, l'incomprensione e l'oblio in cui era caduta l'opera di Puškin nella seconda metà dell'Ottocento avevano avuto origine dalla diffusione della teoria dell'arte utilitaria e tendenziosa; conseguenza inevitabile era stata la decadenza del gusto artistico e dell'educazione estetica e filosofica. Un'arte nuova poteva dunque rinascere soltanto ritornando a Puškin, che Merežkovskij, sulla scia di Dostoevskij, proclamava unico rappresentante dell'autentica cultura russa (lo paragonava a Goethe in quanto incarnazione dell'ideale di *kul'turnost'*, “civiltà”).

Nella visione di Merežkovskij, la storia della cultura russa è rappresentata dalla dialettica tra il principio cristiano e quello pagano. Tale opposizione può assumere varie forme, come, ad esempio, il contrasto tra «uomo primordiale» e «uomo di cultura», «Russia» e «Occidente», *malen'kij čelovek* e Stato, ecc. Tuttavia, ogni creazione artistica deve tendere all'universale, al superamento dello scontro fra poli opposti, e il compimento di tale movimento coincide con l'armonia. Il merito che lo scrittore attribuiva a Puškin era quello di aver raggiunto con le sue opere la

янее становилось, что эта борьба с публицистической критикой есть борьба за настоящую художественную литературу, что, отвергая принципы, руководившие Белинским в последнем периоде его деятельности, Добролюбовым и еще более Писаревым и Чернишевским, мы как бы расчищаем обществу пути к Пушкину, во всем его значении, к Гоголю, в его истинных глубинах, к Достоевскому и Толстому, – ко всему, что составляет истинную мощь русской литературы и ее органическое достояние.»

³⁸⁸ Z.G. Minc, *U istokov «simvolistskogo Puškina»*, in *Blok i russkij simvolizm*, cit., pp. 146-149.

³⁸⁹ D.S. Merežkovskij, *V tichom omute. Stat'i i issledovanija raznych let*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1991, pp. 146-212.

combinazione armonica di principi universali, promessa della «sintesi» definitiva che concluderà la storia della cultura universale.³⁹⁰

Il secondo aspetto, centrale nella riflessione di Merežkovskij, riguardava l'«aristocratismo» di Puškin, il poeta che, secondo lo scrittore, disprezzava il volgo, le idee democratiche, l'incultura. Pur spregiando il popolo, tuttavia aveva saputo apprendere da esso la «freschezza e l'immediatezza delle percezioni»,³⁹¹ ed era stato in grado di innalzare la propria lirica, semplice nella forma, ad altezze che non avevano avuto precedenti nella letteratura russa. Merežkovskij descriveva un Puškin apollineo: la sua vera saggezza era l'«ispirazione senza estasi»,³⁹² immaginava un Puškin limpido, allegro, la cui risata contagia tutti e per il quale la poesia è un gioco di fanciullo. La storia letteraria da Puškin in poi appariva a Merežkovskij come una sequenza di tentativi di arginare la «barbarie»³⁹³ democratica a favore di una cultura puškiniana.

Il saggio di Merežkovskij inaugurò la stagione delle interpretazioni simboliste dell'opera di Puškin. Nei testi degli altri simbolisti, come in quello di Merežkovskij, si evince una tendenza a far emergere un Puškin pre-simbolista, ad accostare le sue posizioni estetiche e filosofiche a quelle del movimento nascente.

Gli esponenti della «nuova arte» offrirono i propri saggi alla rivista «Mir Iskusstva» (Il mondo dell'arte), che nel maggio 1899 divulgò un numero monografico su Puškin in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita. Furono pubblicati i saggi di V.V. Rozanov, *Zametki o Puškine* (Appunti su Puškin), D.S. Merežkovskij, *Prazdnik Puškina* (La festa di Puškin), gli articoli di N. Minskij, *Zavety Puškina* (I precetti di Puškin) e dell'allora poco noto F. Sologub, *K vserossijskomu toržestvu* (La solennità panrussa).³⁹⁴

Rozanov respingeva la poesia di Puškin perché priva di contenuto e inutile, incapace di parlare al presente. La contrapponeva alle creazioni di Gogol', Lermontov, Tolstoj, Dostoevskij, pervase di profetismo e visionarietà, segni di una creazione di poesia pura. L'artista estatico compone poesia pura eludendo la gelida

³⁹⁰ Merežkovskij riprende l'idea di Nietzsche della contrapposizione del principio apollineo e di quello dionisiaco. Da V. Solov'ev invece prende il concetto di sintesi, come risultato dello sviluppo cosmico e storico. Si veda anche Z.G. Minc, *Blok i russkij simbolizm*, cit., p. 147.

³⁹¹ D.S. Merežkovskij, *op. cit.*, p. 155; «свежесть и первобытность впечатлений».

³⁹² *Ibid.*, p. 156; «вдохновение – не восторг».

³⁹³ *Ibid.*, p. 147; cfr. «Писарев, как представитель русского варварства в литературе» [Pisarev, come rappresentante della barbarie russa nella letteratura].

³⁹⁴ Tutti gli articoli comparvero nel doppio numero di «Mir Iskusstva», n. 13-14, 1899.

razionalità. Puškin, invece, è l'autore di una poesia «sobria», frutto del solo, grandioso intelletto, in lui maggiore del genio poetico.

Contrariamente a Rozanov, Merežkovskij e Minskij cercarono di dimostrare che i simbolisti erano gli unici veri eredi di Puškin. Minskij, secondo il quale il cuore della poesia di Puškin è la bellezza, apprendeva dal poeta tre precetti fondamentali: l'ideale estetico (espresso dalla poesia) si oppone alla razionalità e all'etica; il compito del poeta consiste non tanto nell'acquietare l'anima, quanto nell'infiamarla e tormentarla; il poeta è indifferente al bene e al male. La bellezza e la chiarezza armonica di Puškin nascondono un abisso, la *stichija* (qui intesa come forza potente indipendente dall'azione umana) che attrae l'uomo verso la morte malgrado gli ammonimenti della ragione.

L'articolo di Sologub era invece dedicato all'ufficialità della «solenne» celebrazione del centenario di Puškin e all'entusiasmo popolare, che giudicava immotivato poiché il popolo ineducato non è in grado di comprendere la grandezza del poeta. Nell'esprimere il profondo disprezzo per il volgo, Sologub si chiedeva perché fosse necessario gettare in pasto alla «plebe ottusa» il sacro nome di Puškin. Alle dure parole rivolte alla folla si opponevano quelle rivolte al poeta, intrise di una profonda riverenza per la sua lirica, che definiva, sulla scia di Minskij, «pura *stichija*» del verso.

Contro gli ammiratori di Puškin della cerchia del «Mir Iskusstva» si scagliò Vl. Solov'ev in una lettera inviata al «Vestnik Evropy» (Il messaggero d'Europa) dal titolo *Osoboe čestvovanie Puškina* (Un particolare omaggio a Puškin).³⁹⁵ A Rozanov, Solov'ev contestava di non aver saputo riconoscere la natura dell'ispirazione di Puškin, che non viene da un qualche abisso, «*dal basso*» [il corsivo è nell'originale]:

Ed ecco perché Puškin è “inutile”: nella sua poesia (ahimè! solo nella poesia) si è conservata troppa ispirazione proveniente *dall'alto*, non dal

³⁹⁵ Vl. Solov'ev, *Osoboe čestvovanie Puškina (Pis'mo v redakciju)*, «Vestnik Evropy», n. 7, 1899 [Ristampa in: Vl. Solov'ev, *Literaturnaja kritika*, Sovremennik, Moskva 1990, pp. 212-221]. In previsione di un numero della rivista dedicato al centenario della nascita di Puškin, i redattori invitarono Solov'ev a scrivere un contributo. Il filosofo però si trovava all'estero, e la lettera che gli fu spedita non venne recapitata per tempo. Tornato in patria Solov'ev, divergendo dai contenuti del «Mir Iskusstva», scrisse la succitata lettera al «Vestnik Evropy», che fu evidentemente accolta con ostilità dai diretti destinatari e da quel momento, i rapporti tra Solov'ev e «Mir Iskusstva» cessarono definitivamente.

crepaccio in cui esalano i vapori di zolfo asfissianti, ma da laddove c'è la libera e luminosa, immobile e eterna bellezza.³⁹⁶

Pur riconoscendo la sincera passione di Merežkovskij, Minskij e di Sologub (il «quarto moschettiere»)³⁹⁷ per l'opera di Puškin, criticava la loro posizione. In particolare rifuggiva il nichilismo alla luce del quale Minskij interpretava Puškin: Solov'ev, che concepiva la bellezza come «la forma percettibile del buono e del vero»,³⁹⁸ non poteva condividere l'idea che il poeta fosse grande perché indifferente al bene e al male.

Il dibattito letterario su Puškin andò spegnendosi con la fine del 1899, fatta eccezione per qualche sporadico intervento. D.V. Filosofov, ad esempio, continuò a ironizzare sull'autore che si era messo a difendere Puškin dai suoi autentici estimatori («Mir Iskusstva», n. 16-17, 1899). Solov'ev pubblicò al termine dello stesso anno un nuovo contributo critico sulla lirica di Puškin.³⁹⁹

2. Puškin nel *Demone meschino*: echi del dibattito letterario

Il nome di Puškin ricorre nel *Demone meschino* nelle dichiarazioni bizzarre, talvolta insolenti, di Peredonov. L'antieroe Peredonov denigra il grande poeta con argomenti strampalati: alla difesa di Puškin della critica simbolista si contrappone nel romanzo la sua parodia.

Puškin viene citato per la prima volta nell'opera in un dialogo tra Peredonov e Marta:

“Tutte le polacche sono brave massaie,” rispose Marta.

“Sì, sì,” replicò Peredonov, “belle massaie: pulite di sopra e sporche sotto le gonne. Già, ma in compenso avete avuto Mickiewicz. Lui è superiore al nostro Puškin. A casa, mi sono appeso il suo ritratto al muro. Prima ci tenevo Puškin, ma poi l'ho portato in gabinetto: non era altro che un lacchè di camera [*kamer-lakej*].”

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 218-219; «И вот почему Пушкин “не нужен”: в его поэзии (увы! только в поэзии) сохранилось слишком много вдохновения, идущего *сверху*, не из расщелины, где серные, удушающие пары, а оттуда, где свободная и светлая, недвижимая и вечная красота.»

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 216; «То же, кажется, должно сказать и о четвертом мушкетере этой символической компании.»

³⁹⁸ Vl. Solov'ev, *Sud'ba Puškina*, «Vestnik Evropy», n. 9, 1897 [Ristampa in: Vl. Solov'ev, *Literaturnaja kritika*, cit., p. 187].

³⁹⁹ Vl. Solov'ev, *Značenie poezii v stichotvorenijach Puškina*, «Vestnik Evropy», n. 12, 1899 [Ristampa in: Vl. Solov'ev, *Literaturnaja kritika*, cit., pp. 222-272].

“Ma voi siete russo,” disse Vladja, “che ve ne fate del nostro Mickiewicz? Puškin è grande e anche Mickiewicz è grande.”
“Mickiewicz è superiore,” ripeté Peredonov. “I russi sono stupidi. Hanno inventato il *samovar* e nient’altro.”⁴⁰⁰

Il dialogo sottende un riferimento polemico a una serie di articoli in cui Vladimir Solov’ev accostava la figura di Puškin a quella del poeta polacco Adam Mickiewicz (1798-1855).⁴⁰¹

Nel 1898, in occasione del primo centenario della nascita di Mickiewicz, Solov’ev scrisse un articolo nel quale spiegava che la ricorrenza costituiva un momento particolarmente favorevole per il popolo russo per fissare nuovamente nella propria coscienza la «misura della grandezza umana».⁴⁰² La Russia di fine secolo, dimentica di un simile ideale, poteva trovare nella figura di Mickiewicz l’esempio di chi ha imparato a «guardare la vita dall’alto», ovvero a osservarla secondo «l’indubitabile verità divina».⁴⁰³

Alcuni passaggi della riflessione su Mickiewicz ricalcavano quelli di un altro saggio di Solov’ev, *Sud’ba Puškina* (Il destino di Puškin), del 1897, in cui il filosofo aveva definito la lirica di Puškin una prova del primato dell’ispirazione divina. Al contempo, Solov’ev rimproverava a Puškin di non essere stato in grado di rimanere fedele al dono ricevuto: si era lasciato distrarre dalle logiche della vita mondana che lo avevano privato della possibilità di considerare la vita dalle altezze dell’ispirazione.⁴⁰⁴ Per questo, agli occhi di Solov’ev, Mickiewicz era il modello insuperato di vate nazionale.

Nel brano citato Peredonov racconta a Marta di possedere un ritratto di Puškin e uno di Mickiewicz. Conserva quello di Puškin appeso nel gabinetto, ambiente adatto a un «lacchè di camera» (*kamer-lakej*), mentre a Mickiewicz spettava la più nobile parete del salotto. In seguito Peredonov invertirà la disposizione dei quadri:

Tutt’a un tratto, Mickiewicz ammiccò a Peredonov dal muro.
“Questo mi frega,” pensò lui con spavento, tolse in fretta il ritratto e lo trascinò in gabinetto per sostituirlo con Puškin.

⁴⁰⁰ MB, pp. 60-61 (P. Zveteremič, p. 69, modificata).

⁴⁰¹ M.V. Koz’menko, *Kommentarii*, in F. Sologub, *Melkij bes*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1988, p. 291.

⁴⁰² L’articolo, tratto dal discorso che Solov’ev aveva pronunciato al pranzo in memoria di A. Mickiewicz il 27 dicembre 1898, fu successivamente pubblicato sul «Mir Iskusstva» (n. 5, 1899). Ristampa in: V.I. Solov’ev, *Literaturnaja kritika*, cit., pp. 204-211. La citazione è a p. 204.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 188.

“In ogni caso Puškin era un uomo di corte,” pensò, appendendolo alla parete della stanza da pranzo.⁴⁰⁵

La logica dell’affermazione di Peredonov va rintracciata nelle vicende biografiche di Puškin. Alla vigilia del 1834, Nicola I aveva conferito a Puškin il titolo di *kamerjunker*, paggio di camera; il poeta, che al tempo aveva trentacinque anni, si infuriò poiché l’onorificenza era destinata ai giovani nobili, i quali erano soliti entrare a corte intorno ai vent’anni. Puškin, in altre parole, veniva accolto dallo zar come un apprendista cortigiano invece che come primo poeta nazionale.⁴⁰⁶ Umiliato, si sentiva costretto al ruolo di buffone e lacchè. Non soltanto: V.G. Belinskij a metà degli anni Trenta lo accusava di aver abbandonato il *pathos* libertario di un tempo, di scrivere componimenti fiacchi, invece di votarsi alla causa dell’utile e del progresso. La caricatura del cortigiano salottiero, del servo ozioso del potere, era, suo malgrado, la canzonatura preferita dai rivali del poeta.

La storpiatura di Peredonov in *kamer-lakej*, “lacchè di camera”, ripropone il vecchio cliché, dunque coincide con l’offesa più terribile che poteva essere rivolta al poeta. L. Pil’d sostiene che il gesto di Peredonov di trasferire il ritratto dal gabinetto al salotto riproduce in forma di parodia ciò che la critica letteraria russa fece con Puškin dopo la sua morte: «Peredonov, che tentenna nel suo rapporto con Puškin, è vittima delle metamorfosi avvenute nella coscienza dell’*intelligencija* russa.»⁴⁰⁷ La stessa idea si poteva desumere anche dall’articolo di Sologub, *La solennità panrussa*: che sia dimenticato o disprezzato quale esteta (il ritratto nel gabinetto), o che sia celebrato in pompa magna come per il centenario (il ritratto in salotto), agli uomini del genere di Peredonov rimarrà sempre inaccessibile l’autentica grandezza di Puškin.

L’affermazione sulla stupidità dei russi («I russi sono stupidi. Hanno inventato il *samovar* e nient’altro») richiama alla mente la definizione che Pisarev aveva dato

⁴⁰⁵ MB, p. 161 (P. Zveteremič, p. 199).

⁴⁰⁶ Si veda: S. Vitale, *Il bottone di Puškin*, Adelphi, Milano 1995. In particolare il capitolo alle pp. 109-151.

⁴⁰⁷ L. Pil’d, *Puškin v “Melkom bese” F. Sologuba*, in «Puškinskie čtenija v Tartu, 2. Materialy meždunarodnoj konferencii 18-20 sentjabrja 1998», Tartu likooli Kirjastus, Tartu 2000, p. 317; «Передонов, колеблющийся в своем отношении к Пушкину, оказывается жертвой метаморфоз, происходящих в сознании русской интеллигенции.» L. Pil’d, inoltre, interpreta il rapporto tra personaggi russi e personaggi polacchi nel romanzo (Marta, polacca, tenuta in prigionia dalla Veršina, russa, e, secondo Peredonov, in procinto di ribellarsi) come la risposta di Sologub, in forma di parodia, al conflitto russo-polacco. Nel 1862 Alessandro II aveva concesso ai polacchi l’autonomia; ciononostante nel 1863 scoppiò una ribellione che si concluse con il totale assoggettamento del territorio polacco all’amministrazione russa. Il controllo imperiale impose la russificazione della Polonia con l’introduzione dello studio del russo nelle scuole e lo sradicamento dell’influenza polacca nelle zone di confine.

del poeta: «Il piccolo e grazioso Puškin non è in grado non solo di aggiungere una parola propria in una conversazione tra grandi signori, ma perfino di comprendere ciò di cui questi signori discutono tra loro.»⁴⁰⁸ Il riferimento a Pisarev non è fuori luogo, poiché il suo nome compare ripetutamente nel romanzo (cap. II, V, IX): Peredonov racconta di conservarne i libri, anche se non li ha mai letti, e di esibirli unicamente per dimostrare la propria libertà di opinione. In un secondo momento, invece, li nasconde, per il timore di essere denunciato, insieme con i numeri di «Otečestvennye zapiski» (Annali patrii), la rivista chiusa dalla censura nel 1884, nella quale avevano trovato ospitalità le teorie utilitaristiche.

Peredonov, in seguito, cambia giudizio anche su Mickiewicz e ne sposta il ritratto. Nel dialogo con il procuratore Avinovickij, del quale cerca di conquistare la fiducia, l'insegnante confessa il proprio credo politico dimostrando lealtà allo zar:

“... e se in casa ho appeso Mickiewicz, l'ho fatto per le sue poesie e non perché ha fatto il rivoltoso. E poi non ho nemmeno letto la sua «Campana».”

“Be', questa è l'aria di un'altra opera,” disse senza tante cerimonie Avinovickij. “È Herzen che pubblicava «La Campana» e non Mickiewicz.”

“È un'altra «Campana»,” disse Peredonov, “anche Mickiewicz pubblicava una «Campana»”.

“Be', non lo so. Pubblicatelo. È una scoperta scientifica. Diventerete famoso.”

“È una cosa che non si può pubblicare,” disse con ira Peredonov. “Io non posso leggere i libri proibiti. E io non li leggo mai. Sono un patriota.”⁴⁰⁹

Peredonov afferma di apprezzare Mickiewicz unicamente per la qualità dei suoi versi, poi implicitamente lo condanna in quanto rivoltoso polacco. Infine, confondendo il titolo della famosa rivista di A.I. Herzen «Kolokol» (La campana),⁴¹⁰ con una presunta opera omonima di Mickiewicz, della quale sostiene fermamente l'esistenza, prende le distanze da ogni possibile accusa di propaganda antizarista o rivoluzionaria.

⁴⁰⁸ D.I. Pisarev, *op. cit.*, in *A.S. Puškin. Pro et contra: antologija*, Sankt-Peterburg 2000, vol. 1, p. 142; «маленький и миленький Пушкин не способен не только вставить свое слово в разговор важных господ, но даже и понять то, о чем эти господа между собою толкуют.»

⁴⁰⁹ MB, pp. 78-79 (P. Zveteremič, p. 92).

⁴¹⁰ Aleksandr Ivanovič Herzen (1812-1870) fu un grande avversario dell'autocrazia e lottò per un rinnovamento della Russia. Auspicava una rivoluzione che partisse dalla classe contadina. Insieme con N.P. Ogarev diede vita a «Kolokol» (La campana), il primo giornale rivoluzionario russo, pubblicato nel 1857-65 a Londra, nel 1865-67 a Ginevra, in russo e in francese.

L'ultima comparsa di Puškin nel *Demone meschino* è legata a una balzana lezione sull'*Onegin* (meglio, che prende spunto da un verso dell'*Onegin*) pronunciata dall'insegnante di letteratura russa Peredonov.

Una volta stavano leggendo i versi di Puškin:

*Sorge l'aurora tra la fredda bruma.
Nei campi tace delle opere il suono,
con la sua affamata lupa
esce sulla strada il lupo.*

“Aspettate,” disse Peredonov, “qui bisogna stare bene attenti per capire. Qui si nasconde un'allegoria. I lupi vanno sempre in coppia: un lupo e una lupa affamata. Il lupo è sazio, mentre lei è affamata. La moglie deve sempre mangiare dopo il marito. La moglie deve sottostare in tutto al marito.”⁴¹¹

Sembra aver dato lo spunto per questo episodio la mattinata letteraria, cui Sologub molto probabilmente prese parte, organizzata dalla scuola di Velikie Luki nel 1887 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Puškin.⁴¹² Ivan Ivanovič Strachov, un insegnante di Velikie Luki, che potrebbe essere stato il prototipo di Peredonov,⁴¹³ cercò di dimostrare che nella figura di Evgenij Onegin si celano i tratti del progressista russo. La spiegazione stravagante di Peredonov, dunque, vuole fare il verso alle interpretazioni strumentali dei rappresentanti della critica radicale.

L. Pil'd si sofferma sull'insistenza di Peredonov circa l'allegoria del rapporto lupo-lupa. Peredonov, infatti, non sceglie di commentare i versi precedenti o successivi,⁴¹⁴ in cui è descritto un paesaggio bucolico, che poco si addice alla sua perenne espressione tetra. L'immagine del lupo, e il motivo ad essa legato della licanthropia, hanno origine, secondo Pil'd, in Puškin e nella sua *Donna di picche*:⁴¹⁵ la principessa Vol'čanskaja (*volk*, “lupo”) – come altri personaggi quali, ad esempio,

⁴¹¹ MB, p. 211 (P. Zveteremič, p. 266, modificata). La citazione dall'*Onegin* è tratta dal libro quarto, strofa XLI.

⁴¹² A.L. Sobolev, *Is kommentarijev k “Melkomu besu”*: “puškinskij” urok Peredonova, «Russkaja literatura», n. 1, 1992, pp. 157-160.

⁴¹³ B. Ju. Ulanovskaja, *O prototipach romana F. Sologuba «Melkij bes»*, in «Russkaja literatura», n. 3, 1969, pp. 181-183.

⁴¹⁴ Cfr. «Lo annusa il cavallo di posta, / soffia; s'inerpica alla costa / il viandante col fiato in gola; e le mucche di buon'ora / fuori di stalla più non manda / il mandriano, né a mezzogiorno / le aduna al suono del suo corno; / nella casupola fila e canta / la fanciulla a uno scricchiare / di fiamma, compagnia serale.»; A.S. Puškin, *Evgenij Onegin* (trad. E. Lo Gatto), cit., p. 430.

⁴¹⁵ L. Pil'd, *op. cit.*, p. 313. La contessa del racconto puškiniano si trasforma, nella mente offuscata di Hermann, nella donna di picche del mazzo di carte e gli fa l'occholino.

Saša, la Nedotykomka – si trasforma sempre, al pari di un licantropo, in qualcosa di diverso (le figure delle carte da gioco, la Nedotykomka, la donna grigio cenere).

Infine, un'altra apparente coincidenza consiste nella scelta della quartina tratta dall'*Onegin*, la stessa citata da Merežkovskij nel suo *Puškin* per esemplificare la chiarezza armonica delle visioni dell'autore e per dimostrare che Puškin era un poeta apollineo, dall'«ispirazione senza estasi», e in virtù di ciò, un eletto.

3. Contro un Puškin apollineo: *I démoni dei poeti*

Negli anni in cui lavorò al *Demone meschino*, Sologub riflettè sulla figura di Puškin, come si è osservato finora, in accordi con gli altri simbolisti.

Successivamente Sologub prese le distanze in modo particolare dalla visione di Merežkovskij, del quale rifiutava l'idea di un Puškin armonioso e privo di contraddizioni. Il contenuto di alcuni materiali d'archivio ha avvalorato la tesi di un nuovo atteggiamento di Sologub nei confronti del poeta. M.M. Pavlova, nell'analizzare i manoscritti della prima redazione del romanzo, ha incontrato ripetutamente, a margine del testo, citazioni in prosa e appunti di versi, tratti dall'opera di Puškin, che rivelano l'interesse di Sologub per un'indagine sul tema della menzogna nell'autore.⁴¹⁶

Da questo studio deriva con tutta probabilità l'articolo che Sologub pubblicò nel 1907 nella rivista «Pereval» (Il valico), *Staryj čert Savel'ič* (Quel vecchio diavolo di Savel'ič), la seconda parte di un testo più lungo, dal titolo *Demony poetov* (I demòni dei poeti).⁴¹⁷ Qui, l'autore del *Demone meschino* smentiva il mito di Puškin come artista «onni umano», poeta «apollineamente» chiaro e armonico, nella definizione di Merežkovskij. Secondo Sologub, Puškin non è apollineo perché fu tentato dal potente demonio (*bes*)⁴¹⁸ della mistificazione: il poeta, «che voleva una realtà diversa da quella che gli si presentava», fece indossare al mondo maschere

⁴¹⁶ M.M. Pavlova, *S "podskazki" Puškina*, cit., p. 212; «обманы как тема Пушкина». La studiosa considera il tema della menzogna la chiave per la comprensione del *Demone meschino*. I riferimenti più frequenti vanno ai testi *Besy* (I demòni), «*V načale žizni školu pomnju ja...*» («Al principio della vita ricordo la scuola...»), *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan e Ljudmila), all'*Evgenij Onegin* e ad *Ančar*, dove il motivo del veleno – presente anche nella piccola tragedia *Mozart e Salieri* – fa pensare alla perenne paura di Peredonov di essere avvelenato dalle persone che gli sono più vicine.

⁴¹⁷ F. Sologub, *Demony poetov*, «Pereval», n. 7 (*Krug demonov*), n. 12 (*Staryj čert Savel'ič*), 1907 [Ristampa in F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., vol. 2, pp. 159-171. D'ora in poi, si farà riferimento a questa edizione.]

⁴¹⁸ Sologub intitola l'articolo *I demòni dei poeti*, scegliendo la parola *demon*. Nella seconda parte dell'articolo, invece, definisce demonio (*bes*), la forza diabolica (*besovskaja*) che tentò il poeta.

sublimi e titaniche e così facendo ingannò tutti, mostrando un'immagine mendace della realtà e di se stesso.

Per comprendere la tesi è opportuno ricapitolare il sistema estetico di Sologub, esposto nella prima parte dell'articolo. Sologub distingue il mondo terreno da quello della creazione poetica. Il poeta si abbandona alla lirica, alla tensione creatrice verso qualcosa che non c'è, all'oblio del mondo, e dice *no* al mondo esistente. Esprimendosi nella lingua della lirica, il poeta crea un ideale nella realtà superiore del sogno. Sologub ricorre all'opposizione tra la bellissima Dulcinea del Toboso e la contadina Aldonsa del *Don Chisciotte* di Cervantes: il poeta sa che l'immagine reale del mondo è quella della volgare e fetida Aldonsa, ma essa non è ciò che desidera; così, rifiuta il mondo e fa indossare ad Aldonsa la maschera di Dulcinea.

Alla tensione della lirica si contrappone l'ironia, che toglie le maschere alla realtà, rivelando le creature deformi che erano nascoste dal camuffamento. Per Sologub la grande poesia consiste nell'unione del momento lirico e di quello ironico. Il poeta ha sempre un primo incontro lirico – «di rifiuto» nelle parole dell'autore – con il mondo; tuttavia, può decidere di avventurarsi per il cammino scosceso dell'ironia. Il poeta è costantemente esposto alle minacce dei demòni e rischia, come conseguenza del loro intervento, di cadere nella tentazione di pronunciare al mondo un *sì* ardente nella lingua della lirica. Se questo accade, il mondo rimane inconfondibile per il poeta. L'unico *sì* autentico è quello dell'ironia, che svela il volto di Aldonsa dopo che si è conosciuta Dulcinea e per questo può essere accettato docilmente.

L'idea che Puškin sia il poeta che ha ceduto alla tentazione di giustificare pienamente la realtà presente (dire *sì* al mondo, invece di rifiutarlo in nome dell'impresa di «dulcineizzarlo») si ritrova anche in altri saggi di Sologub, in cui l'autore riflette intorno al problema del rapporto tra letteratura e vita. Nella *Solennità panrussa*, ad esempio, Sologub esalta la capacità di Puškin di compensare il bene e il male «sulla meravigliosa bilancia della giustizia sovrumana». In *Reč na «Dispute o sovremennoj literature»* (Discorso intorno alla «Disputa sulla letteratura contemporanea»), del 1914, afferma che amare la vita così com'è – dire *sì* al mondo, come fece Puškin – non ha senso: la vita deve essere trasformata da una volontà creatrice. Nella lezione *Iskusstvo našich dnej* (L'arte dei nostri giorni), del 1915, riconosce nella poesia di Puškin il prevalere del momento ironico. Nell'articolo *Poety*

– *vajateli žizni* (I poeti sono gli scultori della vita), del 1922, Sologub riconosce a Puškin il merito di aver cantato un'esistenza «ancora culturale», «mito vivo».⁴¹⁹

L'unica immagine, autentica «benché ripugnante», creata da Puškin, è per Sologub quella del servo fedele Savel'ič, del racconto *La figlia del capitano*. Il servo coincide, a suo avviso, con il volto reale del poeta.

Il modello di Savel'ič compare per la prima volta nell'articolo *O grjaduščem Chame Merežkovskogo* (La venuta del bifolco di Merežkovskij), del 1906, pubblicato nella rivista «Zolotoe runo» (Il vello d'oro).⁴²⁰ L'immagine di Savel'ič era servita a Sologub per saldare la frattura tra «aristocratismo» e «democratismo», frattura che individuava nello sviluppo storico letterario:

Rivendicando il diritto esclusivo sui valori culturali nel processo storico della letteratura russa, la maggior parte degli scrittori di estrazione aristocratica interpretano, come Merežkovskij (e così I.S. Turgenev e Vl. Solov'ev), il ruolo dei maestri, degli unici possessori della verità.⁴²¹

Sologub dimostra con l'esempio di Savel'ič che nell'attività di Puškin si distingue un principio servile: Savel'ič è la creazione più riuscita al poeta, è il servo innato che ha a cuore unicamente il *tulup* del suo signorino (metafora per l'ordinamento statale, la tradizione, gli usi e i costumi). La posizione contraddiceva l'idea simbolista di un Puškin «aristocratico», un eletto della cultura che ha il diritto di proclamare verità inconfutabili.

Nella propensione per l'aristocratismo e il conservatorismo Sologub vede il difetto del processo storico della letteratura russa di inizio secolo: i simbolisti persistono nella dicotomia perché temono una «democratizzazione della letteratura» e diffidano di ciò che è nuovo.⁴²² È probabile, inoltre, che la netta distinzione sociale rimarcata da Merežkovskij ferisse l'orgoglio di Sologub: egli infatti proveniva da una

⁴¹⁹ F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., p. 210.

⁴²⁰ Nel testo *Grjaduščij Cham* (La venuta del bifolco), del 1906, Merežkovskij si scagliava contro il borghese filisteo, l'europeo occidentale, e lo paragonava a Cham, il figlio di Noé nel racconto biblico. In Russia al personaggio si associava la specifica accezione di «volgare canaglia», «bifolco» (*cham*, da cui deriva il sostantivo *chamstvo*, «villania»).

⁴²¹ L. Pil'd, *Turgenev i otvergnutaja sjužetnaja linija romana F. Sologuba "Melkij bes"*, in *Turgenev v vosprijatii russkich simvolistov (1890-1900e gody)*, Dissertationes philologicae slavicae universitatis tartuensis, Tartu 1999, p. 54; «Большинство писателей аристократического происхождения, претендуя на исключительное право обладания культурными ценностями, выступают в процессе истории русской литературы подобно Мережковскому (а также И.С. Тургеневу и Вл. Соловьёву), в роли учителей, единственных обладателей истины.»

⁴²² *Ibidem*.

famiglia di servi e lo pseudonimo che portava, che faceva eco al nome dell'antica casata dei conti Sollogub, gli ricordava per contrasto le proprie umili origini.

4. Un «amore geloso»

Il saggio di O. Černosvitova, che raccoglie le memorie raccontate da Sologub alla donna prima di morire, contiene alcune affermazioni che testimoniano dell'avversione giovanile di Sologub per Puškin: «Quest'ultimo gli sembrava un aristocratico che dalla sua *njanja* aveva ascoltato troppe favole, si era riempito di superstizioni e immeritadamente aveva ricevuto il titolo di “poeta del popolo”.»⁴²³ Un certo disprezzo si evince anche da una serie di originali affermazioni di Fedor Kuz'mič sul conto del poeta. Nelle memorie dei contemporanei si legge che «il vecchietto che tutti temevano sempre di fare arrabbiare» ardiva rimproverare Puškin e lo denigrava chiamandolo «negro che si gettava sulle donne russe». ⁴²⁴ Anna Achmatova ricorda che ascoltando Sologub, si sarebbe detto che detestasse il poeta.⁴²⁵ «non sopportava Puškin. Lo odiava. Può darsi che lo invidiasse: rivale! S.[ologub] era un uomo così bizzarro che poteva anche invidiare Puškin.»⁴²⁶

Sologub non rinunciava alle proprie inconsuete affermazioni in presenza di altri poeti e letterati, e amava scandalizzare i suoi interlocutori, scatenare animate discussioni o, semplicemente, si procurava nuove antipatie. Lo scrittore non amava la personalità artistica di Puškin, il suo personaggio storico. Nelle asserzioni “poco ortodosse” su Puškin si deve poi cogliere un'attitudine provocatoria, il proposito di non voler adagiarsi nei luoghi comuni che si ripetevano quando la discussione cadeva sul più grande poeta della Russia. Lo irritava, in particolare, l'immagine di poeta senza macchia, soltanto buono e perfetto, con cui Puškin era stato rappresentato dall'anno del centenario.

⁴²³ *Nezdannyj Fedor Sologub* (pod red. M.M Pavlovoj, A.V. Lavrova), cit., p. 239; «Последний <Пушкин> казался ему аристократом, наслушавшимся сказок и набравшимся суеверий от своей няньки, и незаслуженно получившим титул “народного поэта”.»

⁴²⁴ L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj. 1938-1941*, vol. 1, Moskva 2007, p. 90; «Арап, бросающийся на русских женщин».

⁴²⁵ P.N. Luknickij, *Ačumiana. Vstreči s A.Achmatovoj. Tom I 1924-25 gg. Tom II 1926-1927*, vol. 2, Умса-Press/Russkij put', Paris-Moskva 1997, p. 332; «Из всех встреч с Ф.К. Сологубом вынесла впечатление, что Сологуб ненавидел Пушкина и Толстого.»

⁴²⁶ L. Čukovskaja, *op. cit.*, p. 90; «он Пушкина не выносил. Ненавидел. Быть может, завидовал ему: соперник! С.<ологуб> был человеком таким причудливым, что мог и завидовать Пушкину.»

Il mito di un Puškin «luminoso» e «armonico» veniva sfatato anche nel libro di V. Veresaev, *Puškin v žizni* (Puškin nella vita), quattro volumi pubblicati tra il 1926 e il 1927, dei quali Sologub poté leggere il primo a pochi mesi dalla morte. All'inizio dell'epoca sovietica in cui Veresaev scriveva, la vulgata su Puškin stava cambiando, ma le biografie esistenti presentavano ancora un'immagine del poeta al disopra della natura umana. Veresaev aveva cercato, invece, «il vero Puškin», quello che ricordavano gli amici intimi e chi lo aveva conosciuto più da vicino. Il libro presentava, suddivise in ordine cronologico e nelle diverse fasi della sua vita, le pagine di diario del poeta, oppure brani di memorie e testimonianze. Il ritratto di Veresaev era sorprendentemente nuovo, secondo Sologub:

non il Puškin ritoccato, beneducato e ispirato dei suoi biografi, ma “l’insignificante figlio del mondo”, peccatore, che si lascia trascinare, spesso davvero insignificante, talvolta realmente volgare, e comunque, in conclusione, un uomo inspiegabilmente affascinante e ammaliante. Un uomo vero, non il volto da icona del “poeta”.⁴²⁷

Dopo aver letto il testo di Veresaev, Sologub aveva scritto all'autore una lettera in cui lo ringraziava per quella sua ultima fatica, «un libro utile, indispensabile», e gli confessava di condividere in larga misura l'immagine del poeta che presentava:

è ancora presto per noi per farla finita con il genio brillante, ma mendace, il quale ha realizzato maliziosamente una cosa enorme, ma parodistica: il tentativo di creare una leggenda della Russia imperiale e dei proprietari terrieri, una Russia che lui stesso odiava, e rivestire di una magnificenza ingannevole la natura e la vita, che per lui erano disperatamente vuote, ma per le quali trovava parole così superbe! Ecco, dal Vostro libro egli entra direttamente nella mia anima, affascinante e ripugnante, il saggio Serpente.⁴²⁸

⁴²⁷ V. Veresaev, *Puškin v žizni*, вып. 1, Novaja Moskva, Moskva 1926, p. 3; «не ретушированный, благонравный и вдохновенный Пушкин его биографов, – а “дитя ничтожное мира”, грешный, увлекающийся, часто действительно ничтожный, иногда прямо пошлый, – и все-таки в общем итоге невыразимо привлекательный и чарующий человек. Живой человек, а не иконописный лик “поэта”»

⁴²⁸ М.М. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 259; «нам еще рано разделяться с блистательным, но лживым гением, лукаво совершавшим большое, но пародийное дело: попытка создать легенду об имперско-помещичьей России, которую он сам ненавидел, и покрыть лживым блеском природу и жизнь, которые были для него безнадежно-пусты, но о которых он находил такие превосходные слова! И вот из Вашей книги он прямо входит в мою душу, очаровательный и отвратительный, мудрый Змий».

L'altra faccia di Sologub, rivelata da un altro insieme di testimonianze, è invece quella di un uomo che mandava i versi di Puškin a memoria⁴²⁹ e che si commuoveva nell'ascoltarli:

Amava Puškin come un bambino, uno studente. E sorridendo con fare colpevole, chiudeva gli occhi e chiedeva: – Leggetemi... sapete, quella parte... il monologo del patriarca... vi viene bene. – E ascoltava, con le braccia posate sul petto, la testa chinata sullo schienale della poltrona, gli occhi chiusi. E dagli occhi chiusi alle volte scendevano delle lacrime. Nell'anima tenera e severa del poeta viveva un amore grande per ciò che è sublime e magnifico.⁴³⁰

La prassi letteraria di Sologub, inoltre, rivela uno studio sistematico dei testi di Puškin sia nei temi (l'interesse per quello della menzogna, ad esempio), sia nello stile (studiava infatti il criterio secondo cui Puškin creava l'epiteto)⁴³¹. «Se si considerasse o meno discepolo di Puškin, questo non ci è noto, ma senza dubbio andò a scuola dal “grande maestro”»⁴³²

Sologub si rivolgeva a Puškin per apprendere la semplicità d'espressione, la concisione, la chiarezza e la precisione formale. L'opera d'arte per Sologub doveva avere una «superficie visibile» diafana, una forma «del tutto precisa e per questo magnifica».⁴³³ Questa norma estetica è rispettata nella prosa di Sologub, che è misurata e limpida.⁴³⁴ Benché Sologub separasse lo stile di Puškin dalla sua visione

⁴²⁹ N.A. Teffi, *op. cit.*, p. 86; Teffi racconta di una serata da Sologub, in cui l'insegnante le chiedeva di leggere un'altra delle sue poesie. Teffi non ne aveva di pronte e recitò *Zaklinanie* (Incantesimo) di Puškin. Nessuno dei presenti stava ascoltando. Prima di uscire, per ritornare a casa, Sologub nel salutarla le disse: «Sì, sì. Puškin scrisse delle belle poesie».

⁴³⁰ P. Ryss, *F.K. Sologub, «Za svobodu»*, n. 286, 14 dicembre, Warszawa 1927, p. 2; «Он любил Пушкина, по-детски, по-институтски. И, виновато улыбаясь, закрывал глаза, просил: – Почитайте... вот это знаете... патриарха монолог... выходит это у вас хорошо. – И слушал, сложив руки на груди, откинув голову на спинку кресла, закрыв глаза. И из закрытых глаз иногда текли слезы. В сурово-нежной душе поэта жила великая любовь к прекрасному и великому».

⁴³¹ F. Sologub, *Stichotvorenija*, cit., p. 52; cfr. dagli appunti di Sologub: «Любовь к контрастам знаменует собою двуцветность пушкинского мира. У него нет рефлексов. Определенные цвета.» [L'amore per i contrasti è segno della doppia colorazione del mondo puškiniano. In Puškin non ci sono riflessi. Colori definiti.]

⁴³² M.M. Pavlova, *S “podskazki” Puškina*, cit., p. 216; «Считал ли Сологуб себя учеником Пушкина – нам неизвестно, но он, несомненно, учился у “великого мастера”».

⁴³³ F. Sologub, *Porča stilja*, in *Tvorimaja legenda*, cit., p. 148; «вполне точное и потому прекрасное».

⁴³⁴ Si veda in proposito l'analisi di S.J. Rabinowitz, seppur basata sulla prosa dei racconti brevi; S.J. Rabinowitz, *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose*, Slavica, 1980, pp. 28-30. Lo studioso afferma che raramente nella prosa di Sologub si ritrovano momenti acuti, drammatici, febbrili come nella prosa di Dostoevskij. Lo stile della prosa dello scrittore è «in gran parte caratterizzato dalla lucidità puškinina e dal senso classico della misura e del controllo» [La citazione è a p. 29].

del mondo, che non condivideva,⁴³⁵ egli guardava al poeta come all'ideale di perfezione formale a cui aspirare.

M.M. Pavlova definisce un «amore geloso» quello che Sologub provò per Puškin per tutto il tempo della sua vita: «vedeva in Puškin la più alta manifestazione del genio russo.»⁴³⁶ Sologub cercava (e continuò sempre a farlo) il proprio posto nella letteratura e ambiva al riconoscimento pubblico. Può darsi, pertanto, che la suggestione di Anna Achmatova contenga elementi di verità. Forse Sologub voleva davvero essere come Puškin, poeta e prosatore di testi perfetti, di una semplicità e di una bellezza disarmanti. Eppure l'opera di Puškin veniva percepita, all'epoca di Sologub, come la creazione di un genio ispirato per il quale la composizione artistica risulta facile, leggera. Puškin stesso, secondo Sologub, aveva questa immagine fallace di sé: «Si sentiva come Salieri, un lavoratore diligente e fortunato, ma voleva essere come Mozart, un folle e un perditempo gaudente.»⁴³⁷ Sologub, che giudicava Puškin incline alla menzogna anche nella vita, toglie al poeta quella che considera una maschera: si atteggia a Mozart (non quello storico, ma quello della piccola tragedia puškiniana), genio ispirato, ma nella realtà è un Salieri, un artista zelante. Così facendo, Sologub riportava sulla terra il mestiere poetico e negava a Puškin l'origine divina dell'ispirazione, che altri interpreti, come V. Solov'ev, gli attribuivano.

Come in seguito O. Mandel'stam e A. Achmatova, anche Fedor Kuz'mič aveva intuito che la poesia di Puškin non era il frutto di una ispirazione spontanea (un «impulso», nelle parole di Mandel'stam), ma era il risultato di un lavoro serio e costante, che richiede fatica.⁴³⁸ A diversi anni di distanza dall'articolo di Sologub, i due acmeisti rifletteranno sulle figure di Mickiewicz e Puškin, che al pari di Mozart e Salieri rappresentavano gli estremi, opposti e complementari, del processo di creazione poetica. Mickiewicz era noto per la sua facilità nel comporre, mentre Puškin non concedeva una rima all'improvvisazione e lavorava duramente sui propri versi. Gli acmeisti, per i quali la poesia è un mestiere artigianale, rovesceranno l'idea diffusa che l'ispirazione non comporta sforzi.

⁴³⁵ F. Sologub, *Stichotvorenija*, cit., p. 49.

⁴³⁶ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 258; «Сологуб видел в Пушкине высшее проявление русского гения.» [Sologub vedeva in Puškin la più elevata manifestazione del genio russo.]

⁴³⁷ F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, cit., p. 167; «Он чувствовал себя таким, как Сальери, прилежным и удачливым работником, а быть хотел таким, как Моцарт, безумцем и праздным гулякою.»

⁴³⁸ N. Mandel'stam, *Tret'ja kniga*, Moskva 2006, pp. 172-228.

Anche Sologub era un Salieri. La pratica letteraria dello scrittore rivela dedizione e meticolosità. Il suo archivio conserva piani di romanzi, brevi ritratti, gli esercizi di descrizione che compilava per affinare la penna. È noto, poi, che Sologub continuava a intervenire sui propri testi e a modificarli a distanza di anni, mai soddisfatto. *Sogni grevi* fu scritto tra il 1882 e il 1894; il *Demone meschino* lo impegnò per dieci anni dal 1892 al 1902; la principale raccolta di versi, *Il cerchio fiammeggiante*, fu composta tra il 1893 e il 1908. Era un artigiano rigoroso, per il quale il testo non prende forma con leggerezza, ma ogni elemento trova il suo posto in un intreccio finemente elaborato: «Sologub è tremendamente cosciente e non lascia nulla al caso: ogni sua parola ha un preciso significato, ognuna deve occupare il proprio posto»;⁴³⁹ «costruisce tutto secondo logica, non lascia andare il timone dalle mani»⁴⁴⁰.

Dopo *Il demone meschino*, dunque, Puškin non scomparve dalla riflessione di Sologub; al contrario, il poeta continuò a essere il modello con cui lo scrittore si misurò per tutta la vita, intervallando slanci d'amore con momenti "peredonoviani" di disprezzo.

⁴³⁹ A. Gornfel'd, *Plamennyj krug*, in «Zarnicy», n. 2, Sankt-Peterburg 1909 [Ristampa in: F. Sologub, *Plamennyj krug*, cit., p. 290]; «Сологуб страшно сознателен и ничего не делает случайно: каждое его слово осмысленно, каждое должно занять свое место.»

⁴⁴⁰ Staryj entuziast (A.L. Volynskij), *op. cit.*, p. 221; «все строит на логике, руля из рук не выпускает.»

IV. Peredonov «il pazzo»: il tema della follia

Il protagonista del *Demone meschino* è un pazzo. Alla pazzia di Peredonov, inizialmente nascosta e resa manifesta soltanto nel finale, corrisponde l'immagine simbolista del caos del mondo (la città di provincia ne è il paradigma) sul punto di esplodere (la degenerazione della festa in maschera). L'insensatezza, il disordine del mondo sono concetti espressi nel romanzo attraverso l'immagine del caos, il principio maligno – demoniaco – che sottende la realtà apparentemente ordinata, immutabile, formale.⁴⁴¹

L'idea della follia, dell'uomo e del mondo, non è affermata e imposta dall'autore sin dall'inizio, ma viene sviluppata nel corso del romanzo, su due piani distinti. Come vedremo, da un lato il lettore assiste al manifestarsi progressivo, degenerativo, della follia di Peredonov; dall'altro, sul piano dell'organizzazione del romanzo, si osserva che l'irragionevolezza del comportamento di Peredonov non è giudicata allo stesso modo dagli altri personaggi del romanzo, definiti non folli, “normali”.

La lingua russa ha vari modi per dire “pazzo”. Il primo è *sumasšedšij*, aggettivo che deriva da *schodit' s uma* (letteralmente “uscire di testa”). La *sumasšestvie* è la pazzia intesa principalmente come malattia: disturbo psichico, perdita della ragione, insania. Sono sinonimi di *sumasšedšij* i termini *bezumnyj*, *pomešannyj*, *umališennyj*, *poloumnyj*, che significano “pazzo”, “folle”, “matto” e sottolineano l'aspetto della perdita del senno (*um*, “mente, intelletto”), definiscono un comportamento irrazionale, oppure un uso limitato della ragione; ma anche: *nenormal'nyj*, “anormale”; *duševnabol'noj*, “malato mentale”; *povreždennyj (v ume)*, “impazzito”. Un pazzo può essere detto anche *čudak*, “strambo”, *idiot*, “idiota”.⁴⁴²

⁴⁴¹ Z.G. Minc, *O nekotorych «neomifologičeskich» tekstach v tvorčestve russkich simvolistov*, cit., p. 89.

⁴⁴² Nella categoria della stravaganza rientra la parola *jurodivij*, adoperata nel russo moderno come sinonimo di *sumasšedšij* (anche *blažennyj*, il cui primo significato è “beato”, il secondo è “stolto, strambo”). Lo *jurodivij*, tuttavia, è originariamente *jurodivij Christa* “folle in Cristo”, un'importante figura nella cultura e nella letteratura russa. Secondo la tradizione cristiana, lo *jurodivij* era un uomo che liberamente «per la gloria di Cristo», accettava la condizione di *jurodstvo*, una forma di ascetismo religioso già presente nella tradizione bizantina. Il folle in Cristo rifiutava i beni materiali, le relazioni, lo stato sociale e anche le norme di comportamento comunemente accettate. Il comportamento degli *jurodivye* era, dunque, giudicato folle, spesso erano oggetto di derisione. Accettando la passione di

Esistono, infine, numerose altre espressioni metaforiche oppure coloriti colloquialismi.⁴⁴³

La parola *bezumie* (calco del greco, formato da *sine* “senza” e *phronesis* “mente”) è adoperata sia come sinonimo di *sumasšestvie*, sia per esprimere il concetto di follia inteso come mancanza di buon senso e prudenza (non uno stato patologico). Il termine traduce, poi, un concetto positivo di follia che appartiene alla cultura greca classica (Platone *in primis*). Nel mondo greco la follia, infatti, non fu intesa soltanto come «baratro della ragione» (Guidorizzi), ma rappresentò anche l’occasione per la conoscenza di sfere nascoste della mente, di una dimensione inconoscibile finché si è vincolati dai limiti della razionalità.⁴⁴⁴

1. Stupidità, alogismo: l’anticipazione della follia

Peredonov non è definito “pazzo” all’inizio del romanzo. Nelle prime battute è descritto ripetutamente come una persona ottusa (*tupoj*) e stupida (*glupyj*). L’espressione del volto è ottusa, parla come uno stupido.⁴⁴⁵ Inoltre, l’andamento dei suoi pensieri sembra seguire il ritmo meccanico dei suoi movimenti: la mente di Peredonov passa da un’idea all’altra attraverso salti repentini e il pensiero subitaneo non ha connessioni con il precedente.

Cristo, gli *jurodivye* ricevevano in dono profetismo, visionarietà, poteri taumaturgici. Nel XV secolo e agli inizi del XVII l’influsso degli *jurodivye* nella società fu considerevole, e coincise, di fatto, con l’unica forma legittima di partecipazione alla vita sociale e politica dello Stato. Il più celebre folle in Cristo è Vasilij il Benedetto (*Blažennyj*), a cui è dedicata l’omonima cattedrale sulla piazza Rossa. San Basilio visse durante il regno di Ivan il Terribile; lo zar nutrì per lui una profonda venerazione. Nelle icone il santo è rappresentato nudo con il volto rivolto verso l’alto, le braccia sul petto oppure tese in avanti in gesto di preghiera.

⁴⁴³ Per citarne alcuni: un pazzo può essere definito nell’ambito dell’idiozia come *debil*, *slaboumnyj*, *kretin* “imbecille”, “deficiente”, “cretino”. Nell’ambito medico si può parlare di *psichopat*, “psicopatico”, *man’jak*, “maniaci”; *šizofrenik*, “schizofrenico”. Tra i colloquialismi: sono termini un po’ invecchiati *rechnuvšijsja*, “impazzito” (spregiativo) e *spjativšij (s uma)*, “pazzo” – “essere svitato, matto da legare”, “che si è bevuto il cervello” – inteso come chi non rende conto delle sue azioni, agisce in modo sconsiderato, dice assurdità, ecc.; ci sono poi: *tronutyj*, “tocco, picchiatello”; *zdvinuvšijsja (s uma)*, “essere uno spostato”; *šizanut’sja* e *svichnut’sja*, “impazzire, diventare anormale”; *sochnutyj*, “matto” (il primo significato di *sochnut’*, però, è quello di “brindare”, quindi questa è una pazzia che deriva dagli eccessi del bere).

⁴⁴⁴ Si veda, per un approfondimento, G. Guidorizzi, *Ai confini dell’anima: i Greci e la follia. Scienza e idee*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

⁴⁴⁵ Alcuni esempi: per la parola *glupyj/glupost’*: MB, pp. 32; 36; 63 (P. Zvetemirč, pp. 31; 37; 73); per la parola *tupoj/tupo*: MB, pp. 13; 22; 30; 74 (P. Zvetemirč, pp. 17; 19; 30; 86) Si noti, però, che il Dal’ elenca tra i sinonimi di follia anche la stupidità (*glupost’*) e l’ottusità (*tupost’*): un pazzo può essere stupido e ottuso, mentre non necessariamente è vero il contrario. Cfr. V. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*, cit., *sub voce*: *bezumie*. Infine, la stupidità è la caratteristica principalmente attribuita a Volodin.

Il narratore afferma che Peredonov non ama riflettere: la sua mente rifiuta, oppure ridefinisce, la logica del pensiero. In una delle prime scene, ad esempio, Rutilov convince Peredonov che deve sposare una delle sue sorelle poiché «due più due fanno quattro».⁴⁴⁶ Sorpreso da quanto Rutilov sappia ragionare bene, Peredonov si trova spiazzato – «Dovrò chieder la mano! Con lui non si scappa!»⁴⁴⁷ –, e lo segue per andare a scegliere la futura sposa tra le sorelle dell'amico. Nella stessa conversazione Rutilov lo chiama *čudorod*, poi *čudodej*, entrambe le parole sono sinonimi di *čudak*.⁴⁴⁸

La coscienza di Peredonov è formata dalle parole, dai pensieri e dalle menzogne di altri: crede indistintamente a tutto quello che sente o che gli viene detto. Poiché è incapace di distinguere ciò che è vero da ciò che non lo è, abbozza facilmente alle fandonie di chiunque. Infatti, non ha dubbi circa l'autenticità delle lettere della principessa (che, in realtà, erano state contraffatte da Varvara), né sulla generosa promessa di una nomina. Crede, poi, alla Grušina, quando questa gli parla del comportamento deviato dei ginnasiali, e accoglie la voce malevola secondo cui Saša Pynnikov sarebbe una ragazzina nei panni di un ragazzo. Infine, Peredonov si fida della Prepolovenskaĵa, quando nell'intento di farlo litigare con Varvara (e così fare ammogliare l'insegnante alla propria sorella), insinua che Volodin sia innamorato della donna e voglia conquistarla. Da qui, Peredonov incomincerà a temere che Volodin miri a prendere il suo posto, di ispettore e di marito, sostituendosi a lui fin nel matrimonio. Il sillogismo si chiude con l'affermazione che Volodin è un nemico e, con lo stesso procedimento, Peredonov arriverà a estendere la definizione a tutti i suoi conoscenti.

Per ottusità, Peredonov è incapace di scoprire l'inganno di cui è vittima perfino quando la Prepolovenskaĵa, attraverso lettere anonime, cerca di farglielo intendere:

Di tanto in tanto cominciò a mandare a Peredonov delle lettere anonime in cui le allusioni erano più chiare. Ma Peredonov le capiva alla rovescia. Sofija una volta gli scrisse: "Cercate bene se per caso non abita nella nostra città la principessa che vi ha scritto quelle lettere."

⁴⁴⁶ MB, p. 37 (P. Zveteremič, p. 38).

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ V. Dal', *op. cit.*, *sub voce*: *čudo*. La definizione dei tre sinonimi è "persona che fa cose strane, incomprensibili".

Peredonov pensò che sicuramente la principessa era venuta in città per sorvegliarlo. “Si vede,” pensò, “che s’è innamorata di me e vuole portarmi via a Varvara.”⁴⁴⁹

Peredonov non è in grado di comprendere le parole nel contesto, non avverte quando nascondono ironia: «“Da noi in campagna c’era una gallina che faceva due uova al giorno e anche una cucchiata di burro.” “Sì, sì, anche da noi,” disse Peredonov senza accorgersi della presa in giro.»⁴⁵⁰ Prende sul serio i detti popolari, li afferra alla lettera, non per il loro significato metaforico. Inseguito da un ginnasiale, ad esempio, si spaventa perché il bambino potrebbe morderlo e «la saliva umana, dicono, è velenosa [il corsivo è nostro]»⁴⁵¹. Oppure incontrando la Veršina: «“Ah, siete voi! Non vi avevo riconosciuta.” “Buon segno. Vuol dire che presto sarò ricca,” disse la Veršina. A Peredonov questo non piacque: era lui che voleva diventare ricco.»⁴⁵²

Infine, è a tal punto privo di certezze e di riferimenti sicuri nella realtà, che non sa come salvarsi dalla confusione:

Non sapeva più a che cosa dovesse credere: se al senso delle parole di Varvara, o al suono della sua voce che tradiva la menzogna; e questo, come ogni cosa che gli riusciva incomprensibile, lo piombava nel terrore.⁴⁵³

È in balia perfino delle menzogne che lui stesso racconta: per non rivelare a Varvara di essere stato malmenato da Gudaevskij, il padre di un alunno ingiustamente punito, Peredonov le racconta che i suoi occhiali si sono rotti da sé. «Lei gli credette e ne concluse che la colpa era della lingua maligna di Volodin. *Anche Peredonov credette nella lingua maligna.*»⁴⁵⁴

Non solo Peredonov non è in grado di comprendere la realtà, ma talvolta non capisce nemmeno se stesso: «può anche darsi che io non voglia»,⁴⁵⁵ cerca di spiegare a Rutilov come se si stesse guardando dal di fuori. La sua confusione è tale da produrre uno sdoppiamento nella sua coscienza: «lui parla così: la sua anima non sa

⁴⁴⁹ MB, p. 193 (P. Zveteremič, p. 241).

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 46 (50).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 124 (151). D’ora in poi, se non segnalato altrimenti, il carattere corsivo o le sottolineature all’interno di una citazione sono da intendersi come nostri interventi nel testo, a servizio dell’analisi.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 151 (186).

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 193 (242).

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 149 (197).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 37 (39).

cosa spiffera la lingua»;⁴⁵⁶ «Peredonov batté il pugno sul tavolo senza mettervi forza né far rumore, e il suo movimento e il suono delle sue parole furono come stranamente distaccati, come se lui fosse estraneo e lontano da ciò che faceva.»⁴⁵⁷

Sologub mostra che la disarmonia, ancora prima di manifestarsi nel rapporto tra uomo e mondo, è all'interno dell'uomo stesso, diviso, sdoppiato. Questa condizione umana – Peredonov è un morto in vita, non più un tutt'uno di anima e corpo – è il terreno in cui il seme della follia si è insediato e cresce.

Il motivo della follia di Peredonov offre a Sologub l'occasione per esplorare nuove possibilità del linguaggio. La resistenza dei nessi di significato è messa alla prova, al fine di ribadire la costante disarmonia tra uomo e mondo, tra una psiche turbata e il mondo esterno. La volontà dell'autore di elaborare artifici stilistici nel *Demone meschino* è documentata anche da un appunto d'archivio tra i materiali preparatori del romanzo:

Artificio originale. I personaggi del romanzo talvolta inseriscono nei propri discorsi parole che rivelano che essi non sono persone vive, ma soltanto fantocci dell'autore. Si potrebbe per questo perfino scrivere un romanzo singolare dal titolo: Romanzo esemplare. Il fondamento è la follia del protagonista.⁴⁵⁸

Sologub amava i giochi di parole, si divertiva a inventare *calembours* e nel *Demone meschino* sperimenta l'effetto a sorpresa che le espressioni metaforiche producono quando il loro significato viene colto nel senso letterale. La percezione del significato, cioè, non avviene automaticamente, come di solito succede nel linguaggio, ma produce un effetto straniante. Tali esperimenti – la realizzazione di scarti dalla norma che mettono in discussione i meccanismi della lingua stessa – possono essere considerati un'anticipazione delle sperimentazioni linguistiche condotte negli anni seguenti dalle avanguardie, in particolare dai cubofuturisti e dagli *oberjuty*.

Un esempio particolarmente riuscito di sperimentazione sul linguaggio sarà alla base di una poesia del 1907, *Čertovy kačeli* (L'altalena del diavolo). L'intero

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 158 (194).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 169 (209).

⁴⁵⁸ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 270; «Оригинальный прием. Герои романа иногда вставляют в свои речи слова, показывающие, что они не живые люди, а только фантомы автора. Можно даже для этого написать особый роман под заглавием: Образцовый роман. Основа – помешательство героя».

componimento si regge sull'espressione *čert s tobój!*, “che il diavolo ti porti!”. La metafora morta del discorso si anima, il diavolo effettivamente spinge l'altalena:

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
“Попался на качели,
Качайся, черт с тобой”.⁴⁵⁹

In cima all'abete buio
ride sguaiatamente l'oscuro:
“Sei caduto sull'altalena,
dondola, che il diavolo ti porti”.

Nel romanzo la separazione del significato metaforico da quello letterale, di una parola o di un'espressione, è un'operazione tipica attuata dalla mente disturbata di Peredonov.⁴⁶⁰ Il fraintendimento porta Peredonov a compiere azioni illogiche. Ad esempio, egli assimila letteralmente l'espressione *nosit' čert v karmane*, “avere un diavolo in tasca”, ovvero “essere a patti col diavolo”.⁴⁶¹ Terrorizzato dall'idea che Varvara nasconda un diavolo in tasca, Peredonov brandisce le forbici e tagliuzza un abito della compagna (cap. XII).

L'insegnante comprende soltanto il significato letterale, mai quello traslato. Durante una serata trascorsa giocando a biliardo, ad esempio, Peredonov si spaventa terribilmente nascondendosi sotto il tavolo, quando Murin grida “Fuoco!”, dopo aver preso la mira contro di lui con stecca e biglia. Peredonov ha paura che il compagno di gioco, che lui crede un nemico invidioso, voglia sparargli sul serio (cap. IV). Più avanti, in un dialogo con l'ufficiale di gendarmeria Rubovskij, Peredonov teme che questo voglia spedirlo in prigione, quando gli risponde – ironicamente, in verità – di non tenere nascosti in casa i piani delle fortezze. Rubovskij vorrebbe, invece, far intendere a Peredonov che non nasconde segreti, foss'anche vero che qualcuno, come sostiene l'insegnante, sia interessato a spiarlo e a strappargliene uno (cap. VI). Ancora: Peredonov è infastidito dallo spreco di oro per un tramonto. Non distingue,

⁴⁵⁹ F. Sologub, *Plamennyj krug. Stichi. Kniga vos'maja*, Moskva 1908 [Ristampa: F. Sologub, *Plamennyj krug. Stichi*, cit. La poesia è a p. 74]. Il testo di *Čertovy kačeli* apparve per la prima volta nella rivista «Vesy» (n. 8, 1907).

⁴⁶⁰ Si veda anche N.V. Barkovskaja, *Poetika galljucinacij v romane F. Sologuba. «Melkij bes» kak javlenie stilja*, in *XX vek. Literatura. Stil'*, Ekaterinburg 1996, vyp. 2, p. 57.

⁴⁶¹ L'espressione deriva dal racconto di N.V. Gogol', *La notte prima di Natale* (1832): il fabbro Vakula accetta di essere aiutato dal diavolo nel conquistare l'amata Oksana. Prende quindi letteralmente il diavolo con sé, nella propria tasca.

cioè, la metafora morta “l’oro del tramonto”, dall’oggetto “oro”, con il suo colore tipico.

Quando i Peredonov fecero ritorno dalla cerimonia nuziale, il sole era al tramonto e il cielo era ancora tutto fuoco e oro. Ma questo non piaceva a Peredonov, il quale brontolava: “Spiaccicano lì l’oro a pezzi, tanto che si distacca. Dove s’è mai visto uno spreco simile!”⁴⁶²

I dialoghi che intrattengono i protagonisti del romanzo sono non-comunicazioni, scambi vuoti. Anche l’effetto di incomunicabilità, lo svuotamento di senso, la disumanizzazione degli interlocutori, appaiono un’anticipazione delle sperimentazioni di quella che sarà definita la letteratura dell’assurdo russa (si pensi al teatro di D. Charms). Nel dialogo seguente, ad esempio, non è la logica del discorso a reggere la conversazione. Nello scambio di battute gli interlocutori sembrano giocare con le parole:

“Il toro ha le corna?”

“Be’, sì, ce l’ha e con questo?” disse stupito Rutilov.

“Bene, e io non voglio essere un toro,” spiegò Peredonov.

Irritato, Rutilov rispose:

“Tu non sarai mai un toro, Ardalion Borisič, perché sei un perfetto porco.”⁴⁶³

Rutilov non chiede a Peredonov di approfondire le ragioni del suo pensiero stravagante, ma approfitta dell’occasione per prenderlo in giro, procedendo per associazione di idee. L’affermazione di Peredonov in fondo nasconde una sua logica, che però non viene esplicitata: egli non vuole essere un toro, cioè non vuole essere cornuto, tradito.

Il mondo del *Demone meschino* è un mondo in cui la parola non è accolta in quanto portatrice di significato, ma diventa puro suono, è usata per gioco. Questa dinamica è accentuata nel modo di captare le parole del mercante-automa Tiškov che, come abbiamo visto,⁴⁶⁴ coglie soltanto alcuni frammenti isolati di una conversazione per metterli in rima.

⁴⁶² MB, p. 185 (P. Zveteremič, p. 231).

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 44 (47).

⁴⁶⁴ Si vedano le pp. 122-123.

2. La cancellazione del confine tra la realtà e l'irrealtà della finzione letteraria

Perfino la convenzione artistica del testo letterario non è intesa dall'insegnante di letteratura: al contrario, è data per reale. La lettura della favola di I.A. Krylov, *Lžec* (Il mentitore), ad esempio, lo persuade al punto di fargli cambiare abitudini: sapendo di aver mentito, Peredonov preferisce non oltrepassare il ponte, perché nella favola di Krylov il bugiardo è smascherato dal crollo del ponte che si appresta ad attraversare.⁴⁶⁵

Il ricordo vago di grandi opere prende vita nella coscienza dell'insegnante. È il caso dell'*Amleto*: «Nella sua testa si agitavano confuse reminiscenze, qualcuno che si era nascosto dietro la tappezzeria, qualcuno che era stato trafitto con un pugnale o con una lesina.»⁴⁶⁶ Peredonov uccide una cimice e si convince di essersi liberato del nemico, similmente ad Amleto, che uccide Polonio al grido di «un topo, un topo», credendo che si tratti del re, nascostosi nella stanza della madre.⁴⁶⁷

Anche l'interpretazione del passo dell'*Onegin* nella lezione ai ginnasiali è frutto di un pensare ridotto, materiale («La moglie deve sempre mangiare dopo il marito. La moglie deve sottostare in tutto al marito.»)⁴⁶⁸

Un costante parallelo con *La donna di picche* di A.S. Puškin innerva poi tutto il romanzo: Peredonov «cita» inconsciamente il racconto.⁴⁶⁹

Il punto di contatto principale tra il racconto e il *Demone meschino* è la follia che accomuna i due protagonisti: sia Hermann sia Peredonov, infatti, impazziscono. Hermann scopre l'ambizione, la sete di denaro, e intravede nella possibilità di vincere al gioco, la soddisfazione del suo desiderio. La chiave del successo di Hermann è il segreto di tre carte, una combinazione vincente, di cui soltanto un'anziana contessa, giocatrice accanita, è a conoscenza. Analogamente, anche Peredonov è ossessionato

⁴⁶⁵ MB, p. 195 (P. Zveteremič, p. 244).

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 199 (pp. 250-251).

⁴⁶⁷ Il riferimento alla tragedia shakespeariana (atto III, scena 4) accosta la follia di Peredonov a quella di Amleto: la prima è una parodia della seconda. La follia del principe di Danimarca ha infatti un'origine più nobile e drammatica, poiché è scatenata dall'ira per l'omicidio paterno, dal tradimento materno e dal desiderio di vendetta.

⁴⁶⁸ MB, p. 211 (P. Zveteremič, p. 266).

⁴⁶⁹ Cfr. M.M. Pavlova, *S "podskazki" Puškina*, cit., p. 707; «Передонов цитирует Германна не только буквально [...], но и сюжетно». [Peredonov cita Hermann non soltanto letteralmente [...], ma anche nella trama.]; anche M.V. Koz'menko, *op. cit.*, p. 303; «Сологубовский герой (не будем забывать, что он все-таки учитель словесности) "цитирует" своего далекого предшественника и "копирует" многие черты его характера.» [Il protagonista di Sologub (non dimentichiamo che allo stesso tempo è un insegnante di letteratura) "cita" il proprio antico predecessore e "imita" molti tratti del suo carattere.]

dall'idea di diventare qualcun altro, più potente, e dipende dalla vecchia principessa Volčanskaja, per ottenere la nomina che gli cambierà la vita.

In entrambe le opere, i protagonisti sono perseguitati dalle carte da gioco, che prendono vita. Hermann riconosce nelle persone e negli oggetti le stesse forme del tre, del sette o dell'asso. Peredonov, per paura che le figure delle carte spiino le sue mosse e vadano a denunciarlo, decide di accecarle praticando un foro sulle carte in corrispondenza degli occhi. A Hermann, poi, ogni uomo panciuto (*puzatyj*) ricordava un asso (*tuz*). Peredonov, giocando a carte, si confonde, e invece di “asso di picche”, *pikovyj tuz*, dice *tikovyj puz*.⁴⁷⁰ Il lapsus ha una sfumatura profetica: nella lettura delle carte l'asso di picche è simbolo di disgrazia, malattia o morte.⁴⁷¹ Nel racconto puškiniano l'epigrafe, tratta dell'*Ultimo libro dei sogni*, recita che la donna di picche «significa malevolenza segreta».⁴⁷² Nel romanzo, l'asso *tikovyj* si sovrappone alla donna di picche, che apparirà avvolta «in una vestaglia di traliccio [*tikovyj*]»⁴⁷³ a Peredonov in preda al delirio.

In entrambe le opere, la donna da cui dipende il successo degli sventurati si identifica con la regina di picche del mazzo di carte. La donna di picche nella mente di Hermann è la contessa che si prende la sua vendetta. La carta, infatti, determinerà la sua rovina: dopo avergli strizzato l'occhio, la “donna” gli farà perdere la partita e, da quel momento, anche il senno. Anche Peredonov, sempre più tormentato dalle figure delle carte, getta l'intero mazzo nel fuoco e improvvisamente, tra le fiamme, gli appare l'immagine della principessa Volčanskaja.⁴⁷⁴

Sia Hermann sia Peredonov contemplano, infine, la possibilità di unirsi all'anziana donna da cui dipende la loro riuscita, pur di ottenere ciò a cui anelano. Hermann si chiede se diventando l'amante della contessa potrebbe venire a conoscenza del segreto delle carte, ma è frenato dall'età della donna, che a ottantasei

⁴⁷⁰ MB, p. 49 (P. Zveteremič, p. 54). *Tikovyj* è l'aggettivo derivato da *tik*, un legno molto resistente di un albero originario dell'Asia tropicale. La parola *tuz*, invece, viene confusa con *puz*, da *puzo*, “pancia”. L'errore è un invito per i compagni di gioco a prendere in giro Peredonov. La forma *puz* sarà infatti ripetuta nella parola *karapuz*, “paffutello”. Il gioco di parole in russo risulta difficilmente traducibile in italiano: «На что тебе тиковый пуз, у тебя свое пузо растёт, – подхватил со смехом Рутилов. – Будущий инспектор язычком заплетается, – пуз, пуз, карапуз.». Il traduttore italiano sceglie di giocare con le parole “asso/osso di ticche”. Un'altra soluzione potrebbe essere “asso di chicche” (Peredonov è solito tenere le caramelle in tasca), che nell'ultima battuta potrebbe diventare “chicca, ciccica, cicciettello” per riprendere l'immagine originale della pancia che cresce (*puzo rastet*) e paffutello (*karapuz*).

⁴⁷¹ F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 773.

⁴⁷² A.S. Puškin, *La donna di picche* (trad. L. Ginzburg), in *Opere*, cit., p. 775.

⁴⁷³ MB, p. 165 (P. Zveteremič, p. 204).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 202 (254).

anni «può morire fra una settimana, fra due giorni!...».⁴⁷⁵ Peredonov si convince che la principessa si è invaghita di lui e, tra le altre allucinazioni, è tormentato dall'immagine lasciva, ripugnante, della donna di «centocinquant'anni», che non gli concederà il posto da ispettore finché non sarà ricambiata nell'amore (cap. XXV).⁴⁷⁶

Il racconto di Puškin termina con la dichiarazione che Hermann è impazzito, è stato rinchiuso all'ospedale, dove senza interruzione borbotta rapidamente la combinazione delle tre carte. Un farfugliare simile si ripete a più riprese sulle labbra di Peredonov – borbotta qualcosa di intellegibile, di inarticolato⁴⁷⁷ –, segno del manifestarsi progressivo della sua follia. Sullo stesso borbottio si chiude anche il romanzo: «Peredonov era seduto con la testa bassa e borbottava qualcosa di incoerente e d'insensato (*nesvjaznoe i bessmyslennoe*).»⁴⁷⁸ Il borbottio è non-linguaggio, disgregazione del linguaggio, l'impossibilità di comunicazione attraverso cui si esprime lo stato di caos.

La funzione del parallelo con la *Donna di picche* nel romanzo di Sologub è duplice. In primo luogo, come afferma M.C. Ghidini, il racconto puškiniano su un uomo dal «profilo di Napoleone, e l'anima di Mefistofele»⁴⁷⁹ rafforza il sottofondo diabolico del *Demone meschino*. L'immagine della principessa Volčanskaja riflette quella della misteriosa contessa puškiniana e il trio composto da «potere (il posto da ispettore), denaro (il gioco delle carte) ed erotismo (i sogni lascivi e gerontofili, al limite della necrofilia, di Peredonov) evocano un complesso simbolico che si riallaccia al tema demoniaco centrale del romanzo.»⁴⁸⁰

In secondo luogo, il racconto di Puškin viene riflesso attraverso le reminiscenze letterarie inconse di un professore che non è in grado di distinguere tra verità oggettiva e verità verbale. Peredonov confonde il piano fantastico delle vicende e dei personaggi della *Donna di picche* con la realtà della principessa Volčanskaja e delle partite a carte con gli amici. Il piano della realtà e dell'irrealtà si mescolano

⁴⁷⁵ A.S. Puškin, *La donne di picche*, cit., p. 785.

⁴⁷⁶ «“Sì, è vecchia, ma, in compenso, quant'è potente!” E la ripugnanza s'intrecciava all'attrazione.» Peredonov compone addirittura una lettera d'amore, che echeggia ironicamente il cliché della poesia simbolista di un amore «freddo e lontano». Cfr. «Vi amo, perché siete fredda e lontana. Varvara suda, a dormire con lei si soffoca dal caldo, sembra una stufa accesa. Io voglio avere un'amante fredda e lontana. Venite subito e corrispondete al mio amore.» MB, p. 201 (P. Zveteremič, p. 253). Anche Hermann s'intrufola nella camera della contessa e gli capita di essere «testimone dei disgustosi misteri della sua toilette» (A.S. Puškin, *La donne di picche*, cit., p. 792).

⁴⁷⁷ Cfr. MB, pp. 145; 150; 162 (P. Zveteremič, pp. 178; 184; 201).

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 244 (310, modificata).

⁴⁷⁹ A.S. Puškin, *op. cit.*, p. 795.

⁴⁸⁰ M.C. Ghidini, *Prefazione*, in F. Sologub, *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 2008, p. XVI.

continuamente, il narratore tende a cancellarne il confine: la principessa rimane un fantasma, una visione onirica, perché la sua presenza è evocata soltanto dalle menzogne di Varvara; le figure delle carte prendono vita e diventano presenze minacciose.

3. Peredonov e il mondo “normale”

L'irragionevolezza del comportamento di un pazzo si misura in relazione a un criterio di normalità, così come la malattia si contrappone alla definizione di “sano”. Il rifiuto o la deviazione dalla norma significano follia, anormalità. I personaggi del romanzo considerati sani, normali, non considerano Peredonov un pazzo. La reale follia del protagonista non è messa in discussione nelle pagine del romanzo, come osserva L.D. Bugaeva, secondo cui «l'assenza nel discorso dei personaggi di argomentazioni che constatino ripetutamente il fatto della pazzia di Peredonov, contribuisce allo screditamento del piano reale della pazzia.»⁴⁸¹

Peredonov è una persona rispettata, tutt'al più stravagante; da qualcuno è considerato semplicemente stupido e volgare. Le sue azioni e ragionamenti assurdi sono giudicati strambi, generano ilarità. Varvara, ad esempio, ripete spesso a Peredonov di smettere di fare il buffone. Anche la Veršina non crede che Peredonov sia pazzo: «È un po' bizzarro il nostro Ardalion Borisyč. Muore troppo dalla voglia di diventare ispettore e probabilmente Varvara lo mena per il naso. E così lui fa tutte queste stranezze.»⁴⁸²

A poco a poco le allucinazioni di Peredonov prendono il sopravvento e gli impediscono di vedere chiaramente il mondo reale, lo portano ad agire in maniera sempre più irrazionale. L'identificazione di Volodin con un montone, ad esempio, è a

⁴⁸¹ L.D. Bugaeva, *Dvojnój paradoks v romane F. Sologuba «Melkij bes»*, «Vestnik SpbGU», Ser. 2, Sankt-Peterburg 1998, вып. 3, p. 112; «дискредитации реального плана сумасшествия способствует отсутствие в речи персонажей аргументации неоднократно констатируемого факта сумасшествия Передонова.»

⁴⁸² MB, p. 155 (P. Zveteremič, p. 191). Sologub usa un verbo particolare, *kurolesit'*, “comportarsi in modo strano”, come da pazzo. Questa parola, d'uso non frequente, deriva dall'invocazione *Kirie eleison*, “Signore, abbi pietà di noi”, che nelle antiche chiese russe veniva cantata in greco. Nella percezione popolare si perdette il primo significato, e si pensò che il verbo fosse formato dalle parole *kurica* e *les*, “gallina” e “bosco”. Da qui, probabilmente, secondo Krylov, deriva il significato moderno della parola, “fare delle sciocchezze”. G.A. Krylov, *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Sankt-Peterburg 2004; *sub voce: kurolesit'*. Si noti anche che la parola ricorre, più frequentemente rispetto ad altri, nell'opera di F.M. Dostoevskij (analisi compiuta sul *Nacional'nyj korpus russkogo jazyka*, inserendo il verbo *kurolesit'* (in tutte le sue forme verbali) come chiave di ricerca. Cfr. www.ruscorpora.ru (ultima visita: Agosto 2012).

tal punto reale per Peredonov che quando incontra l'amico lo invita a fare attenzione, perché non lo impolveri con i suoi zoccoli (cap. XXII). Ciononostante, nessuno è persuaso che l'eccentricità dell'insegnante sia la conseguenza di un disturbo mentale. L'unico a insospettirsi è il direttore della scuola Chripač, che chiede un consulto al medico del ginnasio, ma: «il medico rispose ridendo che Peredonov non poteva uscir di senno, perché senno non ne aveva, e che faceva sciocchezze semplicemente perché era stupido [*Peredenovu schodit' ne s čego, a prosto durit po gluposti*].»⁴⁸³ Anche Varvara si accorge che Peredonov parla da solo, urla minacce a non si sa bene chi, ma:

credeva che si trattasse solo di furore: lui aveva intuito d'esser stato imbrogliato e s'inferociva. Tanto, di senno non sarebbe uscito, perché un imbecille non ha senno e dunque non può uscirne. [*S uma ne sojdet, - schodit' duraku ne s čego*] E se pur ne fosse uscito, che importava! La pazzia è la felicità degli stolti! [*A esli sojdet, - čto že, bezumie veselit glupych!*]⁴⁸⁴

Sologub costruisce un mondo in cui i “normali” prestano ascolto alle ragioni di un pazzo. Nel romanzo il confine tra verità e menzogna non è mai marcato chiaramente, perfino i personaggi rimangono nel dubbio. Ad esempio, quando Peredonov avverte Chripač che ha ragioni per credere che Saša Pynnikov sia una ragazzina nei panni di un ragazzo, il direttore della scuola dapprima nega in modo assoluto che ciò sia possibile, poi, perplesso, chiede al medico del ginnasio di accertare la verità. Similmente, quando Rubovskij riceve le numerose denunce di Peredonov (contro la Nedotykomka, il gatto, il montone, ecc.) spedisce la prima, «palesamente assurda», al direttore, mentre «altre denunce le trattene presso di sé, per ogni evenienza.»⁴⁸⁵

I personaggi “normali” danno credito all'insegnante malato, di conseguenza il mondo sano accetta come normale la malattia, la follia del protagonista. Così, Sologub fa sì che la definizione di assurdità si estenda all'intero mondo rappresentato dalla città di provincia. Il fondamento è la stupidità propria di tutti i personaggi, come osserva Viktor Erofeev:

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 149 (183).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 213 (268).

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 197 (248).

Il tema dell'assurdità del mondo reale è espresso in maniera particolarmente chiara con il motivo universale della stupidità umana. Sologub fonda la propria particolare "città Stupidonia". [...] L'ammasso di idiozia produce l'impressione della sua inestirpabilità.

Non sorprende che in questo bacchanale della stupidità con grande fatica e riluttanza Peredonov sia riconosciuto come pazzo. La sua pazzia si avverte già dalle prime pagine, ma esige l'omicidio finale perché sia riconosciuto evidente. In un mondo in cui domina la stupidità, la follia diventa la norma. Così i personaggi considerano Peredonov, un normale membro della società: gli sono amici, da lui vanno ospiti, bevono, giocano a biliardo, inoltre è un fidanzato invidiabile, per lui si svolge la sorda battaglia di varie donne. [...] La "normalità" di Peredonov è il fondamento più grottesco su cui si costruisce il romanzo.⁴⁸⁶

In un passaggio finale, e decisivo, si assiste addirittura all'invenzione da parte del mondo sano della follia di Peredonov, «che *naturalmente* sarebbe stato riconosciuto come un anormale [*nenormal'nym*]»⁴⁸⁷. La motivazione, resa plausibile dal modo di agire dell'insegnante, serve alle sorelle Rutilov per smentire le voci sulla relazione inopportuna tra la giovane Ljudmila e l'ancor più giovane Saša. Ancora una volta, però, l'episodio non porta a una reale convinzione degli altri personaggi circa la malattia dell'insegnante:

Per porre fine a quegli stupidi pettegolezzi e per proteggere Ljudmila da una storia spiacevole, tutte le Rutilov e i loro numerosi amici e parenti si misero tuttavia ad agire con zelo contro Peredonov, dimostrando che tutti quei racconti non erano altro che le fantasie d'un folle [*fantazija bezumnogo človeka*]. L'assurdo modo d'agire di Peredonov indusse molti a credere a quelle spiegazioni.⁴⁸⁸

Il riconoscimento generale della follia di Peredonov avviene soltanto in seguito all'omicidio di Volodin e conclude il romanzo, collocandosi fuori dalla cornice delle vicende. Bugaeva ha interpretato la dinamica che porta al

⁴⁸⁶ Vik. Erofeev, *Na grani razryva*, cit., pp. 131-132; «Тема нелепости вешного мира особенно ярко выражена всеобъемлющим мотивом человеческой глупости. Сологуб создает свой собственный "город Глупов". [...] Нагромождение глупости производит впечатление ее неискоренимости. Неудивительно, что в этой вакханалии глупости Передонова с большим трудом и неохотой признают сумасшедшим. Его помешательство уже чувствуется на первых страницах, однако требуется финальное преступление, чтобы оно было признано очевидным. В мире, где царствует глупость, сумасшествие становится нормой. Передонова так и воспринимают герои романа — как нормального члена общества: с ним водят дружбу, ходят в гости, выпивают, играют на бильярде, более того, он — завидный жених, за него идет глухая борьба разных женщин. [...] "Нормальность" Передонова — это та самая гротескная основа, на которой строится роман.»

⁴⁸⁷ MB, p. 240 (P. Zveteremič, p. 304).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 213 (268).

riconoscimento della follia secondo il principio del «doppio paradosso»: nel romanzo la logica normale si capovolge e al suo posto si sostituisce la logica paradossale del folle. Sui diversi piani dell'organizzazione strutturale del romanzo si verifica la negazione della tesi della follia, che viene riaffermata in seguito (antitesi) sul piano dell'invenzione. L'omicidio di Volodin ripropone la tesi nella conclusione, ma su un piano che esce dai confini temporali della narrazione. Tale procedimento, del «doppio paradosso», favorisce il passaggio del motivo della follia dal piano della realtà a quello simbolico del romanzo.⁴⁸⁹

Ciò dimostra anche che il romanzo sovverte la legge dell'agnizione finale del protagonista: dal momento che il riconoscimento esce dai confini temporali della narrazione, esso non determina una svolta decisiva nella trama. Il narratore non rivela, peraltro, come la città reagirà alla notizia, ma interrompe il racconto sulla soglia del luogo del delitto: «Finalmente la gente si fece coraggio, entrò.»⁴⁹⁰ Non sorprende, dunque, che Sologub faccia resuscitare Peredonov in un suo romanzo successivo, *Fumo e cenere* (ultima parte della trilogia la *Leggenda che si va creando*), e lo immagini nel ruolo di vicegovernatore, guarito da quella che era stata, evidentemente, una malattia temporanea.⁴⁹¹

4. Peredonov e il narratore

Il narratore del *Demone meschino* è esterno alle vicende, narratore onnisciente, conosce tutti i retroscena della storia che racconta, guida la narrazione in terza persona e talvolta interviene nel testo con le proprie riflessioni. Pur non prendendo parte alle vicende, il narratore appartiene alla stessa città dei personaggi (in due

⁴⁸⁹ L.D. Bugaeva, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁹⁰ MB, p. 244 (P. Zveteremič, p. 310).

⁴⁹¹ Nella prefazione alla settima edizione del *Demone meschino* del maggio 1913 l'autore scriveva: «I lettori attenti del mio romanzo *Fumo e cenere* (la quarta parte della *Leggenda che si va creando*), di certo, ormai sanno la strada per cui va ora Ardalion Borisovič.» [Внимательные читатели моего романа “Дым и Пепел” (четвертая часть “Творимой Легенды”), конечно, уже знают, какою дорогою идет теперь Ардальон Борисович.] F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 10. Ecco, invece, il brano tratto dalla trilogia: «он своего приятеля в пьяном виде зарезал, в сумасшедшем доме сидел, и уже как он оттуда выбрался, уму непостижимо. Поступил по протекции в губернское правление, и таким аспидом себя показал, что все диву давались. Живо в советники правления выскочил. Крестьян умирал. [...] В газетах об его подвигах печатали достаточно. Кое-что в лишнего прибавили, а ему это только на руку было. Большое на него внимание обратили. Вице-губернатором сделали, так он из кожи вон лезет, еще больше отличиться хочет. В губернаторы метит. Далек пойдет. Сам наш губернатор его остерегается. А надо вам сказать, что у нашего губернатора крепкая рука в Петербурге есть. А все-таки Ардальон Борисовичу перечить не решается.» (F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, t. 1, cit., p. 172).

occasioni ripete «nella nostra città»),⁴⁹² probabilmente è contemporaneo ai fatti narrati.

La voce narrante si distingue chiaramente già nell'incipit del romanzo e si colloca a una certa distanza dai fatti: «...sembrava che in quella città si vivesse d'amore e d'accordo. E persino in allegria. *E invece tutto ciò sembrava soltanto.*»⁴⁹³ Il narratore, che conosce l'esito degli avvenimenti, anticipa la considerazione che nel mondo di cui si appresta a raccontare l'apparenza è più forte della realtà.

È poi grazie all'intervento del narratore che il lettore, sfuggendo alla trappola del gioco di parvenze del romanzo, trova conferma della follia del protagonista, che, come abbiamo visto, non è riconosciuta dagli altri personaggi. «Peredonov credeva che il direttore ordinasse agli allievi di non rispettarlo, *il che naturalmente era soltanto una sua assurda invenzione [vzdornoju vydumkoju]*»;⁴⁹⁴ «Il gatto non c'era mai stato. Quel gatto con grandi occhi verdi dilatati, il suo astuto instancabile nemico, *non era altro che un'allucinazione*»;⁴⁹⁵ «*Sprofondando sempre più nella sua insania [pomeščatel'stvo]*, egli già scriveva da tempo denunce contro le carte da gioco, contro l'Inafferrabile, contro il montone [...] In tutto credeva di vedere sortilegi e prodigi; le *allucinazioni [galljucinacii]* lo terrorizzavano...»⁴⁹⁶

Per ciò che riguarda l'angolo visuale adottato nel raccontare la storia – la «focalizzazione» in narratologia –, in genere, un narratore onnisciente adotta il proprio punto di vista ed esso rimane fisso; si parla in tal caso di «focalizzazione zero», o di testo «non focalizzato». In questo caso il lettore è nella condizione di dominare tutta la narrazione, poiché è informato di tutto da un narratore che penetra le menti dei personaggi e può raccontare fatti che si svolgono contemporaneamente in luoghi diversi.

Ciò non sempre accade nel *Demone meschino*. Di tanto in tanto, infatti, il narratore confonde il proprio punto di vista con quello del suo personaggio,

⁴⁹² MB, pp. 33; 200 (P. Zveteremič, pp. 33; 252).

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 11 (5, modificata).

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 51 (57).

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 189 (235-236). Sologub non adopera qui, in realtà, la parola *galljucinacii* (la adopererà una sola volta, poco dopo, nel cap. XXVII). Nel testo originale c'è invece il verbo *pomerešit'sja*, «sembrare, parere» specialmente per breve tempo (ad esempio, nelle espressioni del tipo «ti è sembrato», «mi è parso di vedere»), che rimarca, ancora una volta, il gioco di parvenze che vela la realtà. Cfr. «Кота и не было, - померещился он Передонову, - кот с широко-зелеными глазами, хитрый, неутомимый враг.» [Anche il gatto non c'era – a Peredonov era parso che ci fosse – un gatto con gli occhi grandi verdi, il nemico furbo, instancabile.]

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 215-216 (271-272).

accettandone la visione limitata. In questo caso si ha una focalizzazione «interna e variabile».⁴⁹⁷

Il cambiamento del punto di vista si realizza in particolare nelle descrizioni della natura e nei sentimenti che il paesaggio suscita in Peredonov. Nell'esempio che segue l'insegnante ha accompagnato Rutilov a casa sua e attende nel giardino di incontrare ad una ad una le sorelle dell'amico, per decidere quale delle tre sposare.

Intorno calava la notte, quieta, *fruscianti di bisbigli e di avvicinamenti sinistri*. E tutto gli sembrava ancora più buio per il fatto che stava in piedi nel punto illuminato della lampada del salotto, la cui luce cadeva nel cortile con due strisce, dilatandosi verso lo stucco vicino, oltre il quale si scorgevano scure pareti di travi. In fondo al cortile *gli alberi del giardino dei Rutilov nereggiavano sospettosamente e mormoravano chissà che*. Sui marciapiedi di legno delle vie vicine si udirono per un bel pezzo i passi lenti e pesanti di qualcuno.⁴⁹⁸

Nella notte quieta, improvvisamente e in modo fantastico, gli alberi si animano e sono percepiti come presenze avverse. Il narratore abbandona il proprio punto di vista in favore di quello del suo personaggio, che non comprende con chiarezza cosa succede intorno a lui ed è dominato dalla paura. Poco dopo precisa che nella via «non si vedeva, né si sentiva nessuno»,⁴⁹⁹ dunque specifica l'infondatezza delle percezioni di Peredonov.

Successivamente, il narratore introduce nelle descrizioni della natura l'uso di verbi del campo semantico di *kazat'sja*, “sembrare, parere”, e le congiunzioni modali *kak*, “come”, *kak budto*, *kak by*, *slovno* “come se”, *točno* “esattamente”.⁵⁰⁰ Questi elementi introducono un paragone tra un oggetto e un'altra immagine, descritta non secondo la categoria dell'oggettività, ma attraverso la percezione, personale e connotata, di un soggetto.

Il cielo era di nuovo coperto. Il vento soffiava a raffiche e sollevava nelle strade turbini di polvere. Si avvicinava la sera e tutto era soffuso da una luce malinconica che sembrava filtrare attraverso la coltre delle nubi *come se* [*kak by*] *non appartenesse al sole*. Il silenzio delle strade *infondeva angoscia e pareva* [*kazalos'*] che quei *miseri* edifici, *sconsolatamente* decrepiti, *timidamente accennanti alla noiosa e miserabile esistenza che*

⁴⁹⁷ Si adotta la terminologia di Gerard Genette. G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, p. 237.

⁴⁹⁸ MB, p. 40 (P. Zveteremič, p. 41).

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Cfr. L.D. Bugaeva, *Idea bezumija i ee jazykovoe voploščenie v romane F. Sologuba “Melkij bes”*, Avtoref. dis. kand. filol. nauk, Sankt-Peterburg, gos. un-t, Sankt-Peterburg 1995, p. 6.

si trascinava fra le loro pareti, fossero sorti così, senza scopo. Si incontravano rari passanti, che camminavano lentamente come se [slovno] nulla li spingesse a fare qualcosa, come se [slovno] lottassero a fatica contro la sonnolenza che li portava verso la quiete eterna. Soltanto i bambini erano vivi, gli eterni instancabili vasi della gioia divina sulla terra, e correvano, e giocavano, ma anche su di loro già incombeva il torpore, e un mostro invisibile e senza faccia, annidato alle loro spalle, di tanto in tanto sbirciava con occhi minacciosi i loro visi improvvisamente paralizzati dall'ebetudine.⁵⁰¹

I sentimenti di estraneità, angoscia, noia, afflizione, insensatezza, corrispondono allo stato d'animo di Peredonov. I verbi e le congiunzioni dell'area semantica di "sembrare, parere" sono elementi preparatori che introducono il lettore nella dimensione immaginaria di Peredonov, segnalano uno spostamento dal piano della realtà a quello delle sensazioni, della fantasia.

In seguito, nuovamente, i punti di vista si alternano:

La notte, silenziosa, fresca e buia, lo circondava da tutte le parti e lo costringeva a rallentare il passo. Dai campi non lontani giungevano [donosilis'] freschi soffi di vento. Dall'erba lungo gli steccati salivano leggeri rumori e fruscii e tutto, intorno, pareva sospetto e strano: forse [možet byt'] qualcuno gli si nascondeva alle spalle e lo seguiva. Tutti gli oggetti si occultavano dietro la tenebra in modo strano e inaspettato, come se [slovno] si svegliasse in essi un'altra vita: notturna, incomprensibile all'uomo e a lui avversa.

Peredonov camminava in silenzio per le strade e bofonchiava fra sé:
"È inutile spiare. Non vado a far del male. Io mi do da fare per il bene del mio servizio, caro mio. Proprio così."⁵⁰²

La personificazione della natura si accompagna a una serie di impressioni, generate, ancora una volta, dall'impaurito protagonista. Il movimento del vento è espresso con il verbo *donestis'*, che nella mente di Peredonov si associa, probabilmente per la somiglianza dei suoni, con la parola *donos*, "denuncia". Peredonov si convince che il vento porti con sé la denuncia del suo cattivo operato. Il significato primo del "portarsi" di un rumore, di un profumo nel vento (la musica, il soffio, ecc.) diventa reale: fruscii e rumori sono le denunce "portate" dal vento e sono per Peredonov a tal punto reali che egli sente di doversi giustificare.

Quanto più cresce la follia di Peredonov e, conseguentemente, si incrementa il ritmo della narrazione, l'autore riduce i segnali dati dai verbi "sembrare, parere" e

⁵⁰¹ MB, p. 74 (P. Zveteremič, p. 86, modificata).

⁵⁰² *Ibid.*, p. 147 (181).

dalle congiunzioni modali: il passaggio da un piano all'altro avviene direttamente, senza alcun avvertimento testuale. Il narratore non è più un riferimento sicuro per il lettore, lasciato in balia delle percezioni sconvolte del protagonista.

La strada saliva su un colle non troppo alto, dopo il quale c'era di nuovo una discesa e la sommità si disegnava fra due catapecchie contro il cielo blu e *triste* che imbruniva. Quel tranquillo rione di vita misera *si chiudeva in se stesso, intristendo e languendo in modo pesante*. Gli alberi *facevano penzolare i rami* al di là degli steccati e *sbirciavano, e impedivano di camminare, e il loro mormorio era irridente e minaccioso*. Al crocicchio c'era un montone che guardò Peredonov in modo ottuso.

Improvvisamente, dietro l'angolo, si udì una risata belante, si fece avanti Volodin e si avvicinò per salutare. Peredonov lo guardò cupamente e pensò al montone che un istante prima era lì e adesso non c'era più.⁵⁰³

Il cielo è triste, il rione langue: *le cose incarnano sentimenti umani*. La natura ostacola, oppure minaccia Peredonov. Poi, appare un montone e «improvvisamente» si ritorna al piano della realtà: il montone era un'allucinazione, oppure semplicemente la figura di Volodin, che nel frattempo si avvicinava a Peredonov, si era sovrapposta a quella dell'animale. Tutta la visione precedente era frutto della fantasia dell'insegnante.

In seguito, il paesaggio è sempre identificato con una presenza umana nemica che agisce contro l'uomo:

Ben presto cominciò a venire giù la pioggia: minuta, rapida insistente. Tutto era silenzioso e *soltanto la pioggia balbettava qualcosa in modo importuno e veloce, mangiandosi le parole, facendo discorsi noiosi e mesti*.⁵⁰⁴

Era una giornata ventosa. *Le porte sbattevano, sbadigliavano e ridevano sotto i colpi di vento*. [...] Per tutto il tragitto lo oppresse la tristezza. *Ogni cosa lo guardava con inimicizia, ogni cosa emanava minacciosi presagi*. Il cielo s'era fatto fosco. *Il vento soffiava contrario e sospirava per chissà cosa. Gli alberi non volevano dare ombra, se la tenevano tutta per sé. In compenso la polvere si sollevava come un lungo serpente diafano. Il sole pareva volersi nascondere dietro le nuvole: per spiare o cosa?*⁵⁰⁵

A occidente imbruniva. *Nel cielo vagava una nuvoletta, vagolava, s'insinuava, perché le nuvole hanno scarpe morbide e silenziose, spiava*. Sui suoi orli scuri *sorrìdeva enigmatico* uno scuro riflesso. Sul

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 170 (211).

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 179 (223).

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 183 (228-229).

fiumiciattolo che scorreva fra il giardino e la città le ombre delle case e dei cespugli oscillavano, sussurravano, cercavano qualcuno. E sulla terra, in quella città *oscura ed eternamente nemica*, non s'incontrava che gente malvagia, beffarda. *Tutto si confondeva in una comune malevolenza verso di lui: i cani sghignazzavano alle sue spalle, gli uomini abbaiano contro.*⁵⁰⁶

Il procedimento analizzato, dell'alternanza dei punti di vista del narratore, trova corrispondenza in una descrizione che Blok dà di quello che definisce l'artificio preferito da Sologub. Blok spiega che quando Sologub si accinge a raccontare semplici scene realistiche, in verità sta preparando il lettore a qualcosa di terribile.

È come se tutto quello che si è letto poco prima lo avessimo osservato attraverso un velo che rendeva più morbidi i tratti troppo duri; ora invece l'autore solleva il velo, e dietro si rivela a noi, sempre per un breve momento, *la mostruosità della vita* [il corsivo nell'originale].⁵⁰⁷

Il sollevarsi del velo di cui parla Blok si realizza quando il narratore inavvertitamente dà voce ai pensieri di Peredonov. Continuamente si mescola il confine fra realtà e irrealtà, così che il lettore è mosso a superare il livello ordinario delle vicende per osservare, anche solo per un istante, «*la mostruosità della vita*».

5. Dalla follia di Peredonov all'assurdità dell'esistenza

Il ritmo della narrazione è subordinato al tempo dello sviluppo della malattia di Peredonov. Quanto più si deteriora la sua psiche, tanto più le sue paure, in forma di allucinazioni, si avvicinano sempre più rapidamente, a un ritmo spasmodico.

Il romanzo è costruito secondo un andamento circolare. Peredonov è il perno attorno cui ruotano gli altri personaggi, che ricompaiono ciclicamente in nuovi, ma sempre uguali, incontri con Peredonov: «Come al solito la Veršina l'attirava con i suoi maliziosi appelli, come al solito Rutilov gli cantava le lodi delle sue sorelle. A casa, Varvara lo esortava a sposarla al più presto...»⁵⁰⁸

L'ossessione di essere denunciato, la paura dei coltelli, che Peredonov all'inizio della narrazione nascondeva a Varvara, ritornano nelle battute conclusive

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 189 (236).

⁵⁰⁷ A. Blok, *Tvorčestvo Fedora Sologuba*, cit., p. 81; «Как будто все прочитанное недавно мы наблюдали сквозь прозрачную завесу, которая смягчала слишком жесткие черты; теперь же автор приподнимает завесу, и за нею нам открывается, всегда ненадолго, чудовищное жизни.»

⁵⁰⁸ МВ, p. 80 (P. Zveteremič, p. 94).

del romanzo, il cerchio si chiude: Peredonov teme le denunce, ma si ridurrà in modo patetico a scriverne a bizzeffe, sfugge i coltelli e le lame per paura di essere sgozzato, eppure sarà lui a tagliare la gola a Volodin.

Allo stesso modo, i fantasmi di Peredonov, la materializzazione delle sue paure, si ripetono ciclicamente, secondo un ritmo crescente negli ultimi capitoli del romanzo. La Nedotykomka, il gatto, Volodin-montone, la principessa, le figure delle carte, Saša-licantropo: le loro immagini affiorano alla mente di Peredonov, precipitandolo nel baratro. Il movimento circolare diventa vortice, che trascina verso il basso e da cui non sembra esserci via d'uscita.

«Il concetto del “cerchio”», afferma N.G. Pustygina, ricorrente in tutta l'opera di Sologub, «diventa sinonimo del percorso vitale, o dell'eterno ritorno.»⁵⁰⁹ Il vortice inghiotte tutti i personaggi, la cui esistenza si perpetua nella ripetizione, sempre identica, delle stesse attività. Entro i confini di un' indefinita città di provincia,⁵¹⁰ i personaggi vagano eternamente senza meta e senza scopo. Anche l'apparente «atemporalità» del romanzo,⁵¹¹ rende assoluta la condizione di vuoto esistenziale rappresentato da questo piccolo campione, preso però a modello di tutto il genere umano. La follia, l'assurdità, è in un'esistenza che non cambia mai e che non va da nessuna parte, e folle è chi non se ne accorge e sta al gioco. E per Sologub, come si legge in un'intervista che concesse al giornale «Birževye vedomosti» nel 1910, il concetto di assurdità descriveva una realtà molto precisa: «La follia di Peredonov non è una casualità, ma è una malattia generale, e questa è la vita quotidiana nella Russia di oggi.»⁵¹²

⁵⁰⁹ N.G. Pustygina, *Simvolika ognja v romane Fedora Sologuba “Melkij bes”*, in *Blokovskij sbornik IX: Pamjati, D.E. Maksimova*, Učen. zap. Tartusk. gos. Vyp. 857, Tartu 1989, p. 125; «понятие “круга” становится синонимом жизненного пути, или бесконечного повторения.»

⁵¹⁰ La città in cui hanno luogo le vicende è un' imprecisata cittadina della provincia russa. Particolarmente avvalorata è la tesi che si tratti di Velikie Luki, la città in cui Sologub insegnò dal 1885 al 1889. La tesi si basa sulla descrizione di alcuni dettagli, come il sagrato della chiesa, e sulle abitudini dell'ambiente provinciale, reso negli stessi termini in cui lo stesso autore lo descriveva ai contemporanei nelle lettere di quegli anni (cfr. M.M. Pavlova, *Pisatel'-inspektor*, cit., p. 71). Tuttavia, anche in questo caso, Velikie Luki potrebbe essere stata semplicemente il prototipo del luogo dell'azione del romanzo, che per sua natura tende a trascendere il piano dei fatti.

⁵¹¹ Nel romanzo non sono chiaramente esplicitate le coordinate temporali della storia. Alcuni dettagli, come il riferimento alla «recente» pubblicazione del racconto *L'uomo nell'astuccio* di A.P. Čechov (luglio 1898), all'inizio dell'anno scolastico, e a una passeggiata autunnale di Ljudmila e Saša (cap. XXVI), lasciano intendere che le vicende narrate abbiano inizio all'incirca nel settembre 1898 e si protraggano per tutto l'autunno. Tuttavia il tempo degli accadimenti non è scandito rigorosamente.

⁵¹² M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 371; «Сумашествие Передонова – не случайность, а общая болезнь, и это есть быт нынешней России». (L'intervista venne concessa da Sologub in occasione della messa in scena della versione teatrale del *Demone meschino*).

V. La funzione dell'intreccio Ljudmila-Saša nel *Demone meschino*

1. Un contraltare alla *peredonovščina*

In parallelo alle vicende di Peredonov, Sologub sviluppa un intreccio che ha per protagonisti la giovane Ljudmila Rutilov e il ginnasiale Saša Pyl'nikov. Ljudmila, una pettegola di prim'ordine, è incuriosita dalla voce secondo la quale nelle vesti del ginnasiale si nasconderebbe una ragazzina, mandata dalla famiglia a sedurre e beffare Peredonov. Ljudmila vuole accertarsi personalmente della verità e si presenta a Saša. La giovane è ammaliata dalla bellezza e dalla purezza del ragazzino. Ben presto i due s'innamorano appassionatamente e nel segreto dei loro incontri, apprendono il piacere di baci ardenti e dei giochi amorosi.

Secondo una lunga tradizione critica che origina da A. Blok, la storia di Ljudmila e Saša incarna una visione del mondo luminosa e leggera, che contrasta con la realtà volgare del mondo piccolo-borghese cui appartengono gli altri personaggi.⁵¹³ Secondo questa interpretazione, Sologub avrebbe offerto ai suoi lettori un'alternativa alla *peredonovščina*, rivelando una fonte di «purezza e incanto» laddove sembrava impossibile.⁵¹⁴ La tesi di Blok contrastava la lettura critica di A. Gornfel'd⁵¹⁵ – condivisa e riformulata nel tempo dai critici⁵¹⁶ –, il quale interpretava l'episodio unicamente in senso negativo, come la storia di una ragazza traviata che corrompe l'innocenza di un ginnasiale.

I protagonisti degli intrecci paralleli sono effettivamente contrapposti. Il mondo grigio e sporco di Peredonov si oppone a quello di Ljudmila, colorato (giallo, rosa, rosso) e profumato (le ricercate fragranze di cui si cosparge). All'angoscia (*toska*) che affligge perennemente Peredonov e all'atmosfera di vita noiosa (*skučnyj*) e triste (*grustnyj*) della città fa da controcanto la *veselost'* (“allegria”, “gaiezza”) della giovane. Gli incontri tra i due sono descritti nel segno di un'allegria spensierata e

⁵¹³ A. Blok, *O realistach*, cit., p. 59.

⁵¹⁴ Condividono lo stesso punto di vista anche Z.G. Minc, *O nekotorych «neomifologičeskich» tekstach v tvorčestve russkich simbolistov*, cit.; Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni*, cit., pp. 40, 53, 55; G. Selegen', *Prechitaja svjaz': simbolizm v russkoj proze. "Melkij bes" Fedora Sologuba*, Kamkin, Washington 1968, p. 211.

⁵¹⁵ A. Gornfel'd, *Nedotykomka*, cit., p. 402.

⁵¹⁶ M.M. Bachtin, *Sologub*, in *Dialog. Karnaval. Chronotop*, n. 2/3, Vitebsk 1993, p. 148; D. Greene, *Insidious Intent: An Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon*, cit., p. 55; Vik. Erofeev, *Na grani razryva*, cit., pp. 139-140.

contagiosa: «Saša corse a casa pensando con allegria [*veselo*] a quell'allegra ragazza [*veseloj*]. Ljudmila allegra [*veselaja*] tornò a casa, sorridendo e fantasticando di cose divertenti.»⁵¹⁷

I due mondi sono ulteriormente contrapposti nei binomi giovinezza–senilità, purezza–concupiscenza, infine bellezza–mostruosità. Nel mondo senile di Peredonov, la bellezza è impossibile, perché corrotta; non è adorata e contemplata, ma viene ridotta a fonte di basso godimento sensuale. È eloquente, in proposito, la descrizione di Varvara:

Si spogliò in fretta e, sorridendo impudica, mostrò a Peredonov il suo corpo leggermente incipriato, bello e agile. Sebbene Varvara vacillasse per la sbornia e il suo viso dovesse suscitare disgusto in chiunque non avesse bevuto per la sua espressione di senile lascivia, il suo corpo era stupendo, come il corpo d'una tenera ninfa a cui, per il potere di una spregevole malia, fosse stata attaccata la testa di una puttana appassita. Ma quel corpo meraviglioso per quei due miserabili esseri sporchi e ubriachi era solo fonte di bassa seduzione. Così avviene sovente e davvero nel nostro secolo la bellezza [*krasota*] è destinata ad essere calpestata e oltraggiata.⁵¹⁸

Il viso di Varvara, poi, è solitamente velato da un trucco pesante, che nasconde la naturalezza dei tratti («Guardava Peredonov in modo sfrontato, ma, se non fosse stata truccata, si sarebbe visto che era arrossita.»)⁵¹⁹ Anche le descrizioni della Grušina offrono all'autore il pretesto per riproporre la stessa riflessione. La donna compare alla festa in maschera con un costume che la scopre per metà: il corpo è attraente, ma le morsicature delle pulci lo rendono ripugnante.

Tutto quello che la Grušina metteva così arditamente allo scoperto, era bello, ma che contrasti! Le morsicature delle pulci sulla pelle, le maniere grossolane, parole di una volgarità insopportabile. Di nuovo la bellezza del corpo veniva insultata.⁵²⁰

Al contrario Ljudmila non oltraggia la bellezza, ma la venera. Il corpo – giovane, bello, nudo – è l'oggetto sacrale di quella che per lei è un'autentica religione, dei sensi e della bellezza, il «culto trepidante e misterioso della Carne che sboccia».⁵²¹

⁵¹⁷ MB, p. 116 (P. Zveteremič, p. 141, modificata).

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 51 (57).

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 66 (76).

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 222 (280).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 207 (261).

Si ribella dentro di sé, e soffre, perché il corpo nudo non può essere esibito liberamente.⁵²² Per questa ragione, senza pudore mostra al giovane amico le proprie gambe nude e cerca di sfilargli la camicia per ammirare la sua bella schiena. («Quanta bellezza [*prelesti*, lett. “fascino, incanto, attrattiva”] al mondo!” pensava. “La gente nasconde tutta questa bellezza [*krasota*]; perché?»)⁵²³ Ljudmila fa di Saša il proprio idolo, lo identifica con Dioniso, il dio adolescente (*otrok-bog*).⁵²⁴ Si circonda di fiori, le cui fragranze ritrova nei profumi, ama le passeggiate all’aperto: a questo corrisponde il mito di Dioniso, che realizza l’ideale dell’unione estatica dell’uomo con la natura.

Nella costante contrapposizione su cui è costruito il romanzo, si dice invece che a Peredonov erano estranee le «estasi dionisiache, elementari, che nella natura esultano e gridano».⁵²⁵ Accecato dalle logiche meschine degli uomini, non poteva comprenderle.

Il mondo parallelo al regno della *peredonoviščina* è costruito secondo un sistema di riferimenti alla natura e all’antichità classica, in particolare alla mitologia greca. Ljudmila, il cui patronimico è Platonovna, loda ripetutamente l’antica Grecia, chiama Saša «classico», gli confeziona un costume da giovane ateniese, e si lamenta quando non possono trascorrere del tempo insieme, perché il ginnasiale deve studiare la lingua e la letteratura greca.

A Ljudmila è associato il mito di Afrodite. La confusione dei primi sentimenti amorosi che la giovane fa sbocciare in Saša è paragonata all’onda «che genera Afrodite».⁵²⁶ La divinità greca – che deve il suo nome alla parola *afròs*, la spuma del mare dalla quale si riteneva fosse nata – è la dea della bellezza e dell’amore, quest’ultimo inteso come l’attrazione reciproca delle varie parti dell’universo al fine di conservare e procreare, dunque simboleggia l’istinto naturale di generazione e di fecondazione. Nel mito, poi, Afrodite è responsabile dell’iniziazione di Dioniso; allo stesso modo, Ljudmila inizia il giovane alle prime emozioni dell’amore.

⁵²² Cfr. «Com’era stupido che i ragazzi non andassero nudi! O almeno scalzi, come i monelli di strada d’estate, che a Ljudmila piaceva guardare perché camminavano a piedi nudi, certe volte anche con le gambe scoperte. “Come se fosse una vergogna possedere un corpo,” pensava Ljudmila, “tanto che persino i ragazzi lo nascondono.”»; MB, p. 119 (P. Zveteremič, p. 145).

⁵²³ *Ibid.*, p. 206 (259).

⁵²⁴ Cfr. «Милый, кумир мой, отрок богоравный» [Caro, idolo mio, adolescente pari a un dio]; *Ibid.*, p. 207 (260). Come abbiamo già osservato, il «dionisismo» di Saša si esprime anche nella presunta ambivalenza sessuale (si pensa sia una ragazzina, invece è un ragazzo) e nel nome, che può essere sia femminile sia maschile.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 179 (223).

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 133 (145).

In un dialogo con la Kokovkina, la signora presso cui il ginnasiale abita, quest'ultima chiama Ljudmila *vetrenica*.⁵²⁷ La parola nel contesto assume il significato di *vetrenaja devuška* (“ragazza sventata”, “sconsiderata”, “poco seria”, “leggera”). Il traduttore italiano, infatti, opta per il vezzeggiativo “sventatella”. Nel secondo significato *vetrenica* è sinonimo di *anemon*, “anemone”, un fiore della famiglia dei ranuncoli (*ljutiki*).⁵²⁸ Nella mitologia greca l’anemone è il fiore nato dalle lacrime di Afrodite per la morte dell’amato Adone, dunque un simbolo di afflizione. Curiosamente un riferimento ai ranuncoli, in apparenza sconnesso, ritorna in un altro episodio del romanzo, durante una passeggiata di Peredonov e Volodin. L’attenzione dell’insegnante è improvvisamente attirata da «piccoli fiori gialli lungo la siepe d’un giardino». Siccome non ne conosce la specie, chiede a Volodin di quali fiori si tratti e scopre che sono *ljutiki*, “ranuncoli”,⁵²⁹ nel frattempo, Peredonov ricorda che gli stessi fiori sono presenti in abbondanza nel proprio giardino e gli sovviene il timore che Varvara possa usarli, nel tè, per avvelenarlo. Il ragionamento di Peredonov, dunque, è meno illogico di quanto sembri: Peredonov teme il veleno dall’afflizione, di cui l’anemone è simbolo.

La complessità dei riferimenti mitologici si amplifica nella descrizione dei «sogni brucianti, africani» di Ljudmila, tre visioni cariche di erotismo, nelle quali alla giovane appare Saša, l’oggetto del suo desiderio.

Sognò di essere sdraiata in una camera pervasa da un calore soffocante e che la coperta le scivolava giù, mettendo a nudo il suo corpo ardente; ed ecco che un serpente squamoso e inanellato penetrava nella sua camera e saliva, strisciava come su per un albero, su per i rami delle sue belle gambe nude...

Poi sognò un lago in una calda sera d’estate, sotto nubi temporalesche che s’addensavano pesanti, e lei era sdraiata sulla riva, nuda, con una corona d’oro sulla fronte. C’era odore di tiepida acqua stagnante e di limo e d’erba esausta sotto il sole, e sull’acqua scura e sinistramente placida nuotava un cigno bianco, forte, regalmente maestoso. Esso sbatteva con rumore le ali sull’acqua; poi sibilando forte, si avvicinò, l’abbracciò e lei provò dolcezza, languore e paura...

Sia il serpente, sia il cigno avevano il viso di Saša, d’un pallore bluastrò, con gli occhi scuri enigmaticamente tristi; esso si chinava sopra Ljudmila,

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 115 (139).

⁵²⁸ T.F. Efremova, *Sovremennyj tolkovyj slovar’ russkogo jazyka*, 2000, *sub voce: vetrenica*. Ha fiori gialli, bianchi, oppure rosa, e fiorisce, in genere, al principio della primavera.

⁵²⁹ MB, p. 126 (P. Zveteremič, p. 154). Il traduttore sceglie la parola “aconito”, un fiore della famiglia delle ranunculacee, che ha un suono più insolito (poco dopo, infatti, Peredonov si stupisce della stranezza del nome).

e, nascondendo lo sguardo teneramente affascinante, le sue ciglia tanto nere da parer blu si abbassavano pesanti, terribili.⁵³⁰

Nel primo sogno Ljudmila è Lilith, il demone maligno che seduce gli uomini nel sonno e causa la morte degli infanti. Secondo la tradizione ebraica e gli scritti cabalistici, Lilith era la prima moglie di Adamo, che abbandona il marito e si trasforma in un demone femminile.⁵³¹ Ljudmila sogna un serpente, Saša, che risale il suo corpo, strisciando lungo le sue gambe nude, paragonate a rami. L'immagine onirica ricorda il dipinto di John Collier, *Lilith* (1892),⁵³² che raffigura una giovane mentre si lascia languidamente avvinghiare da due serpenti che le cingono una gamba e poi i fianchi. La posa della donna raffigurata da Collier, inoltre, ricorda quella di un albero: le gambe e le braccia sono il tronco e i rami, e dal capo, sensualmente chinato, ricadono di lato i capelli-fronde.

Il secondo sogno allude al mito di Leda e il Cigno: Saša nelle sembianze di un cigno avvicina Ljudmila-Leda, assopita sulle sponde del lago. In entrambi i sogni, il senso di piacere e dolcezza convivono insieme con il languore e la paura.

Nel terzo sogno Saša è Dioniso, il dio adolescente:

Poi Ljudmila sognò un meraviglioso palazzo con le volte basse e pesanti dove si affollavano stupendi adolescenti nudi e forti, e il più bello di tutti era Saša. Lei era seduta in alto e gli adolescenti nudi si flagellavano a vicenda dinanzi a lei. E quando stesero sul pavimento Saša, la faccia rivolta verso Ljudmila, e lo fustigarono e lui rideva e piangeva forte, lei scoppiò a ridere così come talvolta si ride in sogno, quando improvvisamente il cuore si mette a battere in modo precipitoso, e si ride a lungo, irrefrenabilmente, il riso dell'abbandono di sé e della morte...⁵³³

L'unione di dolore e piacere, lacrime e riso, follia e sanità mentale è un'idea propria del culto dionisiaco.⁵³⁴ Ljudmila ritorna su questo contrasto anche in un passaggio successivo:

⁵³⁰ *Ibid.*, pp. 118-119 (144).

⁵³¹ Sulla figura di Lilith nell'opera di Sologub si veda: S.P. Carlson, *The Dichotomy of Lilith and Eve in Fedor Sologub's Mythopoeitics*, «Russian Literature», 48, 2000.

⁵³² Non sappiamo con certezza se Sologub conosceva il dipinto del londinese Collier, tuttavia, è molto probabile che negli ambienti del «Mir Isskustva» l'opera fosse nota.

⁵³³ MB, p. 119 (P. Zveteremič, p. 144).

⁵³⁴ Ch. Rosenthal, H. Foley, *Simvoličeskij aspekt romana F. Sologuba "Melkij bes"*, in *Russkaja literatura XX veka: issledovanija amerikanskich učenyh*, Sankt-Peterburg 1993, p. 13. [Traduzione dell'originale: *Symbolic Patterning in Sologub's The Petty Demon*, in F. Sologub, *The Petty Demon*, Ann Arbor 1983].

Amo la bellezza. Sono pagana io, peccatrice. Avrei dovuto nascere nell'antica Atene. Amo i fiori, i profumi, i vestiti sgargianti, il corpo nudo. Dicono che ci sia un'anima. Non lo so, non l'ho mai vista. E poi, che cosa me ne faccio? Voglio morire tutta, come una Rusalka, come una nuvola che si dissolve al sole. Amo il corpo, forte, agile, nudo, che sa godere.

“Ma sa anche soffrire,” disse piano Saša.

“Sì anche soffrire, anche questo è bello,” mormorò Ljudmila appassionatamente. “Anche il dolore può esser dolce, purché si senta il corpo, purché si vedano la nudità e la bellezza del corpo.”⁵³⁵

Per lo stesso principio Ljudmila ama il Crocifisso, il simbolo in cui bellezza e sofferenza si incontrano («il corpo nudo, bello, e le gocce di sangue»)⁵³⁶ Accanto all'immagine del Crocifisso, un'altra immagine cristiana compare nel romanzo, il cuore trafitto da sette spade (cfr. “Il mio cuore è ferito di gioia. Il mio seno è trafitto dalle sette spade della felicità, come faccio a non piangere!”).⁵³⁷ Si tratta di un'immagine della Madonna, l'Addolorata, così com'è rappresentata nell'“Icona della Madre di Dio dalle sette spade” (*Semistrel'naja*). Le spade rappresentano i sette dolori della vita terrena di Maria, ma il volto della Vergine è lieto, poiché partecipa già della gioia della Resurrezione e del regno dei Cieli. Questi due riferimenti cristiani nel romanzo sono da intendersi sullo stesso piano dei riferimenti alla religiosità pagana. Le immagini della mitologia greca, infatti, insieme con quelle cristiane, rimarcano il contrasto tra la religiosità del mondo di Ljudmila e il mondo senza aldilà di Peredonov.

Ljudmila invoca, poi, uno stato di follia, inteso come oblio di sé, dunque della ragione, per raggiungere una conoscenza più profonda.

“Cerca di capire, stupido,” disse poi con voce sommessa e persuasiva, “che la felicità e la saggezza sono soltanto nella follia [*bezumie*].”

“Già, proprio!” disse Saša incredulo.

“Bisogna obliare, obliarsi e allora soltanto si comprende tutto,” bisbigliò Ljudmila. “Secondo te, i saggi pensano?”

“Eccome no!”

“No, loro sanno. Gli è stato concesso una volta per sempre: a loro basta guardare e tutto gli si rivela...”⁵³⁸

La follia a cui Ljudmila allude (*bezumie*, a differenza della *sumasšestvie* di Peredonov, “pazzia” in senso patologico) è una forma di sapienza superiore,

⁵³⁵ MB, p. 207 (P. Zveteremič, p. 260).

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 208 (261).

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 210 (264).

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 210 (264).

riconducibile, secondo Platone, al mito di Dioniso. I rituali estatici di Dioniso pretendevano di offrire attraverso la follia, una forma diversa e superiore di sapienza, contrapposta a quella ricreata dalla ragione.⁵³⁹ Platone, nel *Fedro*, individua quattro forme di follia, a ciascuna delle quali è preposta una divinità: Apollo per la follia profetica, Dioniso per quella iniziatica, le Muse per quella poetica, Afrodite e Amore per la quarta (*Fedro*, 265b). Ljudmila contrappone la saggezza dei saggi e quella dei folli, come Platone, contrappone sapienza e follia: la prima coincide con la conoscenza del mondo e ha quindi un'origine umana; la seconda ha invece un'origine divina, consiste in un'esperienza dello spirito di esplorazione dell'estremo confine della natura umana, quindi è possibile soltanto come rivelazione per dono di Dio. La frase di Ljudmila fa eco al coro delle Baccanti, che nella tragedia di Euripide, affermano che essere «sapiienti non è essere saggi» (*Baccanti*, 395). Sologub, come spiega G.J. Thurston, attinse da Euripide (la tragedia fu tradotta dal poeta Innokentij Annenskij nel 1894) per l'interpretazione del mito di Dioniso.⁵⁴⁰

L'ennesima contrapposizione degli intrecci, questa volta sul piano della narrazione, è nel binomio lirismo e prosa: il lirismo del secondo intreccio narrativo⁵⁴¹ si oppone alla prosaicità, il tratto dominante della narrazione principale.

2. Una duplice interpretazione

La caratterizzazione dei personaggi dell'intreccio secondario presenta tuttavia un'ambivalenza, strutturale e intenzionale, che offre una duplice possibilità di lettura dell'intero romanzo. T. Venclova sostiene che l'intreccio sia costruito specularmente a quello principale e che i poli opposti, rappresentati dal mondo dell'insegnante da una parte, e da Ljudimila e Saša dall'altra, nella sostanza coincidano: gli estremi sintetizzano il medesimo principio di caos verso cui tende il mondo.⁵⁴²

L'ambivalenza è data innanzitutto nei riferimenti mitologici che decodificano la trama: Ljudmila è Afrodite, ma allo stesso tempo, con l'immagine delle tre sorelle Rutilov l'autore allude alle Furie (le Erinni nella mitologia greca), le tre sorelle

⁵³⁹ Si veda G. Guidorizzi, *op. cit.*; in particolare il paragrafo *Sapienza non è essere saggi*, pp. 11-17.

⁵⁴⁰ G.J. Thurston, *Sologub's Melkij bes*, «The Slavonic and East European Review», vol. 55, n. 1, (jan. 1977), pp. 30-44.

⁵⁴¹ Blok riteneva che l'episodio potesse essere letto separatamente dal resto, come si legge la poesia. A. Blok, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁴² T. Venclova, *op. cit.*, p. 150; «хотя построения и сохраняют амбивалентность, полосы в универсуме Мелкого Беса по сути дела совпадают.»

abitanti degli inferi e divinità della vendetta; il loro danzare, invece, ricorda quello delle Menadi votate al culto dionisiaco. Le Menadi, peraltro, sono le Baccanti nella tragedia di Euripide: da una parte sono in grado di far sgorgare vino, latte e miele dalla roccia, dall'altra appaiono animate da una forza bestiale e sovrumana, capaci di fare a brani a mani nude gli esseri umani. Ancora: Ljudmila desidera essere una *rusalka* e in seguito è paragonata a una strega; il suo cinguettare, unito al profumo inebriante, ammalia chi la ascolta. La sorella Dar'ja ironizzerà sugli incontri amorosi dei giovani, dicendo, come recita il proverbio russo, che “il diavolo si è unito con il fanciullo” (*čert s mladencem sviazalsja*). L'immagine di Ljudmila è, dunque, densamente offuscata dalle ombre del maligno.

Saša, similmente, è associato a Dioniso e allo stesso tempo ad Apollo, ideale della giovinezza e della forza, della bellezza armoniosa. Il suo cognome, Pyl'nikov, ammette una duplice derivazione: dalla parola *pyl'nik*, “sacco pollinico” – l'immagine del polline dei fiori (*pyl'ca*) richiama l'idea della nascita, della vita, del principio maschile⁵⁴³ –, ma anche dalla parola *pyl'*, “polvere”, immagine di morte e rimando al tema demoniaco centrale nel romanzo.⁵⁴⁴

La stessa immagine di Dioniso, spiega Thurston, attraverso la reinterpretazione del mito elaborata da Euripide nelle *Baccanti*, appare principalmente come un'immagine demoniaca. Non coincide con il Bacco romano, ma è piuttosto l'autore di una spietata vendetta contro gli uomini che non riconoscono la sua divinità. Secondo lo studioso americano, la comprensione del mito nell'opera di Sologub si basava su un ripensamento in atto negli studi classici nel periodo in cui lo scrittore componeva il romanzo.⁵⁴⁵ Dioniso veniva presentato come “dio delle anime”, che priva gli uomini dell'anima, condannandoli alla follia. M.M. Pavlova osserva che nel manoscritto del romanzo, inizialmente, al posto della parola *dionisičeskich* [*vostorgov*], “[le estasi] dionisiache”, c'era la parola *demoničeskich*.⁵⁴⁶ Accetta, dunque, l'ipotesi che la sostituzione dei termini dipenda dalla lettura dei saggi sul tema pubblicati all'epoca. Occorre tenere presente, tuttavia, che per la

⁵⁴³ T. Venclova, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁴⁴ Nell'analisi del tema demoniaco (Capitolo terzo, I) abbiamo dimostrato anche una latente somiglianza di Saša con la Nedotykomka. Si veda in proposito anche T. Venclova, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁴⁵ G.J. Thurston, *op. cit.*, p. 37. Thurston elenca tra le fonti la traduzione delle opere di Nietzsche, apparsa nel 1905, e gli studi di Vjačeslav Ivanov, *Niče i Dionis* («Vesy», n. 5, 1904), *Ellinskaja religija stradajuščego boga* («Novyj put'», 1-3, 5, 8-9), *Religija Dionisa* («Voprosy žizni», n. 6-7, 1905).

⁵⁴⁶ M.M. Pavlova, *Kommentarii*, in F. Sologub, *Melkij bes*, cit., p. 797.

sovrapposizione dell'immagine di Dioniso e quella demoniaca si rivelò decisiva, come abbiamo già osservato, la lirica di Puškin «*Al principio della vita ricordo la scuola...*» (1830).⁵⁴⁷

Lo stato di felicità cui anela Ljudmila non si realizza compiutamente nel *Demone meschino*. L'idillio è imperfetto, temporaneo. La relazione dei giovani matura in una stanza, uno spazio chiuso, isolato dal resto della città, in cui si evoca il passato del mondo classico. Una simile condotta al di fuori di quelle mura non sarebbe approvata dalla morale cittadina. A Ljudmila, poi, è nota la precarietà del proprio Eden, poiché sa che Saša è un ragazzino dal quale non può attendersi nulla («Lo so che non ho niente da sperare, ma che lui almeno mi dia un po' di carezze, un po' soltanto»)⁵⁴⁸: le estasi e l'esperienza della bellezza non possono che essere effimere. Di questo, Ljudmila avverte anche Saša: «La bellezza e l'innocenza spariranno.»⁵⁴⁹

I due, inoltre, tengono nascosti i loro incontri. Saša avverte un senso di disagio quando trascorre i pomeriggi con Ljudmila ed è consapevole che si tratta di una trasgressione delle regole. Perciò non fa parola del suo innamoramento con nessuno («Saša era stregato da Ljudmila, ma qualcosa gli impediva di parlare di lei alla Kokovkina. Come se si vergognasse.»)⁵⁵⁰. Il senso di vergogna evoca la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, la colpa del peccato originale, cui si lega anche l'immagine del serpente che compare nel sogno di Ljudmila. Più che il regno della bellezza non oltraggiata e della liberazione della carne, quello di Ljudmila e Saša è un mondo costretto dai vincoli del peccato originale.

I modi di Ljudmila, insistenti, talvolta violenti («“Aspetta, adesso ti sistemo io!” lo minacciò e chiuse la porta a chiave, “adesso qui non c'è nessuno a difenderti”»),⁵⁵¹ imbarazzano Saša, che in più di un'occasione scoppia a piangere. Inizialmente la giovane gioca con le parole, con *calembours* che riflettono l'ambiguità di piacere e sofferenza: «*Ty rozy ljubiš'?*» (“Ti piacciono le rose?”) «*I rožčki ljubiš'?*» (“E le frustate, ti piacciono?”);⁵⁵² oppure il fraintendimento del verbo *dušit'*, “profumare”, ma anche “soffocare”, “strangolare”: «“*Chotite ja vas dušit' budu?*» (“Volete che vi tolga il fiato?”); «*Zadušit'!* [...] *Ja ne rukami vas dušit' choču, a*

⁵⁴⁷ Si vedano le pp. 100-103.

⁵⁴⁸ MB, p. 143 (175).

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 207 (260).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 202 (254, modificata).

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 143 (175).

⁵⁵² *Ibid.*, p. 139 (170).

duchami.» (Strozzarvi! [...] Non con le mani voglio togliervi il fiato, ma con i profumi!)⁵⁵³

Ljudmila canzona stizzita Saša: «Cos'hai, paura di squagliarti, stupidello, se resti un momento con le spalle nude?»⁵⁵⁴ Ben presto, alla *veselost'* di Ljudmila si sostituisce la stessa risata sguaiata – il *chochot* infernale – di Peredonov e della sua compagnia ebbra;⁵⁵⁵ i profumi dolci all'improvviso soffocano ed esasperano i nervi (cap. XXVI).

L'analisi rivela, inoltre, che l'intreccio parallelo è ricco di menzogne e imbrogli almeno quanto quello di Peredonov: Saša sgattaiola fuori di casa per correre dall'amica, contravvenendo il divieto della Kokovkina di passare troppo tempo dalle signorine Rutilov; Ljudmila racconta continuamente bugie sull'innocenza degli incontri con il ginnasiale; infine, nella mascherata finale le sorelle Rutilov e Saša-geisha irretiscono tutta la città con l'inganno del travestimento.

Il mondo luminoso, profumato, bello, dei giovani non sconfigge la *peredonovščina*, non realizza una reale alternativa ad essa. La trasformazione della vita, la riflessione che accompagnerà Sologub in tutta la sua attività, non si compie nel *Demone meschino*. Secondo l'interpretazione di Rosenthal e Foley, la meschinità e la volgarità del mondo di Peredonov distruggono, schiacciano, quello di Ljudmila e Saša.⁵⁵⁶ Come abbiamo cercato di dimostrare, in realtà, il mondo dei giovani si autodistrugge, poiché sono gli stessi protagonisti a portare in sé gli effetti del contagio con il maligno che incombe sulla città.

Il capitolo XXXI, il penultimo, che precede l'omicidio di Volodin, offre a nostro avviso la chiave per la comprensione della funzione dell'intreccio parallelo all'interno del romanzo. Ljudmila, chiamata a dar spiegazioni sulla natura degli incontri con Saša, che alimentano sempre più i pettegolezzi cittadini, mente al direttore della scuola, negando di corrompere l'innocenza del giovane. Tutto in lei, il suo aspetto, il suo profumo avvolgente, la voce delicata e cinguettante rende impossibile credere che qualcosa di malvagio, sporco, venga da una persona così elegante e gentile. Il decoro di Ljudmila è salvo, vincono le apparenze:

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 130 (158-159).

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 207 (260).

⁵⁵⁵ Alcuni esempi: cap. IV; *Ibid.*, pp. 114; 117; 130; 135 (138; 142; 158; 165).

⁵⁵⁶ Ch. Rosenthal, H. Foley, *op. cit.*, p. 19.

Le sorelle mentivano con tanta sicurezza e tranquillità, che non si poteva non credergli. Che farci, spesso la menzogna è più verosimile della verità. Quasi sempre. La verità [*pravda*] non è davvero verosimile.⁵⁵⁷

Ljudmila non è una persona migliore, rispetto agli altri personaggi del romanzo, per effetto del suo credo, del suo animo appassionato, o della cultura (l'antichità classica) che possiede. Non le sono estranee la calunnia, la menzogna e l'egoismo, che peraltro rimangono nascosti dietro alle apparenze, alle buone maniere e al suo bell'aspetto. Anche il secondo intreccio narrativo, dunque, conferma l'impossibilità che verità e bellezza si affermino in un mondo dominato dalla *peredonovščina*.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 238 (301).

Capitolo quarto

FORTUNA CRITICA DEL *DEMONE MESCHINO*

I. La sorte di Sologub in Russia in epoca sovietica fino a oggi

La sorte del *Demone meschino* in Russia, dopo la morte del suo autore, non fu di successo. Per questa ragione, probabilmente, fu compromessa anche la fortuna dello scrittore all'estero, il cui nome e l'opera sono ancora oggi poco noti al pubblico non di specialisti.

Come abbiamo visto nel capitolo secondo, il romanzo di Sologub conobbe un enorme successo in Russia nel decennio che seguì la sua pubblicazione. Lo scrittore ebbe alcune iniziali difficoltà nel far accettare agli editori i temi decadenti della sua opera, ma dalla pubblicazione del *Demone meschino* fu riconosciuto come un autore di successo e in pochi anni diventò un'autorità nel mondo culturale russo. Numerose furono le riedizioni del testo: l'opera e il protagonista Peredonov attrassero l'attenzione di molti critici e intellettuali del tempo. Il romanzo fu letto come un drammatico e vibrante ammonimento non soltanto alla contemporaneità, ma all'uomo di ogni epoca. D.S. Mirskij, diversi anni dopo, lo definirà «il più perfetto romanzo russo dopo Dostoevskij».⁵⁵⁸

La fama di Sologub, tuttavia, non era destinata a conservarsi nel periodo sovietico. Secondo i critici marxisti, lo scrittore aveva dipinto con maestria il mondo borghese che la rivoluzione aveva gloriosamente cancellato; in seguito, però, si era rifiutato di accettare il nuovo potere. La «Krasnaja gazeta» (Il giornale rosso) scriveva nel necrologio dello scrittore:

non è forse un paradosso che i giornali bolscevichi menzionino la morte di Sologub, e che nel paese bolscevico questo Fedor Sologub abbia guidato l'Unione Panrusa degli Scrittori per un lungo periodo? [...] Nessuno ha il

⁵⁵⁸ D.S. Mirskij, *Sologub*, in *A History of Russian Literature: From Its Beginning to 1900 in two volumes*, London 1926, 1927 [*Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano 1995², p. 391].

diritto di negare i grandissimi risultati che fanno di Fedor Sologub un maestro. Fedor Sologub ha saputo creare una narrativa del tutto eccezionale, i metodi della simbolizzazione sologubiana sfuggono da tutto ciò che finora era noto e accettato, Fedor Sologub si è innalzato fino al *Demone meschino*, opera irripetibile nella letteratura russa. [...] Fedor Sologub rimarrà nella letteratura russa un grandissimo artista che non ha saputo levarsi sulle vette del pensiero umano. Queste vette sono soltanto nella rivoluzione. E proprio nella rivoluzione Sologub scorse “il grasso donnone vita”, proprio nella rivoluzione non fu in grado di scorgere la “bellissima Dulcinea”». ⁵⁵⁹

Dopo l’ascesa al potere dei bolscevichi Sologub difese il prestigio che aveva conquistato con il lavoro di scrittore e nei venticinque anni d’insegnamento e ispettorato nelle scuole popolari. In patria le sue opere non erano pubblicate, fatta eccezione per *Il demone meschino* e per una breve raccolta di poesie. ⁵⁶⁰ Veniva tuttavia riconosciuta allo scrittore la sua origine democratica – «figlio di un sarto e di una cuoca», «l’infanzia del poeta trascorse in una grave indigenza». ⁵⁶¹ Lo salvava poi un intervento alla Duma, nel quale Lenin aveva paragonato un deputato a Peredonov. ⁵⁶² Per tali ragioni *Il demone meschino* fu ripubblicato nel 1933 (edizione a cura di A.L. Dymšic e O.V. Cechnovicer), quindi nel 1958, in una versione che presentava omissioni, travisamenti e una nota introduttiva in cui si leggeva:

Fedor Sologub (1863-1927) è uno dei rappresentanti di una corrente antipopolare della letteratura russa: il simbolismo. Staccatosi dal popolo, Sologub si espresse contro tutto ciò che è progressivo, rivoluzionario. Lo scrittore non cambiò la propria visione reazionaria dopo la rivoluzione di febbraio, non accettò l’Ottobre. Il romanzo *Il demone meschino* (1902) occupa un posto particolare nell’opera di Sologub. Lo scrittore rappresentò magistralmente il decomporsi della società borghese democratica uscente della fine del XIX – inizio del XX secolo. Per il lettore sovietico, impegnato in un’impetuosa attività edificatrice, *Il*

⁵⁵⁹ Zel. Šteiman, *Fedor Sologub*, «Krasnaja gazeta», več. vyp., 6 dicembre 1927; «не парадокс ли, что большевистские газеты отмечают смерть Сологуба, и в большевистской стране этот Федор Сологуб возглавлял большую часть времени Всероссийский Союз Писателей? <...> Никто не имеет права отрицать величайших достижений, характеризующих Федора Сологуба как мастера. Федор Сологуб сумел создать совершенно исключительную беллетристику, методы сологубовской символизации выпадают из всего, что было до сих пор известно и принято, Федор Сологуб поднялся до “Мелкого беса”, вещи неповторимой в русской литературе. <...> Федор Сологуб останется в русской литературе как величайший художник, не сумевший встать на вершины человеческой мысли. Эти вершины - только в революции. Но именно в революции Федор Сологуб увидел “дебелую бабищу жизнь”, именно в революции Сологуб не сумел увидеть “прекрасную Дульцинею”».

⁵⁶⁰ F. Sologub, *Stichovorenija*, Leningrad 1939 (Biblioteka poeta. Malaja serija).

⁵⁶¹ Zel. Šteiman, *op. cit.*

⁵⁶² V.I. Lenin, *Polnoe sobranie sočinenii*, t. 23, Moskva 1961, p. 132; in nota si legge: «Peredonov è il tipo dell’insegnante spione e tonto nel romanzo di Sologub *Il demone meschino*.»

demone meschino costituisce un documento e un monumento del sistema capitalistico, che, come diceva V.I. Lenin, i nostri nipoti guarderanno come una cosa strana e bizzarra.⁵⁶³

Una nuova edizione del romanzo apparve trent'anni più tardi, nel 1988, e da allora *Il demone meschino* è ristampato periodicamente ed è oggetto dell'attenzione degli specialisti.

La memoria di Fedor Sologub in Russia fu dunque severamente compromessa dalle restrizioni della censura sovietica: al prolifico scrittore, come ad altri, numerosi colleghi caduti in disgrazia, toccò l'oblio.

Per una prima, approfondita, ricognizione critica dell'opera di Sologub si dovrà attendere il 1975, quando L.I. Dikman scriverà l'introduzione alla raccolta *Stichotvorenje* (Poesie).⁵⁶⁴ Nonostante alcune affermazioni superate, qualche imprecisione biografica (i materiali d'archivio fondamentali per una corretta ricostruzione del profilo dello scrittore erano allora inaccessibili), e le limitazioni imposte dalla censura sovietica, il testo rappresenta ancora oggi un importante studio della poetica sologubiana.

Un diffuso interesse per la biografia letteraria e per vari aspetti dell'opera di Sologub rinacque negli anni Ottanta e Novanta da parte di numerosi studiosi russi e stranieri.⁵⁶⁵ In particolare, la Scuola di Tartu si occupò di simbolismo e dunque di Sologub, come di un singolare protagonista dell'Età d'argento.⁵⁶⁶ Questi lavori, insieme con la ripubblicazione della *Leggenda che si va creando* nel 1991, hanno preparato il terreno su cui fondare lo studio della biografia letteraria di Sologub.

La svolta, assai recente, negli studi sull'autore è rappresentata dall'opera di M.M. Pavlova, alla quale si deve la prima edizione accademica del *Demone meschino*,

⁵⁶³ F. Sologub, *Melkij bes. Roman*, Kemerovo 1958; «Федор Сологуб (1863-1927) – один из представителей антинародного течения русской литературы – символизма. Оторвавшись от народа, Сологуб выступал против всего прогрессивного, революционного. Писатель не изменил своих реакционных взглядов после Февральской революции, не принял Октября. Роман "Мелкий бес" (1902 г.) занимает особое место в творчестве Сологуба. Писатель мастерски показал загнивание уходящего буржуазно-демократического общества, конца XIX-XX столетия. Для советского читателя, занятого бурной созидательной деятельностью, "Мелкий бес" явится документом и памятником капиталистического строя, на который, как говорил В. И. Ленин, наши внуки будут смотреть как на диковинку».

⁵⁶⁴ F. Sologub, *Stichotvorenija*, Leningrad 1975. Il primo tentativo d'interpretazione del percorso biografico e letterario di F. Sologub compare nel volume *Russkaja literatura XX veka (Storia della letteratura russa del XX secolo)* a cura del prof. S.A. Vengerov (1915).

⁵⁶⁵ Tra i principali, ricordiamo i lavori di L.V. Evdokimova, Vik. Erofeev, L. Klejman, S.P. Il'ev, A.V. Lavrov, T.V. Micnikevič, A.L. Sobolev, D. Greene, B. Lauer, S.J. Rabinowitz, T. Venclova, C. Rosenthal e H. Foley, U. Schmid, L. Silard.

⁵⁶⁶ Il riferimento va alle pubblicazioni di Z.G. Minc, N.G. Pustygina, L. Pil'd.

nel 2004, varie pubblicazioni di materiali inediti d'archivio, e l'importante ricognizione della prima fase dell'attività di Sologub, fino al *Demone meschino* (la monografia *Pisatel'-Inspektor*). Nel 2008 la studiosa ha curato la postfazione a una preziosa ristampa della raccolta di poesie *Il cerchio fiammeggiante*. Ad oggi, purtroppo, mancano ancora edizioni critiche delle prose brevi (racconti, fiabe), uno studio aggiornato sulla lirica (pre e post rivoluzionaria) e sulla controversa trilogia *La leggenda che si va creando*. Non esistono edizioni critiche dei principali drammi teatrali di Sologub e nemmeno un'indagine biografico-letteraria sugli ultimi anni dell'attività dello scrittore, nella quale si tenga conto anche dei materiali di recente pubblicazione.

II. La fortuna critica del *Demone meschino* all'estero

La prima traduzione del romanzo di Sologub apparve in Germania nel 1909, con il titolo *Der kleine Dämon* (letteralmente, “Il piccolo diavolo”), a cura del traduttore Reinhold von Walter. Il romanzo comparve a due anni di distanza dall'uscita del testo nella sua versione integrale a San Pietroburgo.

Non era la prima volta che il pubblico tedesco incontrava il nome di Fedor Sologub. La vivace realtà culturale di Lipsia, che subiva il fascino delle novità letterarie del mondo russo, aveva accolto l'attività di Sologub fin dagli esordi. Il traduttore Alexander Brauner aveva introdotto nel mercato librario tedesco le prime opere dello scrittore subito dopo la loro pubblicazione in Russia. Brauner e la moglie Clara avevano tempestivamente tradotto alcuni racconti dell'autore – il volume *Russische Novellen* (Novelle russe) del 1896 –, il romanzo *Schwere Träume* (Sogni grevi), comparso nel 1897 a un anno di distanza soltanto dall'uscita sul «*Severnyj vestnik*», e *Schatten* (Ombre), nel 1900.⁵⁶⁷ Secondo Brauner, l'opera di Sologub segnava l'inizio di una nuova epoca:

Mi sembra che *Sogni grevi* sia quanto di meglio – nonostante i suoi enormi (per altro, propriamente russi) difetti, come l'eccessiva prolissità e l'assoluta mancanza di tecnica, ecc. –, i russi abbiano scritto negli ultimi tempi. Come sono insignificanti questi Boborykini e Potapenki ecc. accanto a un simile artista. In Russia, probabilmente, tutta questa marmaglia critica si getterà sul romanzo e si metterà a dimostrare che Sologub è quantomeno un “isterico”, e non noterà soltanto che *Sogni grevi* doveva essere scritto, che si tratta nel suo complesso dell'espressione del nostro tempo, che Login è il tipo assoluto dell'individualista e della *fin de siècle*. (lettera del 24 dicembre 1895 a L. Gurevič)⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ *Russische Novellen* (Übers. von A. Brauner), Zieger, Leipzig 1896; F. Sologub, *Schwere Träume: Roman* (Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von A. Brauner), Zieger, Leipzig 1897; F. Sologub, *Schatten* (Autorisierte Übersetzung von A. und C. Brauner), Ladyschnikow, Berlin 1900; Wiener Verlag, Wien 1900.

⁵⁶⁸ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 135; «Мне кажется, что “Тяжелые сны” – лучшее, несмотря на свои громадные – впрочем, чисто русские – недостатки, как неимоверные длинноты и абсолютное отсутствие техники и т.д., – что русские за последнее время написали. Как ничтожны все эти Боборыкины и Потапенки etc. подле подобного художника. В России, вероятно, вся эта критическая шваль набросится на роман и станет доказывать, что Сологуб по крайней мере “кликуша”, и не заметит только, что и “Тяжелые сны” должны были написаны, что все они “всего только” выражение нашего времени, что Логин – абсолютный тип индивидуалиста и *fin de siècle*.»

Da Vienna nel gennaio del 1897, Brauner scriveva a Fedor Kuz'mič:

S'interessano molto a voi, già dalla comparsa della traduzione di *Ombre* nella mia raccolta di novelle russe. Il Vostro racconto ha suscitato la massima impressione, quasi tutti i critici mi hanno detto (nella prefazione alla raccolta ho detto qualche parola sulla Vostra opera) e hanno constatato insieme con me il fatto che in Russia è nata, evidentemente, una nuova forza letteraria. [...] *Sogni grevi* dimostra che io faccio soltanto il mio dovere tentando in qualunque modo di introdurre le Vostre opere nella letteratura europea; il tempo impiegato nella traduzione di *Sogni grevi* non lo considero perso.⁵⁶⁹

Le traduzioni di Brauner contribuirono a catalizzare l'attenzione di una parte del mondo europeo sulle mode decadenti che stavano nascendo in Russia. Brauner invitava Sologub in Europa, poi gli scriveva dell'interesse che Lou Andreas-Salomé aveva dimostrato per la sua opera. L'entusiasmo suscitato dalla comparsa dei primi testi di Sologub in Germania rese l'ignoto scrittore improvvisamente molto richiesto. Al nuovo traduttore von Walter fu affidato *Il demone meschino*; al contempo erano in preparazione la pubblicazione in lingua tedesca di una nuova raccolta di novelle e della trilogia *La leggenda che si va creando*.⁵⁷⁰

La prima stampa del *Demone meschino* andò esaurita rapidamente, il romanzo scomparve dal mercato libraio tedesco prima dello scoppio del conflitto mondiale. La traduzione di von Walter fu ripubblicata successivamente, nel 1919 e 1920, e fu per lungo tempo la principale versione tedesca del capolavoro di Sologub.

L'edizione in lingua inglese del *Demone meschino* seguì una vicenda simile a quella tedesca. Nel Regno Unito Sologub fu conosciuto dapprima per i suoi racconti.⁵⁷¹ Il traduttore John Cournos – anch'egli, come A. Brauner, in corrispondenza con lo scrittore – ottenne da Sologub l'autorizzazione alla traduzione delle sue opere e nel 1916 il romanzo *The Little Demon* (letteralmente, “Il piccolo

⁵⁶⁹ M.M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor*, cit., p. 136; «Вами очень интересуются. Уже при появлении перевода “Теней” в моем сборнике русских новелл. Ваш рассказ произвел наибольшее впечатление, чуть ли не все критики говорили мне (в предисловии к сборнику я сказал несколько слов о Вашем творчестве) и вместе со мной констатировали факт, что в России народилась, по-видимому, новая литературная сила. <...> “Тяжелые сны” докажут, что я исполняю только свою обязанность, стараюсь всячески ввести Ваши произведения в европейскую литературу, – время, во время которого я переводил “Тяжелые сны”, считаю не потерянным.»

⁵⁷⁰ F. Sologub, *Das Buch der Märchen* (Übers. von J. Guenther), von Weber, München 1908; F. Sologub, *Shatten* (Übers. v A. und C. Brauner), Ladyschnikow, Berlin 1912²; F. Sologub, *Totenzauber: Eine Legende im Werden: Roman in fünf Teilen* (Übers. F. Frisch), G. Müller, München 1913.

⁵⁷¹ F. Sologub, *The sweet-scented name: and other fairy tales, fables and stories* (transl. by S. Graham), Constable and Co., London 1915; F. Sologub, *The Old House, and other tales* (transl. by J. Cournos), Martin Secker, London 1915; Alfred Knopf, New York 1916.

demone”) fu pubblicato a Londra e a New York. Cournot comprendeva che il romanzo parlava all’uomo di tutti i tempi e di ogni paese: «È un’opera d’arte, ed è una sfida; e questa sfida è indirizzata non alla Russia soltanto, ma al mondo intero.»⁵⁷²

Per prevenire un’interpretazione del libro in senso ridotto, ho deciso di spiegare nella prefazione il significato umano universale del tipo rappresentato dal protagonista, insistendo sul fatto che non un solo non-russo deve adulare se stesso con la convinzione di essere apparentemente libero dalla *peredonovščina*.⁵⁷³

Esortava pertanto il lettore a non soffermarsi sul colore locale delle vicende, ma a considerare l’opera un ritratto dell’anima umana, così come al loro tempo lo erano state le *Anime morte* di N.V. Gogol’.

Sologub si dava un gran daffare per la pubblicazione delle sue opere all’estero. La corrispondenza dello scrittore che è conservata negli archivi è di natura esclusivamente professionale, fitti scambi e trattative con editori e traduttori. In un primo tempo l’autore intendeva promuovere fuori dalla Russia la propria opera, l’interesse per la quale gli era stato confermato dal successo delle traduzioni tedesca e inglese. Dopo la rivoluzione, invece, i contatti con l’editoria straniera rappresentarono per Sologub l’unica speranza di vedere le proprie opere pubblicate, giacché in patria queste gli erano rifiutate. Come abbiamo già ricordato, nella una lettera al Consiglio dei Commissari del Popolo in cui faceva richiesta di andare all’estero, Sologub lamentava l’impossibilità di pubblicare in Russia, mentre conosceva editori stranieri interessati ai suoi lavori.⁵⁷⁴ *Il demone meschino* fu tradotto e stampato in Polonia nel 1916, in Finlandia nel 1918, in Spagna nel 1920. Nel 1922 in Francia fu pubblicato *Le demon mesquin*, con l’autorizzazione dell’autore. Il caso italiano, che approfondiremo in seguito, vide a pochi anni di distanza l’uscita del *Piccolo diavolo*, a cura di C. Alvaro, e del *Demone meschino*, tradotto da E. Lo Gatto. Il romanzo fu pubblicato anche a Berlino in lingua originale, nelle edizioni dell’emigrazione, e in lingua yiddish a Vilnius, nel 1929.

⁵⁷² J. Cournot, *Translator’s Preface*, in F. Sologub, *The Little Demon* (Authorise translation by J. Cournot and R. Aldington), Alfred Knopf, New York 1916, p. V; «It is a work of art – and it is a challenge; and this challenge is addressed not to Russia alone, but to the whole world.»

⁵⁷³ M.M. Pavlova, *Pisatel’-Inspektor*, cit., p. 238; «Для того чтобы предупредить толкование книги в узком смысле, я решил объяснить в предисловии общечеловеческое значение типа, представленного в герое, настаивая на том, что ни один не-русский не должен льстить себя уверенностью, что он внешне свободен от передонощины.»

⁵⁷⁴ *Nezdannyj Fedor Sologub*, cit., p. 300.

Dopo la morte di Sologub, il silenzio intorno all'autore imposto dalla censura sovietica, la scarsa conoscenza della sua vicenda personale e il conseguente disinteresse per la sua opera, scoraggiarono per molto tempo la pubblicazione del romanzo.

Le rare ristampe o le nuove traduzioni che comparvero all'estero mostrano l'assenza di uno studio filologico del testo, necessario, d'altra parte, già per la traduzione dell'aggettivo *melkij* nel titolo, come abbiamo visto, per definire il genere di demonio rappresentato da Peredonov. In lingua inglese, si succedettero la versione *The Shabby Demon* (“trasandato, logoro”; anche “meschino”), poi – quella che si è affermata – *The Petty Demon* (“insignificante, meschino”). Nel tedesco la parola *Dämon* viene messa in discussione a favore della parola *Teufel*. Tra le due parole esiste la stessa differenza che c'è tra le parole greche *daimon* e *diabolos*, “demone” e “demonio”. In spagnolo la prima traduzione *El trasgo* (letteralmente significa “il folletto”) è stata sostituita da *Un pequeño demonio* (“un piccolo demonio”, “un demonietto”); il traduttore svizzero di lingua francese ha scelto il titolo *Un Démon de petite envergure* (“un demone di piccolo calibro”), proponendo una variazione alla scelta tradizionale, della versione autorizzata da Sologub, dell'aggettivo *mesquin*.

Gli studi su Sologub ripresero negli Stati Uniti ancora prima che nella Russia Sovietica. Nei primi anni Cinquanta furono dedicati alla memoria di Sologub scritti, pubblicati a New York, degli emigrati russi Ivanov-Razumnik, Teffi, S. Makovskij, I. Odoevceva. Lo studioso Andrew Field pubblicò una nuova traduzione del *Demone meschino* nel 1962. La monografia di G. Selegen' sul simbolismo nel romanzo, gli studi di E.C. Bristol sulla poesia post-rivoluzionaria di Sologub, i saggi di M. Barker, S. Rabinowitz, D. Greene, Ch. Rosenthal e H. Foley, costituiscono i primi, pionieristici dedicati a Sologub.

Dopo di allora, i lavori compiuti dai ricercatori stranieri, fatti salvi alcuni articoli,⁵⁷⁵ rappresentano rari e isolati apporti alla ricostruzione della figura letteraria di F. Sologub.

Le numerose traduzioni in lingua straniera apparse dagli anni Settanta in poi – olandese, portoghese, norvegese, svedese, giapponese, cinese, lituano, ebraico,

⁵⁷⁵ Tra i contributi più significativi si ricordano lo studio sui “demoni della polvere” in ambito simbolista di T. Venclova (1997), lo studio di B. Semjatova sui motivi schopenhaueriani nell'opera di Sologub (1997), il contributo sulla lirica sologubiana di U. Schmid (1999), e i primi studi sul teatro sologubiano a cura di J. Merrill (2000; 2006; 2009).

sloveno, serbo e croato –, attestano, ad ogni modo, il riconoscimento universale del *Demone meschino* come un classico della letteratura russa.

III. Il caso delle traduzioni italiane del *Demone meschino* e la fortuna critica di Sologub in Italia

Il nome di Sologub in Italia apparve accanto al titolo di un racconto, *Nella folla* (1907), inserito nel volume *Novelle russe*, la prima antologia di racconti della letteratura russa, pubblicata nel 1920 dalla Società Anonima Editoriale Riccardo Quintieri e curata da Corrado Alvaro.

La casa editrice, che si apriva in quegli anni alla letteratura contemporanea mondiale, aveva progettato di pubblicare entro il 1921 «i principali romanzieri stranieri, Kipling, ecc.»,⁵⁷⁶ tra i quali compariva anche F. Sologub con *Il piccolo diavolo*. All'inizio della prima guerra mondiale gli scrittori russi più noti erano L.N. Tolstoj, F.M. Dostoevskij, N.V. Gogol', A.P. Čechov; negli anni Venti del secolo scorso l'editoria si rivolgeva alle opere dei contemporanei F. Sologub, L.N. Andreev, M.P. Arcybašev.

Corrado Alvaro non era ancora il famoso autore di *Gente in Aspromonte* quando cominciò la propria attività intellettuale nell'Italia del primo dopoguerra. Non conosceva il russo, ma finì per occuparsi di traduzioni dal russo e, grazie alla pubblicazione del racconto *Nella folla* e del romanzo *Il piccolo diavolo*, Corrado Alvaro è di fatto il nome a cui si lega la conoscenza di Sologub in Italia.⁵⁷⁷

Per molto tempo, le versioni dal russo fatte direttamente dall'originale sono state, in Italia, un'eccezione. Fino agli anni Venti del secolo scorso, quando si prese a studiare la lingua russa, l'uso delle traduzioni o delle riduzioni francesi per conoscere la letteratura russa era considerato essenziale, sebbene la conseguenza inevitabile fosse una resa distorta dei capolavori della Russia. Alvaro, solitamente, rimaneggiava una prima traduzione letterale fatta da altri, per renderla in un italiano narrativo. Se necessario, talvolta la riduceva, per far sì che la lettura risultasse piacevole al pubblico italiano. Per le *Novelle russe* si era avvalso dell'aiuto di Nina Romanovskaja (professoressa di lingua russa e in seguito traduttrice per varie case editrici italiane),

⁵⁷⁶ «L'Italia che scrive», 1921, p. 56.

⁵⁷⁷ P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, Einaudi, Torino, 1969-1976, p. 87: «Corrado Alvaro e Paolo Silenziario ci fanno conoscere per primi in Italia due scrittori già molto famosi in Russia negli anni che precedettero la rivoluzione: Fiodor Sollogub, *Il piccolo diavolo* (Quintieri, Milano 1921) e Michele Arzibascev, *Sanin* (Vitagliano, Milano 1920). Due novelle di Sollogub e di Arzibascev vi sono anche nella scelta di *Novelle russe* pubblicata da Corrado Alvaro (Quintieri, Milano 1920).»

alla quale aveva chiesto le traduzioni integrali e letterali dei racconti ai quali egli si proponeva di dare una veste italiana.

Negli stessi anni in cui Alvaro pubblicava *Il piccolo diavolo* anche Ettore Lo Gatto intraprese la traduzione del romanzo di Sologub. Lo slavista ricorda che la traduzione fu «occasionale»⁵⁷⁸ e fu fatta precedentemente a quella del «primo cosiddetto traduttore italiano di Sologub»,⁵⁷⁹ ma rimase in sospeso per qualche tempo presso l'editore Vitagliano.⁵⁸⁰ Fu pubblicato nel 1923, con il titolo *Il demone meschino*.

Il caso di Sologub fu per me tra l'altro tormentoso. Volle il destino che il suo romanzo *Il demone meschino* avesse attirato l'attenzione non solo mia, ma anche di Corrado Alvaro, il quale ne pubblicò nella stessa epoca una traduzione molto ridotta col titolo *Il piccolo diavolo*, fatta, secondo la testimonianza di Gobetti, sulla traduzione francese. Io criticai in «Russia» Alvaro del quale divenni amico più tardi, ma della mia critica ho oggi rimorso, perché essa fu da parte mia presuntuosa, anche se non ingiusta. Ma non basta: poco dopo la pubblicazione del romanzo, ricevetti una lettera di Sologub che mi domandava se non sarebbe stato possibile fargli avere qualcosa dall'editore come diritti d'autore. Tali diritti i russi allora non potevano pretendere, ma dato il tono della lettera che rivelava le tristi condizioni di vita dello scrittore, decisi di mandargli quanto avevo avuto io per la traduzione dall'editore Campitelli di Foligno. Interessai una banca; l'importo fu spedito, ma ritornò indietro, perché l'autore nel frattempo era morto.⁵⁸¹

La traduzione di E. Lo Gatto fu la prima integrale dal russo in Italia del *Demone meschino*; è comprensibile pertanto il risentimento dello slavista nei confronti di Alvaro, che, anticipandolo di qualche mese, aveva pubblicato una traduzione tutt'altro che fedele all'originale:

Non è possibile non rilevare le male fatte di questo traduttore. Un bel giorno, approfittando della buona volontà di un editore coraggioso, e immaginandosi di avere ancora a che fare col pubblico di trent'anni or sono, il signor Alvaro si improvvisava divulgatore di letteratura russa, curando la veste italiana di vari romanzi e di due volumi di novelle, che avrebbero dovuto essere lo specchio dell'arte novellistica russa moderna. Il sistema era questo: procurarsi un qualsiasi canovaccio di traduzione e questo elaborare a modo proprio, secondo il numero di pagine stabilite,

⁵⁷⁸ E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976, p. 222.

⁵⁷⁹ E. Lo Gatto, *Prefazione del traduttore*, in F. Sologub, *Il demone meschino*, F. Campitelli, Foligno 1923, p. IX.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. XIII.

⁵⁸¹ E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, cit., pp. 21-22.

l'umore del momento e la fretta di far l'affare. [...] L'arbitrio del signor Alvaro nel tagliare e nel rabberciare è tutto ciò che si può immaginare di più insolente. Qua mancano alcune battute di dialogo, là una descrizione, più in là un intero capitolo, caratteristico ma incomprensibile nella sua bellezza ad un rabberciatore frettoloso, non d'altro preoccupato che di farsi pagare dall'editore. Io vorrei sapere dal signor Alvaro perché egli ha scelto il romanzo di Sollogub, se lo trovava così prolisso, così sbrodolato da doverlo assoggettare alle sue cure ricostituenti, e d'altra parte perché, se trovava nel romanzo stesso un'opera d'arte, degna di un grande scrittore e meritevole di essere conosciuta in Italia, ha osato essere così presuntuoso verso l'autore da volergli insegnare ad ogni pagina come si deve scrivere e con quali misure.⁵⁸²

La testimonianza di Lo Gatto era supportata da una lettera di Nina Romanovskaja nella quale ricordava di come avesse insistentemente chiesto ad Alvaro di poter rivedere la propria traduzione per correggere le eventuali sviste, e di come egli si fosse negato. Quando poi la Romanovskaja andò dall'editore, trovò che i due volumi erano già stati stampati. La vicenda si era ripetuta similmente anche con la traduzione del romanzo di Sologub. La Romanovskaja aveva ricevuto le bozze per la correzione, «ma quando non si poteva rimediare se non a patto di rifare tutta la composizione e il male era quindi irreparabile».⁵⁸³

Malgrado i bisticci editoriali, l'autorità dello slavista Lo Gatto dichiarò il valore del *Demone meschino* nella storia della letteratura russa. Qualche tempo dopo la traduzione, su «Russia», la prima rivista di slavistica fondata dallo stesso Lo Gatto, comparve uno studio dedicato a Sologub a firma dell'italianista e cultore della letteratura russa Carlo Grabher.⁵⁸⁴ Il saggio, che introduceva il profilo dello scrittore al pubblico italiano, era stato pubblicato nel 1925 e, presumibilmente, con pochi materiali bibliografici a disposizione.⁵⁸⁵ Grabher, a nostro avviso, fraintese e semplificò la figura dell'autore, giudicandolo un freddo esteta che assume delle «pose» e in maniera superficiale contempla le proprie immagini, anche di morte, senza riuscire «a creare il vero dramma della solitudine». In fondo, Grabher rimproverava a Sologub di non essere Čechov. Quanto al *Demone meschino*, il critico giudicava il romanzo «uno sforzo e un tentativo»,⁵⁸⁶ in cui esagerazione e maniera erano il risultato di ciò che secondo il programma dell'autore doveva essere realismo.

⁵⁸² E. Lo Gatto, *Prefazione del traduttore*, cit., p. IX-XI.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. X.

⁵⁸⁴ C. Grabher, *Fjodor Sologub*, «Russia», III-IV, Anonima Romana Editoriale, ottobre 1925.

⁵⁸⁵ Grabher si avvale di materiali pubblicati dall'editoria dell'emigrazione tedesca e dei pochi testi di Sologub noti in Italia.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

Il romanzo eccedeva nella piccola cronaca quotidiana della volgarità del protagonista: «sottolinea in estensione ciò che non riesce a creare in profondità». Alla fine Peredonov si distacca dal lettore e sprofonda nella pura pazzia, non diventando mai un eroe tragico.⁵⁸⁷

La nostra interpretazione discorda da quella di Grabher. Sologub percorse diverse strade e attraversò anche il regno dei Peredonov in cerca della propria terra d'Ojle, di una via nella direzione della "dulcineizzazione" dell'esistenza. Lo guidò una ricerca drammatica, non il compiacimento talvolta perverso di un freddo esteta. Similmente, nel personaggio di Peredonov, la tragicità che il critico non riconobbe, per noi si trova proprio nell'assenza di tragedia.

Si può ipotizzare che anche grazie alla stroncatura di Grabher non seguì in Italia un interesse diffuso per l'opera di Sologub. Negli anni successivi poche altre opere dello scrittore furono tradotte: qualche racconto in collezioni antologiche,⁵⁸⁸ un dramma teatrale.⁵⁸⁹ Sologub poeta non è mai stato tradotto integralmente, in lingua italiana non esiste alcuna delle sue raccolte, bensì sono conosciuti soltanto alcuni testi inclusi in antologie di poesia russa.⁵⁹⁰ In generale i libri di Sologub in lingua italiana sono datati, spesso fuori commercio.

Nel 1964 Adelphi pubblicò «I classici Adelphi 1963-64», un volume di presentazione di una nuova collana che gli editori della neonata casa editrice (1962) avevano progettato. La scelta dei testi spaziava nelle diverse letterature mondiali e l'unico limite imposto era quello temporale: il primo ventennio del Novecento. *Il demone meschino* era incluso nella collana e nel volume di presentazione compariva la trascrizione del discorso di E. Zamjatin ai funerali di Sologub. In realtà, la nuova

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸⁸ F. Sologub, *Più dolce del veleno* (trad. S. Topf), Vecchioni, L'Aquila 1927; T. Landolfi (a cura di), *Narratori russi: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1948 (di F. Sologub: *Saša e Ljudmila* (trad. E. Lo Gatto), episodio tratto dal romanzo *Il demone meschino*); U. Persi (a cura di), *Racconti del decadentismo russo. A. Kamenskij, F. Sologub, V. Brjusov*, Lubrina Editore, Bergamo 1990; AA.VV., *Paura* (trad. C. Zonghetti), Voland Editrice, Roma 1996; F. Sologub, *Luce e ombre* (trad. C.M. Fiannacca), L'argonauta, Latina 1998; AA.VV., *La luce e le ombre* (trad. T. Verdieri), Kami, Roma 2003.

⁵⁸⁹ F.K. Sologub, *Gli ostaggi della vita* (trad. R. Olkienzka-Naldi), Alpes, Milano 1925.

⁵⁹⁰ R. Naldi-Olkienskaja, *Antologia dei poeti russi del XX secolo*, Treves, Milano 1924 (di F. Sologub: *Non è finita la strada, Amo la mia terra oscura, La mia morte, Lilit e Eva, Se la vita mi pesa...*); R. Poggioni, *Il fiore del verso russo*, Einaudi, Torino 1949 (di F. Sologub: «*Stia la luna come un disco...*», *L'altalena del diavolo, Semplice canzonetta*); A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954 (di F. Sologub: «*Sull'Ojle lontana e bellissima...*», «*Scorrendo lungo il campo...*», «*Vivevo in una spelunca...*», «*Certe fanciulle luminose...*», «*A volte soffia un odore strano...*», «*Nel giorno della Risurrezione...*», «*Vivi sono i bambini...*», «*Seduzioni delle parole mendaci...*»); S. Garzonio, G. Carpi (a cura di), *Antologia della poesia russa*, Gruppo editoriale L'Espresso, Roma 2004 (di F. Sologub: «*Vivi sono i bambini...*», «*Vivevo in una spelunca...*»).

traduzione del romanzo, affidata ad Alessandro Valotta jr., non uscì mai. L'anno seguente però comparve quella di P. Zveteremič nella collana dei classici della casa editrice Garzanti.

Nel settembre del 1991 a Bergamo si tenne la prima conferenza internazionale su F. Sologub. Nell'occasione, propiziata da una più ampia ripresa degli studi sul decadentismo e il simbolismo russi, ritorna il nome dell'autore del *Demone meschino*. La storia della letteratura però lo ricorda ormai come un autore minore, un personaggio marginale all'ombra dei più grandi A. Blok, A. Belyj. La lettura di Sologub è per specialisti, come testimoniano le ricerche condotte da Angela Dioletta Siclari in questi anni, che ripropongono alcuni saggi di Sologub sull'arte.⁵⁹¹

Il demone meschino sarà ripubblicato nella traduzione di Zveteremič ancora nel 1995, inserito in una nuova collana di Garzanti, «Gli elefanti», assieme alle *Fiabe russe proibite* di A.N. Afanas'ev e ai nomi di Gadda, Pasolini, Calvino, Crichton, Faulkner, Capote, Amado, ecc. La copertina reca la nota citazione di Mirskij tratta dalla sua *Storia della letteratura russa*. La versione, tuttavia, presenta alcune omissioni rispetto all'originale russo. Nel 2008 Garzanti ha ripubblicato il testo in una nuova veste grafica, sempre nella traduzione di Zveteremič. Quest'ultima ristampa è arricchita da un saggio introduttivo di M.C. Ghidini, il primo studio rilevante su Sologub apparso in lingua italiana negli ultimi decenni accanto a quelli di A. Dioletta Siclari.

Si può concludere che la slavistica in Italia ha dedicato scarsa attenzione alla figura di Sologub. Dapprima lo scrittore rappresentò una novità, nei primi anni Venti, ma in seguito fu dimenticato per parecchio tempo, fino a essere riscoperto, ormai soltanto come il recupero di qualcosa che è stato a lungo trascurato. La cultura italiana degli anni Venti vide in Sologub un tassello importante per completare il panorama letterario della Russia contemporanea. In seguito, parallelamente all'attività di traduzione italiana delle opere di Sologub, non è nato un interesse scientifico, volto a dare completezza alla figura dell'autore. Infine, nell'ambito degli studi sull'Età d'argento, Sologub è rimasto una figura secondaria.

⁵⁹¹ F. Sologub, *L'arte dei nostri giorni* (trad. it. di A. Aloysio), in A. Dioletta Siclari (a cura di), *Simbolisti russi: Belyj, Brjusov, Ivanov, Sologub*, Edizioni Zara, Parma 1990; F.K. Sologub, *Il teatro di una sola volontà*, in A. Dioletta Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Edizioni Zara, Parma 1993.

IV. Tavola cronologica delle traduzioni del *Demone meschino*

1909	<i>Der kleine Dämon</i>	R. von Walter	München; Leipzig
1916	<i>The Little Demon</i>	J. Cournos; R. Aldington	London; New York
1916	<i>Drobny bies</i>	E. Zahorski	Lwów (Poland)
1918	<i>Riivattu: Romaani</i>	W. Anttila	Hämeenlinna (Finland)
1919 ²	<i>Der kleine Dämon</i>	R. von Walter	München
1920 ³	<i>Sascha: Novelle; Der kleine Dämon</i>	R. von Walter	München
1920	<i>El trasgo</i>	N. Tasin	Madrid
1921	<i>Il piccolo diavolo</i>	C. Alvaro	Milano
1922	<i>Le démon mesquin</i>	H. Pernot; L. Stahl	Paris
1923	<i>Il demone meschino</i>	E. Lo Gatto	Foligno (PG)
1923	<i>Melkij bes</i>	(ed. by S.J. Grshebin)	Berlin (<i>in russian</i>)
1929	<i>Peredonov: Der kleyner shed</i>	D. Roykhel	Vilne (<i>in yiddish</i>)
1932	<i>Den lille Dæmon</i>	E. Thomasen	Oslo
1933	<i>El duende: Novela</i>		Santiago (Chile)
1941	<i>Koakuma</i>	H. Nakamura	Tokyo
1941	<i>A loucura de Peredonov</i>	A. Fernandes	Lisboa
1947	<i>Le démon mesquin</i>	J. Leclère	Bruxelles
1949 ²	<i>Le démon mesquin</i>	H. Pernot; L. Stahl	Paris
1949	<i>Den lille djevel</i>	T. Christensen	Oslo
1962	<i>The Petty Demon</i>	A. Field	New York
1962	<i>The Little Demon</i>	R. Wilks	London
1964 ²	<i>Den lille Dæmon</i>	E. Thomasen	Oslo
1965	<i>Il demone meschino</i>	P. Zveteremič	Milano
1966	<i>Melkij bes / Shabby Demon</i>	Engl. intr. by J. Forsyth; Russ. intr. by O. Tsekhnovitser	Letchworth (UK)
1967	<i>Un démon de petite envergure</i>	G. Arout	Lausanne
1969	<i>Der kleine Teufel</i>	O. Rohl	München
1969 ²	<i>El Trasgo</i>	N. Tasin	Madrid
1970 ²	<i>The Petty Demon</i>	A. Field	Bloomington (IN);
1970	<i>Posedlý</i>	J. Piskáček; M. Očadlíková	Praha
1970	<i>Diablom pokúšaný</i>	J. Klaučo	Bratislava
1973 ²	<i>Il demone meschino</i>	P. Zveteremič	Milano
1971	<i>Een kleine demon</i>	C.B. Timmer	Amsterdam
1972	<i>Koakuma</i>	T. Aoyama	Tōkyō
1973	<i>Mały bies</i>	R. Śliwowski	Warszawa
1973	<i>En liten djävul</i>	L.E. Blomqvist	Stockholm
1977 ²	<i>Un démon de petite envergure</i>	G. Arout	Lausanne
1978 ²	<i>Een kleine demon</i>	C.B. Timmer	Amsterdam
1980	<i>Der kleine Dämon</i>	E. Thiele	Leipzig

1982 ³	<i>Un pequeño demonio</i>	N. Tasin	México
1982	<i>Mali zloduh: Roman</i>		Zagreb
1983	<i>The Petty Demon</i>	S.D. Cioran	Ann Arbor
1989 ⁴	<i>Der kleine Dämon</i>	R. von Walter	Frankfurt am Main
1989 ²	<i>The Petty Demon</i>	S.D. Cioran	Ann Arbor
1990 ²	<i>Der kleine Dämon</i>	E. Thiele	Leipzig
1990 ³	<i>The Petty Demon</i>	S.D. Cioran	London
1990	<i>Shed zutar</i>	D. K̄ro	Tel Aviv
1992	<i>Nelabasis apsedo</i>		Vilnius
1994 ²	<i>The Little Demon</i>	R. Wilks	London; New York
1995 ³	<i>Il demone meschino</i>	P. Zveteremič	Milano
2000	<i>Bei lie de xiao gui</i>	S. Diao	Shenyang
2005	<i>Koakuma</i>	K. Saitō	Tokyo
2006 ⁴	<i>The Petty Demon</i>	S.D. Cioran	Woodstock, NY
2007	<i>Mali hudobec</i>	D. Bajt	Ljubljana
2008 ⁴	<i>Il demone meschino</i>	P. Zveteremič	Milano
2008	<i>Sićušni zloduh</i>	L. Mihailović; A. Pogodin	Beograd
2008	<i>Mali demon</i>	L. Nikšić	Zagreb

Bibliografia⁵⁹²

I. Opere di F. Sologub

- Стихи. Книга первая.* Санкт-Петербург (СПб.): [Тип. Морского Министерства в Главном Адмиралтействе], 1896.
- Тяжелые сны. Роман.* СПб.: [Типо-лит. А.Е. Ландау], 1896.
- Тени. Рассказы и стихи.* СПб.: [Тип. Меркушева], 1896.
- Собрание стихов. Книги III и IV (1897-1903).* Москва: "Скорпион", 1904.
- Жало смерти. Рассказы.* Москва: "Скорпион", 1904.
- Книга сказок.* Москва: "Гриф", 1905.
- Родине. Стихи, книга пятая.* СПб, 1906.
- Политические сказочки.* СПб.: "Шиповник", 1906.
- Тяжелые сны. Роман.* СПб.: "Товарищество Вольф" [2-е изд.], 1906.
- Змий. Стихи, книга шестая.* СПб.: "Г. Шахт и Ко", 1907.
- Мелкий бес. Роман.* СПб.: "Шиповник", 1907.
- Литургия мне. Мистерия.* Москва: [Тип. Общества распространения полезных книг], 1907.
- Истлевающие личины. Книга рассказов.* Москва: "Гриф", 1907.
- Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. Седьмая книга стихов.* СПб.: "Факелы", 1908.
- Пламенный круг. Стихи, книга восьмая.* Москва: "Золотое руно", 1908.
- Мелкий бес. Роман.* СПб.: "Шиповник" [2-е изд.], 1908.
- Победа смерти. Трагедия в 3 действиях с прологом.* СПб.: "Факелы", 1908.
- Книга разлук. Рассказы.* СПб.: "Шиповник", 1908.
- Мелкий бес. Роман.* СПб.: "Шиповник" [3-е изд.], 1908.
- Вольтер. Кандид или оптимизм. Роман.* (Перевод Ф. Сологуба). СПб.: "Пантеон", 1909.
- Книга очарований. Новеллы и легенды.* СПб.: "Шиповник", 1909.
- Тяжелые сны. Роман.* СПб.: "Шиповник" [3-е изд.], 1909.
- Мелкий бес. Роман.* СПб.: "Шиповник" [4-е изд.], 1909.
- В толпе.* СПб.: "Освобождение", 1909.
- Мелкий бес. Драма в 5 действиях (6 картинах).* СПб.: "Театр и искусство", 1909.
- Ванька ключник и паж Жеан. Драма в 12 двойных сценах.* СПб.: [Лит. Екатеринбургское печатное дело], 1909.
- Собрание сочинений в 12 томах.* СПб.: "Шиповник", 1909-12.
- Мелкий бес. Роман.* СПб.: "Шиповник" [5-е изд.], 1910.
- Алчущий и жаждущий. Рассказ.* Москва: "Жизнь и люди", 1910.
- Маленький человек. - К звездам. - Снегурочка.* Москва: "Полезьа", 1911.
- Отрок Лин. - Претворившая воду в вино. - Алчущий и жаждущий. - Елкич. - Два готика.* Москва: "Полезьа", 1911.
- Война и мир. Картины из романа Л.Н. Толстого, избранные и приспособленные для сцены Федором Сологубом.* СПб.: "Театр и искусство", 1912.
- Опечаленная невеста. - Смерть по объявлению. - В плену.* Москва: "Полезьа", 1912.
- Маленький человек. - К звездам. - Снегурочка.* Москва: "Полезьа" [2-е изд.], 1913.
- Собрание сочинений в 20 томах.* СПб.: "Сирин" [I volumi 2, 4, 7, 8, 10 non uscirono.], 1913-14.
- Проводы. Драматический этюд в одном действии.* СПб.: "Театр и искусство", 1914.
- Любовь над безднами. Драма в 4 действиях.* СПб.: "Театр и искусство", 1914.
- Отрок Лин. - Претворившая воду в вино. - Алчущий и жаждущий. - Елкич. - Два готика.* Москва: "Полезьа" [2-е изд.], 1914.
- Война. Стихи.* Петроград: "Отечество", 1915.

⁵⁹² Nelle sezioni I e II i testi compaiono elencati in ordine cronologico. La sezione III, che raccoglie i testi consultati per la presente monografia non riguardanti esclusivamente Fedor Sologub, segue l'ordine alfabetico.

Камень, брошенный в воду. (Семья Воронцовых). Драматические сцены в 4 действиях. Прага: "Театр и искусство", 1915.

Опечаленная невеста. - Смерть по объявлению. - В плену. Москва: "Полюза" [2-е изд.], 1915.

Ярый год. Рассказы. Москва: "Московское книгоиздательство", 1916.

Земля родная. Выбранные стихи. Москва: АО "Универсальная библиотека", 1916.

Маленький человек. - К звездам. - Снегурочка. Москва: "Полюза" [3-е изд.], 1916.

Алая лента. Петроград: "Петроградское книгоиздательство", 1917.

Алый мак. Книга стихов. Москва: "Московское книгоиздательство", 1917.

Дар мудрых пчел. Трагедия в 5 действиях. Петроград: Театральный отдел Народного Комиссариата Просвещения, 1918.

"Помнишь, не забудешь" и другие рассказы. Москва: "Творчество", 1918.

Слепая бабочка. Москва: "Московское книгоиздательство", 1918.

Вольтер. Кандид. Роман. (Перевод Ф. Сологуба). Петроград: "Всемирная литература", 1919.

Герман Банг. Четыре дьявола. Повесть. (Перевод Ф. Сологуба). Петроград: "Всемирная литература", 1919 [На обл. 1920].

Узор из роз. Москва: 2-я студия МХАТ, 1920.

Опечаленная невеста. - Смерть по объявлению. - В плену. София: "Российско-Болгарское книгоиздательство" [3-е изд.], 1920.

Царица поцелуев. Новелла. Ревель: "Библиофил", 1921.

Царица поцелуев. Новелла. (Илл. Вл. Григорьева.) Петроград: "Myosotis", 1921.

Небо голубое. Стихи. Ревель: "Библиофил", 1921.

Сочтенные дни. Ревель: "Библиофил", 1921.

Одна любовь. Стихи. Петроград: "Myosotis", 1921.

Заклинательница змей. Роман. Берлин: "Слово", 1921.

Заклинательница змей. Роман. Петроград: "Эпоха", 1921 [на обл. 1922].

Фимиама. Стихи. Петроград: "Странствующий энтузиаст", 1921 [на обл. 1920].

Костер дорожный. Москва-Петроград: "Творчество", 1922.

Свирель. Русские бержеры. Петроград: "Petropolis", 1922.

Соборный благовест. Петроград: "Эпоха", 1922.

Чародейная чаша. Стихи. Петроград: "Эпоха", 1922.

Пламенный круг. Стихи. Петроград-Берлин-Москва: Изд-во З.И. Гржебина. [2-е изд.], 1922.

Небо голубое. Стихи. Ревель. [2-е изд.], 1922.

Оноре Де Бальзак. Озорные сказки. (Перевод и предисловие Ф. Сологуба). Петроград: "Полярная звезда", 1922.

Великий благовест. Москва-Петроград: "Государственное издательство", 1923.

Поль Верлен. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. Москва-Петроград: "Петроград" [2-е изд.], 1923.

Барышня Лиза. Повесть. Москва-Берлин: "Геликон", 1923.

Мелкий бес. Роман. Петроград-Берлин-Москва: Изд-во З.И. Гржебина. [9-е изд.], 1923.

Ги Де Мопассан. Сильна как смерть. (Перевод Ф. Сологуба). Ленинград: «Сеятель», 1925.

Герман Банг. Четыре дьявола. (Перевод Ф. Сологуба). Москва: [Тип.-лит. "Печатник" изд-ва ГИЖ], 1925.

Мелкий бес. Роман. Ленинград: "Мысль" [10-е изд.], 1926.

1862-1930 Архив Ф. Сологуба: ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) Ф. 289; 2212 ед. хр.

Мелкий бес. Роман. Москва-Ленинград: "Academia", 1933.

Т. Г. Шевченко. *Кобзарь: Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба.* Ленинград: "ОГИЗ ГИХЛ", 1934.

Т. Г. Шевченко. *Кобзарь: Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба.* Ленинград: "ОГИЗ-ГИХЛ" [2-е изд.], 1935.

Стихотворения, Ленинград: "Советский писатель", 1939.

Вольтер. *Кандид. Роман.* (Перевод Ф. Сологуба). Москва: "Гослитиздат", 1955.
Мелкий бес. Роман. Кемерово: "Кемеровское книжное издательство", 1958.
Стихотворения. Ленинград: "Советский писатель", 1975.
Заложники жизни. Letchworth: "Prideaux Press", 1976.
Мелкий бес. Роман. Москва: "Художественная литература", 1988.
Свет и тени: избранная проза. Минск: "Мастацка литература", 1988.
Неизданное и несобранное (сост. Г. Пауэр). München: "Verlag Otto Sagner", 1989.
Тяжелые сны: роман. Рассказы. Ленинград: "Художественная литература", 1990.
Страна, где воцарился зверь. Рассказы, притчи. Москва: ВГФ "Цветущий посох", 1990.
Творимая легенда. Роман. (2 книги). Москва: "Художественная литература", 1991.
Голодный блеск. Избранная проза. Киев: "Дніпро", 1991.
Собрание сочинений в 3 томах. München: "Verlag Otto Sagner", 1992-2000.
Неизданный Федор Сологуб. Москва: "Новое литературное обозрение", 1997.
Собрание сочинений в 6 томах. Москва: НПК "Интелвак", 2000-02.
Жало смерти. Истлевающие личины: рассказы. СПб.: "Навьи чары", 2001.
Книга разлук. Книга очарований: рассказы. СПб.: "Навьи чары", 2001.
Ярый год. Слепая бабочка. Сочтенные дни. СПб.: "Навьи чары", 2001.
Собрание пьес в 2 томах. СПб.: "Навьи чары", 2001.
Книга стремлений. Неутолимое: рассказы. СПб.: "Навьи чары", 2002.
Повести и рассказы. СПб.: "Навьи чары", 2002.
Собрание стихотворений в 8 томах. СПб.: "Навьи чары", 2002-03.
Подмененный. Незавершенный роман. СПб.: "Навьи чары", 2004.
Мелкий бес. (Изд. подг. М.М. Павлова). Москва: "Наука" (Лит. памятники), 2004.
Пламенный круг. Стихи. Москва: "Прогресс-Плеяда", 2008.

TRADUZIONI ITALIANE

in volume:

Il piccolo diavolo (trad. C. Alvaro), Quintieri, Milano 1921.
Il demone meschino (trad. E. Lo Gatto), F. Campitelli, Foligno 1923.
Gli ostaggi della vita (trad. R. Olkienizkaja-Naldi), Alpes, Milano 1925.
Più dolce del veleno (trad. S. Topf), Vecchioni, L'Aquila 1927.
Il demone meschino (trad. P. Zveteremich), Garzanti, Milano 1965. [Ristampe nel 1973, 1995, 2008]
Luce e ombre (trad. C.M. Fiannacca), L'argonauta, Latina 1998.
La luce e le ombre (trad. T. Verdieri), Kami, Roma 2003.

in raccolte antologiche:

Narratori russi (a cura di T. Landolfi), Bompiani, Milano 1948.
 R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Einaudi, Torino 1949.
 A.M. Ripellino, *Poesia russa del '900*, Guanda, Parma 1954.
 A. Dioletta Siclari (a cura di), *Simbolisti russi: Belyj, Brjusov, Ivanov, Sologub*, Edizioni Zara, Parma 1990.
 Ugo Persi (a cura di), *Racconti del decadentismo russo. A. Kamenskij, F. Sologub, V. Brjusov*, Lubrina Editore, Bergamo 1990.
 A. Dioletta Siclari (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Edizioni Zara, Parma 1993.
Paura (trad. C. Zonghetti), Voland Editrice, Roma 1996.
 S. Garzonio e G. Carpi (a cura di), *Antologia della poesia russa*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004.

II. Opere su F. Sologub

SULLA VITA

in russo:

- А. ИЗМАЙЛОВ, *Ф. Сологуб о своих произведениях*, «Биржевые ведомости», № 10761, 16 окт. 1908.
ID., *Северный сфинкс (Федор Сологуб и его писательство)*, «Биржевые ведомости», № 11599, 6 мар. 1910.
- ID., *У Ф. К. Сологуба*, «Биржевые ведомости», № 13151, 19 сен.; № 13153, 20 сен. 1912.
АНЧАР, *Плагиат ли?*, «Новая Русь», № 28, 29 янв. 1910.
- А. ЛЕВИНСОН, *Цветы на могилах*, «Последние новости», № 518, 23 дек., Париж 1921.
А.В. ВОЛЫНСКИЙ (Старый энтузиаст), *Ф. К. Сологуб*, «Жизнь искусства», № 39, 1923.
З. ГИППИУС, *Отрывочное (О Сологубе)*, «Звено», № 163, 14 апр. 1924; «Последние новости», 14 апр. 1924.
- И. СЕВЕРЯНИН, *Колокола собора чувств. Автобиографический роман в 3-х ч.*, Юрьев 1925.
А. КОНДРАТЬЕВ, *Из литературных воспоминаний*, «Последние известия», Ревель 1927.
М. АЛДАНОВ, *Федор Сологуб*, «Дни», № 1260, 7 дек., Париж 1927.
Б. ХАРИТОН, *Сологуб и его жена (Из воспоминаний)*, «Сегодня», № 276, 7 дек., Рига 1927.
Г. СТРУВЕ, *Памяти Ф.К. Сологуба*, «Россия», № 16, 10 дек., Париж 1927.
ТЭФФИ, *Рыцарь смерти*, «Возрождение», № 922, 11 дек. 1927.
- И. СЕВЕРЯНИН, *Умер в декабре (Памяти Ф. Сологуба)*, «Сегодня», № 280, 11 дек., Рига 1927.
Д. ФИЛОСОВОВ, *Облики Сологуба*, «За свободу», № 284, 11 дек., Варшава 1927.
Н.А. ОЦУЦ, *Памяти Федора Сологуба*, «Дни», № 1204, 11 дек. Париж 1927.
Г. ИВАНОВ, *Федор Сологуб*, «Последние новости», № 2456, 13 дек., Париж 1927.
Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД, *Памяти Сологуба*, «Руль», № 2142, 14 дек., Берлин 1927.
П. ПИЛЬСКИЙ, *Федор Сологуб*, «Сегодня», № 275, 6 дек., Рига 1927.
П. РЫСС, *Ф.К. Сологуб*, «За свободу», № 286, 14 дек., Warszawa 1927.
Г.В. АДАМОВИЧ, *Федор Сологуб*, «Дни», № 1271, 18 дек., Париж 1927.
М. СЛОНИМ, *Федор Сологуб*, «Воля России», № 11/12, 1927.
С. ПОЗНЕР, *Федор Сологуб*, «Дни», № 1285, 1 янв., Париж 1928.
А. АМФИТЕАТРОВ, *Загадка*, «Возрождение», № 966, 24 янв., Париж 1928.
В. ХОДАСЕВИЧ, *Сологуб*, «Современные записки», т. 34, 1928 (trad. it. in ID., *Necropoli*, Adelphi, Milano 1985).
Г. ЧУЛКОВ, *Ф. Сологуб. Воспоминания*, «Звезда», № 1, 1928.
З. ГИППИУС, *Страничка прошлого (Ф.К. Сологубу для И. Северянина)*, «Иллюстрированная Россия», № 11, 1931.
- А. АМФИТЕАТРОВ, *Мои встречи с Сологубом и Чеботаревской (десятилетняя годовщина страшной осени)*, «Сегодня», № 281, 11 окт., Рига 1931.
- И. СЕВЕРЯНИН, *Триолеты Сологуба, написанные им в Тойле*, «Вести дня», № 194, 21 авг. 1934.
А. КОНДРАТЬЕВ, *Ф. Сологуб*, «Меч», № 30, 1934.
В. БРЮСОВ, *О «Золотом руне». Неизданное письмо Валерия Брюсова к Федору Сологубу [1907]*, «Литературный Ленинград», № 51 (71), 8 окт., 1934.
А.А. БЛОК, *Письма к Анастасии Чеботаревской*, в: *Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Покровского*, т. 4, Ленинград 1940.
В. БРЮСОВ, *Письмо Ф. К. Сологубу [1915]*, «Известия Армянского филиала АН СССР», 1941.
М. ДОБУЖИНСКИЙ, *Встречи с писателями и поэтами (Сологуб)*, «Новый журнал», т. 11, Нью-Йорк 1945.
Г. СТРУВЕ, *Три судьбы (Блок, Гумилев, Сологуб)*, «Новый журнал», № 17, Нью-Йорк 1947.
ТЭФФИ, *Федор Сологуб*, «Новое русское слово», 9 янв. 1949.
Р.В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК, *Федор Сологуб*, в книге: *Иванов-Разумник, Писательские судьбы*, Нью-Йорк 1951.
С. МАКОВСКИЙ, *Портреты современников*, Нью-Йорк 1955.
ТЭФФИ, *Федор Сологуб*, «Возрождение», № 47, 1955.

- Н.А. ОЦУП, *Встреча с Федором Сологубом*, в: *ИД., Современники*, Etoile, Париж 1961.
- И. ОДОЕВЦЕВА, *На берегах Невы. Ф.К. Сологуб*, «Новый журнал», т. 75, 1964.
- В.Н. ИЛЬИН, *Федор Сологуб – “недобрый” и загадочный*, «Возрождение», № 158, 1965.
- В. БРЮСОВ, *Письмо Ф. К. Сологубу*, «Записки отдела рукописей» [Бр. 29], 1967.
- А. БЕЛЬИЙ, *Письма к Ф. Сологубу [1908-1909]*, «Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1972 г.», Ленинград 1974.
- В. БРЮСОВ, *Письма к Сологубу*, «Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1973 г.», Ленинград 1976.
- Вяч. ИВАНОВ, *Письма к Ф. К. Сологубу и Ан. Чеботаревской*, «Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1974 г.», Ленинград 1976.
- М. ВОЛОШИН, *Федор Сологуб (Заметки и письма)* (под ред. В.П. Купченко), в: «Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1974 г.», Ленинград 1976.
- К.И. ЧУКОВСКИЙ, *Сологуб*, в книге: *ИД., Чукоккала*, Москва 1979.
- М.А. НИКИТИНА, *М. Горький и Ф. Сологуб: К истории*, в: *Горький и его эпоха*, вып. 1, Москва 1989.
- И. СЕВЕРЯНИН, *Салон Сологуба [1924]*, «Даугава», № 7, Рига, 1989.
- Э.Ф. ГОЛЛЕРБАХ, *Из воспоминаний о Федоре Сологубе [1928]*, публ. М.М. Павловой, «Русская литература», № 1, Ленинград 1990.
- И. СЕВЕРЯНИН, *Сологуб в Эстляндии [1927]*, в: *Сочинения*, Ээсти раамат, Таллинн 1990.
- К.И. ЧУКОВСКИЙ, *Дневник 1901-1969: в 2-х томах*, Советский писатель, Москва 1991.
- Е. ДАНЬКО, *Воспоминания о Федоре Сологубе*, в книге: *Лица. Биографический альманах I*, СПб. 1992.
- Е.Р. ОБАТИНА, *От маскарада к третьей судьбе («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова)*, в: *Лица: биографический альманах* (под ред. А.В. Лаврова), т. 3, Феникс, Москва-СПб. 1993.
- С.В. САПОЖКОВ, *Федор Сологуб на “Пятницах” К.К. Случевского (По архивным материалам)*, «Русская словесность», № 5, 1993.
- В. АБРАМОВ, *Сологуб в Крестцах*, «Провинциаль», 24-30 мар. 1994.
- А.Н. СТРИЖЕВА, *Замятин на фоне эпохи: Дневники. Письма. Воспоминания*, «Лит. учеба», № 3, Москва 1994 [*Речь Е. Замятина на похоронах Ф. Сологуба (5 декабря 1927 г.)*]
- Неизданный Федор Сологуб*, Новое литературное обозрение, Москва 1997.
- А. БЕЛЬИЙ, *Письма Иванову-Разумнику от 7-10 февраля 1928 г.*, в книге: *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*, СПб. 1998.
- М.М. ПАВЛОВА, *Ф. Сологуб и Ан. Чеботаревская. Переписка с А.А. Измайловым*, в: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 г.*, СПб. 1999.
- С. КОНСТАНТИНОВ, *Троцкий, Федор Сологуб и журнал «Крокодил» (Лев Давидович в роли покровителя муз)*, «Независимая газета», № 228, 1 дек. 2000.
- Т.В. МИСНИКЕВИЧ, *«...Я имел достаточно природы вокруг себя». Новые материалы к ранней биографии Ф. Сологуба*, в: *Лица: Биографический альманах*, Феникс, вып. 9, СПб. 2002.
- ИД. (сост.), *Письма Ф. Сологуба к О.К. Тетерниковой*, в: «Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1998-1999 гг.», СПб. 2003.
- Л.М. КЛЕЙНБОРТ, *«Встречи. Федор Сологуб»*, публ. М.М. Павловой, «Русская литература», № 1-2, 2003.
- Н.А. МЫШОВА, *Документы российских архивов о писателе Ф. Сологубе. 1920-е гг. “и очень прошу пересмотреть вопрос о разрешении мне... выехать временно за границу”*, «Отечественные архивы», № 6, 2006.
- Д.И. ЗУБАРЕВ; М.М. ПАВЛОВА, *Об одном анонимном некрологе, посвященном Федору Сологубу*, «Русская литература», № 3, 2010.

in altre lingue:

- S.J. RABINOWITZ, *On the Death of a Poet: The Final Days of Fyodor Sologub*, «Russian Literature Triquarterly», 15, 1978.
- N. DENISSOFF, *Fedor Sologoub, 1863-1927*, Paris 1981.

G. CHERON, *F. Sologub and M. Kuzmin: Two Letters*, «Wiener Slawischer Almanach», Bd. 2, 1982.
S.J. RABINOWITZ, *From the Early History of Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov' Gurevich*, «Oxford Slavonic Papers», New Series XXVII, Oxford 1994.

SULLE OPERE

in russo:

- М. ГОРЬКИЙ [А. П.], *Еще поэт*, «Самарская газета», № 47, 28 фев. 1896.
А.В. ВОЛЬНСКИЙ, *Федор Сологуб. Стихи*, кн. 1-ая, «Северный вестник», № 2, 1896.
И.А. ГОФШТЕТТЕР [И. ЗАЛЕТНЫЙ], *Критические беседы*, «Русская беседа», № 1, 1896.
Ид., *Критические беседы. "Тяжелые сны"* – роман Ф. Сологуба, «Русская беседа», № 3, 1896.
А.В. ВОЛЬНСКИЙ, *Литературные заметки. Сологуб*, «Северный вестник», № 12, 1896.
А. БОГДАНОВИЧ, *Федор Сологуб. Жало смерти, и др. рассказы*, «Мир божий», № 11, 1904.
В. БРЮСОВ, *Ф. Сологуб. Книга сказок*, «Весы», № 11, 1904.
Д. ФИЛОСОФОВ, *Федор Сологуб. Собрание стихов. Кн. 3-4*, «Новый путь», № 2, 1904.
ВЯЧ. ИВАНОВ, *Рассказы тайновидца*, «Весы», кн. VIII, 1904.
А.Ф. СМЕРНОВ, *Ф. Сологуб. Книга сказок*, «Новый путь», № 12, 1904.
Л. АННИБАЛ, *Ф. Сологуб. «Мелкий бес». Роман*, «Весы», № 9-10, 1905.
В. ХОДАСЕВИЧ, *Федор Сологуб. Тяжелые сны. Изд. 2-е. СПб. 1905*, «Золотое руно», № 2, 1906.
Е. АНИЧКОВ, *Мелкий бес*, «Критическое обозрение», № 3, 1907.
А. БЕЛЫЙ, *Истлевающие личины*, «Критическое обозрение», № 3, 1907.
Ид., *Федор Сологуб. Стихи. Книга шестая*, «Перевал», № 8-9, 1907.
Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД, *Федор Сологуб. Мелкий бес*, «Русская мысль», № 9, 1907.
Н.Я. АБРАМОВИЧ, *Стихийность в молодой поэзии (К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб, В. Иванов, А. Блок, С. Городецкий, А. Ремизов, Л. Семенов, А. Белый, И. Бунин и др.)*, «Образование», № 11, 1907.
ВЛ. АЗОВ, *"Победа смерти". Трагедия Ф. Сологуба*, «Речь», № 264, 8 ноя., 1907.
А.А. БЛОК, *О реалистах*, «Золотое руно», № 5, 1907.
Ид., *Письма о поэзии. «Пламенный круг»*, «Золотое руно», № 7-9, 1907.
Ид., *Творчество Федора Сологуба*, «Перевал», № 10, 1907.
Г. ЧУЛКОВ, *Федор Сологуб. "Мелкий бес"*, «Перевал», № 7, 1907.
К.И. ЧУКОВСКИЙ, *Страшный писатель*, «Речь», № 192, 1907.
А.Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ, *Федор Сологуб. Мелкий бес. М., 1907*, «Образование», № 7, отд. II, 1907.
М. ГЕРШЕНЗОН, *Федор Сологуб. Истлевающие личины*, «Вестник Европы», № 7, 1907.
М. ГОФМАН, *Ф. Сологуб. Истлевающие личины*, «Вестник Европы», № 7, 1907.
А. ГОРНФЕЛЬД, *Недотыкомка*, «Товарищ», № 242, 14 апр. 1907.
С. ГОРОДЕЦКИЙ, *На светлом пути. Поэзия Федора Сологуба с точки зрения мистического анархизма*, «Факелы», № 2, 1907.
Ид., *Три поэта*, «Перевал», № 8-9, 1907.
А. ИЗМАЙЛОВ, *Измельчавший русский Мефистофель и передоновицина. "Мелкий бес" – роман Ф. Сологуба*, «Русское слово», № 167, 21 июл. 1907.
Ид., *Новая пьеса Ф. Сологуба в театре Комиссаржевской*, «Русское слово», № 258, 9 ноя. 1907.
Е. КОЛТОНОВСКАЯ, *Ф. Сологуб. "Истлевающие личины"*, «Современный мир», № 10, 1907 (отд. II).
В. КРАНИХФЕЛЬД, *Литературные отклики. "Мелкий бес"*, «Современный мир», № 5, 1907 (отд. II).
Н. ПОЯРКОВ, *Поэт зла и дьявола (Федор Сологуб. Стихи. Книга первая. 1896 г. – Тени. Рассказы и стихи. Книга вторая. 1896 г. – Собрание стихов. Книга III и IV. 1904 г.)*, в: Ид., *Поэты наших дней*, Москва 1907.
С. ПОЛЯКОВ, *У Федора Сологуба*, «Русское слово», № 232, 10(23) окт. 1907.
Г. ПОЛОНСКИЙ, *Жизнь и легенда жизни («Творимая легенда» Сологуба)*, «Наш день», № 4, 31 дек. 1907.
Б. САДОВСКОЙ, *Федор Сологуб. Истлевающие личины. Книга рассказов*, «Русская мысль», № 10, 1907 (отд. II).

- З. СЛАВЯНОВА, *Федор Сологуб. Мелкий бес*, «Литературное обозрение», № 161, 1907.
- С.С. ВЕНГЕРОВ, *Тетерников Федор Кузьмич (Сологуб)*, в: *Энциклопедический словарь*. Брокгауз-Ефрон, СПб. 1907.
- М. ВОЛОШИН, *Лики творчества: Леонид Андреев и Федор Сологуб. Альманах "Шитовник", кн. III. "Тьма", рассказ Л. Андреева. "Навы чары", роман Ф. Сологуба, ч. I*, «Русь», № 340, 19 дек. 1907.
- Н.Я. АБРАМОВИЧ, *Мистицизм Сологуба*, в книге: О. НОРВЕЖСКИЙ, *Литературный календарь-альманах*, СПб. 1908.
- А. БЕЛЬИЙ, *Далай-лама из сапожка*, «Весы», № 3, 1908.
- В. БРЮСОВ, *Две книги: Д. Мережковский. Павел I. Драма. Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я*, «Весы», № 6, 1908.
- А.Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ, *Ф. Сологуб. Книга разлук*, «Образование», № 6, отд. III, 1908.
- ИД., *"Творимое" творчество*, «Золотое руно», № 11-12, 1908.
- Г. ЧУЛКОВ, *Фауст и Мелкий Бес*, «Речь», № 301, 1908.
- Н. Н. ЕВРЕИНОВ, *Сологуб и его драмы*, «Биржевые ведомости», № 10, 6 дек. 1908.
- З. ГИППИУС, *Слезинка Передонова (То, чего не знает Ф. Сологуб)*, «Речь», №273, 10 ноя. 1908.
- А. ИЗМАЙЛОВ, *Что нового в литературе? Большое творчество. – "Навы чары" Ф. Сологуба*, «Биржевые ведомости», № 10296, 12 янв. 1908 (у. в.).
- С. ГОРОДЕЦКИЙ, *Ф. Сологуб. Пламенный круг. Стихи*, «Образование», № 7, 1908.
- Л.Ю. ГУРЕВИЧ, *Оторванные души. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе*, «Правда жизни», № 2, 8 дек. 1908.
- Н. ГУМИЛЕВ, *Ф. Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я*, «Речь», № 223, 18 сен. 1908.
- Р. В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК, *О смысле жизни*, СПб. 1908.
- М. МОРОЗОВ, *Пред лицом смерти*, в: *Литературный распад. Сб.*, т. I, СПб. 1908.
- П. ПЕРЕЛЬМАН, *"Передоновица" (Мелкий бес – роман Ф. Сологуба)*, «Гамбовский еженедельник», № 2, 26 фев. 1908.
- П. ПИЛЬСКИЙ, *Сологуб*, «Слободная молва», № 1, 28 янв. 1908 (То же: *Критические статьи*, т. I, Прогресс, СПб. 1910).
- ТЭФФИ, *Ф. Сологуб. Победа Смерти. Трагедия*, «Речь», № 2, 3 янв. 1908.
- А. ВЕРТЕЖСКИЙ, *Недотыкомка*, «Слово», № 664, 1908.
- С. АУСЛЕНДЕР, *Ночные пляски*, «Золотое руно», № 4, 1909.
- А. БЕЛЬИЙ, *Федор Сологуб. Книга очарований*, «Весы», № 5, 1909.
- ИД., *Ф. Сологуб. Пламенный круг*, «Дни», № 36, 10 дек., Берлин 1909.
- В. БОЦЯНОВСКИЙ, *"Три сестры" Чехова и Сологуба*, «Театр и искусство», № 27, 1909.
- Г. ЧУЛКОВ, *Дымный ладан*, в книге: *Покрывало Изиды*, Москва 1909.
- М. ГОФМАН, *Федор Сологуб*, в: *Книга о русских поэтах последнего десятилетия* (под ред. М. Гофмана), СПб. 1909.
- А. ГОРНФЕЛЬД, *Пламенный круг*, «Зарницы», № 2. СПб. 1909 (То же: [ПЛАМЕННЫЙ КРУГ 2008]).
- А. ИЗМАЙЛОВ, *Новый роман Ф. Сологуба*, «Русское слово», № 11, 15 янв. 1909.
- ИД., *На ковче самолете (Роман Ф. Сологуба "Королева Ортруда")*, «Русское слово», № 170, 25 июл. 1909.
- Е. КАРАМЗИНА-АРЦИХОВСКАЯ, *О Федоре Сологубе, как одном из представителей психопатологического течения в современной русской художественной литературе*, «Вестник психологии, криминальной патологии и гипнотизма», № 5, 1909.
- В. КРАНИХФЕЛЬД, *Сологуб. Книга очарований. СПб., 1909*, «Современный мир», № 9, 1909 (отд. II).
- ИД., *Литературные отклики. Новые личины Передонова*, «Современный Мир», кн. 1, 1909.
- ИД., *Сологуб*, в: *Вершины. Сб.*, СПб. 1909.
- Вяч. ПОЛОНСКИЙ, *О Л. Андрееве и Ф. Сологубе*, «Вестник знания», № 2, 1909.
- А. РЕДЬКО, *Еще проблема*, «Русское богатство», № 1, 1909.
- ИД., *Федор Сологуб в бытовых произведениях и в "творимых легендах"*, «Русское богатство», №№ 2-3, 1909.
- Ю. СТЕКЛОВ, *О творчестве Федора Сологуба*, в: *Литературный распад. Критический сборник*, т. 2, ЕОС, Петербург 1909.

- Л. ШЕСТОВ, *Поэзия и проза Федора Сологуба*, «Речь», № 139, 24 мая 1909.
- А. ВЕРГЕЖСКИЙ, *Тяжелые сны*, «Слово», № 702, 7 фев. 1909.
- Ю.И. АЙХЕНВАЛЬД, *Силуэты русских писателей*, [Вып. 3], Москва 1910.
- В. БОЦЯНОВСКИЙ, *О плагиате Сологуба*, «Новая Русь», № 86, 29 апр. 1910.
- ИД., *О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и проч.*, «Новое слово», № 11, 1910.
- ИД., *Из жизни и литературы*, «Театр и искусство», № 11, 1910.
- В. БРЮСОВ, *Ф. Сологуб. Собрание сочинений. Том I: Стихи*, «Русская мысль», № 3, 1910.
- К.И. ЧУКОВСКИЙ, *Навыи чары мелкого беса (Путеводитель по Сологубу)*, «Русская мысль», № 2, 1910.
- Н. ГУМИЛЕВ, *Письма о русской поэзии: Федор Сологуб. Собрание сочинений. Т. 1, 5*, «Аполлон», № 9, 1910.
- А. ИЗМАЙЛОВ, *Театр г. Незлобина. "Мелкий бес" Ф. Сологуба*, «Биржевые ведомости», № 11604, 9 мар 1910 (в. в.).
- ИД., *Новая пьеса Ф. Сологуба "Заложники жизни"*, «Русское слово», № 272, 25 ноя. 1910.
- А. РЕДЬКО, *С "Передела" в "Шиповник"*. (Ф. Сологуб. Собрание сочинений. Т. VIII. СПб. 1910), «Русское богатство», № 10, 1910.
- И. РОЗЕНФЕЛЬД, *Ф. Сологуб*, «Театр и искусство», № 13, 1910.
- М.И. СЛУЦКИЙ, *Смысл жизни человека по произведениям Андреева, Сологуба, Горьково, Метерлинка и решение его в христианстве*, Харьков 1910.
- И. АННЕНСКИЙ, *О Сологубе*, в книге: АН. ЧЕБОТАРЕВСКОЙ (сост.), *О Федоре Сологубе. Критика: Статьи и заметки*, СПб. 1911, (пер. СПб. 2002). [d'ora in poi: *О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- К. АРАБАЖИН, *Федор Сологуб и его критики*, «Южный край», 27 июл., Харьков 1911.
- А.Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ (сост.), *"Творимое" творчество; К инсценировке пьесы "Мелкий бес"; Несколько слов к новой драме Сологуба "Заложники жизни"*, в книге: [*О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- Н. ЧУЖАК, *Мария Магдалина и королева Ортруда; От Передонова к творимой легенде; Творчество слова*, в книге: [*О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- ВАС. ГИППИУС [Росмер], *Лирика Сологуба*, «Против течения», № 12, 4 янв. 1911.
- ВЛ. АЗОВ, *Двенадцать плюх. "Ванька-ключник и паж Жан" Ф. Сологуба*, в книге: [*О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- А. ИЗМАЙЛОВ, *Чарования красных вымыслов*, в книге: [*О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- Б. САДОВСКОЙ, *О Федоре Сологубе*, «Русская мысль», № 10, 1911 (отд. 4).
- П.С. ВЛАДИМИРОВ, *Федор Сологуб и его роман "Мелкий бес"*, в книге: [*О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ. КРИТИКА*].
- А. ЗАКРЖЕВСКИЙ, *Федор Сологуб. Подполье: психологические параллели*, Киев 1911.
- Е. АНИЧКОВ, *Символизм "Заложников жизни" Федора Сологуба*, «Новая жизнь», №12, 1912.
- Ф. БАТЮШКОВ, *Письмо в редакцию*, «Биржевые ведомости», № 13165, 27 сен. 1912.
- ИД., *В походе против драмы (По поводу «Заложников жизни» Ф. Сологуба)*, «Современный мир», № 12, 1912.
- В. БРЮСОВ, *Ф. Сологуб. Как поэт*, в книге: *Далекие и близкие*, Москва 1912.
- А. ИЗМАЙЛОВ, *"Дым и пепел" (Новый роман Ф.К. Сологуба)*, «Биржевые ведомости», № 13175, 3 окт.; № 13177, 4 окт. 1912 (в. в.).
- ИД., *Новый роман Ф.К. Сологуба "Слаще яда". Узоры "творимой легенды"*, «Новое слово», Окт. 1912.
- В. КРАНИХФЕЛЬД, *Ф. Сологуб. Ставка на сильных*, в: *В мире идей и образов*, т. II, СПб. 1912.
- В. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ, *Ф. Сологуб в роли Санчо-Пансо*, «Луч. Рабочая газета», № 55, 20 ноя. 1912.
- Г.С. ПЕТРОВ, *Идейная пустота*, Москва 1912.
- А. РЕДЬКО, *"Образцы красоты человеческой" по Ф. Сологубу*, «Русское богатство», № 12, 1912.
- Б. САДОВСКОЙ, *Альманах издательства "Шиповник", кн. 10*, «Весь», № 9, 1912.
- А.Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ, *Чья победа?*, «Новая жизнь», кн. 1, 1913.
- А. ДОЛИНИН, *Отрешенный (К психологии творчества Ф. Сологуба)*, «Заветы», кн. VII, 1913.
- М. КУЗМИН, *18-ый альманах "Шиповника". СПб., 1912*, «Аполлон», № 1, 1913.
- А. ГОРНФЕЛЬД, *Образы Федора Сологуба. Очерк I-й: романы*, «Русские ведомости», 23 янв. 1914.
- ИД., *Федор Сологуб*, в книге: *Русская литература XX века: 1890-1910* (под ред. проф. С.А. Венгерова), Москва 1914-1915 (переизд. Согласие, Москва 2000).
- Н. ГУМИЛЕВ, *Письма о русской поэзии: Федор Сологуб. Жемчужные светила*, «Аполлон», № 1-2, 1914.

- Р. В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК, "Земля родная". Стихи Ф. Сологуба, «Заветы», кн. III, 1914.
- С.А. ВЕНГЕРОВ, *Русская литература XX века: 1890-1910*, Москва 1914-1915 (переизд. Согласие, Москва 2000).
- Е. ЗАМЯТИН, "Сирин", *Сб. первый и второй*, «Ежемесячный журнал», № 4, 1914.
- А.Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ, Федор Сологуб, в книге: *Русская литература XX века: 1890-1910* (под ред. проф. С.А. Венгерова), Москва 1915.
- С. ПАРНОК, Федор Сологуб. Война. Стихи, «Северные записки» № 3, 1915.
- Г. ЧУЛКОВ, *Глухие выстрелы (о драмах «Каинова печать» Л. Андреева и «Любовь над безднами» Ф. Сологуба)*, в книге: *Вчера и сегодня. Очерки*, Северные дни, Москва 1916.
- В. БОЦЯНОВСКИЙ, Ф. К. Сологуб и его новый роман, «Вестник литературы», № 3, 1920.
- М. АЛДАНОВ, Ф. Сологуб. Заклинательница змей. Роман, «Голос России», № 736, 14 авг., Берлин 1921.
- А. ЛЕВИНСОН, *Цветы на могилах*, «Последние новости», № 518, 23 дек., Париж 1921.
- М. СЛОНИМ, Ф. Сологуб. Заклинательница змей, «Воля России», № 218, 2 июн. 1921.
- Г.В. АДАМОВИЧ, Ф. Сологуб. Одна любовь, Цех поэтов [Бр. 3], Петроград 1922.
- И.Г. ЭРЕНБУРГ, Федор Сологуб, в книге: *Портреты русских поэтов*, Берлин 1922 (trad. it. in *Poeti russi moderni*, Editoriale italiana, Milano 1947).
- Л. ЛЬВОВ, Федор Сологуб, «Русская мысль», № 6-7, 1922.
- Н.Ф. ПЕТРОВСКАЯ, Сологуб, «Накануне. Литературное приложение.», № 33, 31 дек., Берлин 1922.
- В. ШКЛОВСКИЙ, Федор Сологуб. «Заклинательница змей». Роман. Издательство «Эпоха», Петербург, 1922, № 2, Петербург 1922.
- Е. БИК, Ф. Сологуб. Чародейная чаша, «Печать и революция», № 1, 1923.
- А. ГОРНФЕЛЬД, Темный путь (К шестидесятилетию Ф. Сологуба), «Россия», № 6, 1923.
- Л. ЛЬВОВ, На жестком пути, «Руль», № 797, 15 июн., Берлин 1923.
- Б.М. ЭЙХЕНБАУМ, Поэзия Федора Сологуба, «Жизнь искусства», № 8, 19 фев. 1924.
- З. ГИППИУС, Отрывочное (О Сологубе), «Звено», № 163, 14 апр. 1924; «Последние новости», 14 апр. 1924 (в книге: ID., *Живые лица*: в 2 т., Прага 1925; Ленинград 1991).
- М. КУЗМИН, Сумеречная Дульцинея, «Театр», 22 янв. 1924.
- О.Е. МАНДЕЛЬШТАМ, К юбилею Ф. К. Сологуба, «Последние новости», 11 фев., Ленинград 1924.
- П.Н. МЕДВЕДЕВ, *Последние книги Ф. К. Сологуба (К 40-летию его литературной деятельности)*, «Записки передвижного театра», № 69, 1924.
- К. МОЧУЛЬСКИЙ, Лирика Сологуба, «Звено», № 58, 10 мар., Париж 1924.
- Е. ЗАМЯТИН, Белая любовь, в книге: *Современная литература. Сборник статей*, Ленинград 1925.
- ЗЕЛ. ШТЕЙМАН, Федор Сологуб, «Красная газета», 6 дек., 1927.
- В. ХОДАСЕВИЧ, Сологуб, «Современные записки», т. 34, 1928 (trad. it. in ID., *Necropoli*, Adelphi, Milano 1985.)
- К. МОЧУЛЬСКИЙ, Лирика Федора Сологуба, «Звено», № 2, Париж 1928.
- А. БЕЛЬИЙ, *Начало века*, ГИХЛ, Москва-Ленинград 1933.
- О. ЦЕХНОВИЦЕР, Предисловие, в: Ф. Сологуба, *Мелкий бес*, Москва-Ленинград 1933.
- А. БЕЛЬИЙ, *Мастерство Гоголя*, Москва-Ленинград 1934.
- А. КОНДРАТЬЕВ, Ф. Сологуб, «Меч», № 30, 1934.
- Н.Н. ЕВРЕИНОВ, *Всегдашние шашины. Памяти Ф. Сологуба*, «Русская мысль», 3-8 апр., Париж 1958.
- В.Н. ИЛЬИН, Сологуб, «Возрождение», № 69, 1965.
- О. КОСТАНДИ, *Проблема условности в романе Ф. Сологуба "Мелкий бес"*, в: *Материалы XXI научной студенческой конференции (ч. 3): Филология. История. Педагогика. Психология*, Тарту 1966.
- Г. СЕЛЕГЕНЬ, *Прехитрая связь: символизм в русской прозе. Мелкий бес Федора Сологуба*, Kamkin, Washington 1968.
- Б. УЛАНОВСКАЯ, *О прототипах романа Ф. Сологуба "Мелкий бес"*, «Русская литература», № 3, 1969.
- М.И. ДИКМАН, *Поэтическое творчество Ф. Сологуба*, в книге: Ф. Сологуб, *Стихотворения*, Ленинград 1975.
- Б. ФИЛИППОВ, *Под звездой Маир и солнцем Ленина. К 50-летию со дня смерти Ф. Сологуба*, в: *Вестник русского христианского движения*, Париж 1977.
- В. ЧЕРНЯВСКИЙ, *Обреченный бессмертию. Сологуб и его роман «Мелкий бес»*, «Грани», № 108, 1978.

- С.П. ИЛЬЕВ, *Иронический мир передоновины ("Мелкий бес" Федора Сологуба)*, «Zeszyty naukowe wydziału humanistycznego Uniwersytetu Gdanskiego (Fililogia Rosyjska)», № 7, 1978.
- Д. ГАРАБАН, *К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба "Мелкий бес"*, «Studia Russica», т. 2, Budapest 1979.
- З.Г. МИНЦ, *О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов*, в: *Творчество А.А. Блока и русская культура XX века*, Блоковский сборник III (Учен. зап. Тартуск. ун-та Вып. 459), Тарту 1979 (переизд. в книге: *Блок и русский символизм. Поэтика русского символизма*, Искусство-СПб. 2004).
- Е. КУЛЕШОВА, *Перепевная полифония в "Мелком бесе" Сологуба*, в книге: *Полифония идей и символов. Статьи о Белом, Блоке, Брюсове и Сологубе*, Toronto 1981.
- М.М. БАХТИН, *Запись лекции М.М. об А. Белом и Ф. Сологубе* (под ред. С. Бочаровой, Л. Силарда), «Studia Slavica Hungarica», XXIX, 1983.
- Л. КЛЕЙМАН, *Ранняя проза Федора Сологуба*, Hermitage, Ann Arbor 1983.
- Г.П. ПОЛИЩУК, *Целостный лингвостилистический анализ стихотворения Ф. К. Сологуба «Чертовы качели»*, в: *Материалы XXI Всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»*, Новосибирск 1983.
- Л. СИЛАРД, *Ф.К. Сологуб*, в книге: *Русская литература конца XIX века начала XX века (1890-1917)*, т. 1, Budapest 1983².
- Ю., *Поэтика символистского романа конца XIX - начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый)*, в книге: *Проблемы поэтики русского реализма XIX века*, Изд. во Ленингр. Ун-та, Ленинград 1984.
- В. ЕРОФЕЕВ, *На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции)*, «Вопросы литературы», № 2, 1985 (То же: *В лабиринте проклятых вопросов*, Советский писатель, Москва 1990).
- Й. ГОРЕТИЧ, *Параметры пошлости в романном мире Достоевского и Сологуба*, Acta Univ. szegediensis. Sect. linguistica. Dissertationes slavicae, № 18, 1986.
- С.П. ИЛЬЕВ, *Пространство романов Федора Сологуба*, «Studia slavica», № 32 (1/4), 1986.
- М. ДРОЗДА, *«Мелкий бес» Ф. Сологуба – роман в стиле модерн*, «Studia russica», № 11, Budapest 1987.
- Р. ТИМЕНЧИК, *Федор Сологуб*, «Родник», № 11, Рига 1987.
- Л.И. БУДНИКОВА, *Ф. Сологуб и Достоевский*, Челябин. гос. пед. ин-т., Челябинск 1988.
- И.А. ЖИРКОВА, *Рассказы Ф. Сологуба 1890-1900-х годов*, в книге: *Из истории русской литературы конца XIX - начала XX века*, Москва 1988.
- В. КЕЛДЫШ, *«О Мелком бесе»*, в книге: *Ф. Сологуб, Мелкий бес*, Москва 1988.
- О.А. КЛИНГ, *О романах двух поэтов*, в книге: *А. БЕЛЫЙ, Петербург; Ф. СОЛОГУБ, Мелкий бес*, Ставрополь 1988.
- М.В. КОЗЬМЕНКО, *Комментарии*, в книге: *Ф. Сологуб, Мелкий бес*, Москва 1988.
- А. МИХАЙЛОВ, *О Федоре Сологубе (1863-1927)*, в книге: *Ф. СОЛОГУБ, Свет и тени: Избранная проза*, Минск 1988.
- Г.Н. БАХМАТОВА, *Концептуальность орнаментального стиля русской прозы I четверти XX века*, «Науч. докл. высш. шк. Филол. науки», № 5, Москва 1989.
- В. ЕРОФЕЕВ, *Тревожные уроки «Мелкого беса»*, в книге: *Ф. Сологуб, Мелкий бес*, Москва 1989.
- С.П. ИЛЬЕВ, *Архитектоника ранних романов Федора Сологуба*, «Вопросы русской литературы», вып. 2(54), Львов 1989.
- М.А. НИКИТИНА, *М. Горький и Ф. Сологуб: (К истории отношений)*, в: *Горький и его эпоха*, вып. 1, Москва 1989.
- М.М. ПАВЛОВА, *Между светом и тенью*, в книге: *Ф. Сологуб, Тяжелые сны*, Ленинград 1990.
- В.Е. БАГНО, *Преждевременные «озарения» Федора Сологуба*, «Иностранная литература», № 9, Москва 1990.
- Ю., *Федор Сологуб – переводчик французских символистов*, в: *На рубеже XIX и XX веков: сб. науч. тр.*, «Наука», Ленинград 1991.
- Г. ГОБРОВСКИЙ, *Остывшие следы. Записки литератора*, Лениздат, Ленинград 1991.
- С.П. ИЛЬЕВ, *Русский символистский роман: Аспекты поэтики*, Лыбидь, Киев 1991.
- В. КЕЛДЫШ, *О прозе Сологуба*, в книге: *Ф. Сологуб, Голодный блеск: Избранная проза*, Киев 1991.

- В. КРИВИЧ-АННЕНСКИЙ, *Две записи*, в книге: Ф. Сологуб, *Творимая легенда*, Москва 1991.
- А. МИХАЙЛОВ, *Два мира Федора Сологуба*, в книге: Ф. Сологуб, *Творимая легенда*, Москва 1991.
- Л. СОБОЛЕВ, *О Федоре Сологубе и его романе "Творимая легенда"*, в книге: Ф. Сологуб, *Творимая легенда*, кн. 2, Москва 1991.
- Н. УТЕХИН, *Альдонса и Дульцинея Ф. Сологуба*, в книге: Ф. Сологуб, *Мелкий бес*, Москва 1991.
- Х. БАРАН, *Об одном источнике романа Федора Сологуба "Творимая легенда"*, в: *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992.
- В. КЕЛДЫШ, *О прозе Сологуба в свете русской классической традиции*, «Europa Orientalis», № 2, Roma 1992.
- М.М. ПАВЛОВА, *О смерти или бессмертии в произведениях Ф. Сологуба. «Творимая легенда» в свете «Философии общего дела» Н. Федорова*, «Europa Orientalis», № 11.2, Roma 1992.
- М.А. НИКИТИНА, *«Заветы» реализма в романах старших символистов («Христос и Антихрист» Дм. Мережковского. «Мелкий бес» Ф. Сологуба)*, в книге: *Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в.*, Москва 1992.
- А. СОБОЛЕВ, *Из комментариев к «Мелкому бесу»: «пушкинский» урок Передонова*, «Русская литература», № 1, 1992.
- ИД., *«Мелкий бес»: К генезису названия*, в: *В честь 70-летия проф. Ю.М. Лотмана: Сб. ст.*, Тарту 1992.
- Х. БАРАН, *Федор Сологуб и критики споры о "Новых чарах"*, в книге: ИД., *Поэтика русской литературы начала XX века*, Москва 1993.
- М.М. БАХТИН, *Лекции о А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р.М. Миркиной)*, «Диалог. Карнавал. Хронотоп», № 2/3, Витебск 1993.
- Л.В. ЕВДОКИМОВА, *О фольклорно-мифологических истоках мотива смерти в произведениях Ф. Сологуба*, в: *Филологический поиск: сб. науч. тр.*, вып. 1, Волгоград 1993.
- Г.А. ОХОТИНА, *Федор Сологуб и Чехов*, в книге: *Анализ художественного произведения*, Киров 1993.
- М.М. ПАВЛОВА, *Из творческой предыстории "Мелкого беса". Алголагический роман Федора Сологуба, «De visu»*, № 9(10), 1993 (*То же*: Н. БОГОМОЛОВ, *Анти-мир русской культуры*).
- А. БЕЛЬИЙ, *Луг зеленый. Критика. Эстетика. Теория символизма*, в 2-х т., т. 1, Искусство, Москва 1994.
- Н.В. БАННИКОВ, *Федор Сологуб*, «Русская речь», № 6, Москва 1994.
- М. ДРОЗДА, *Федор Сологуб: «Мелкий бес»*, «Russian literature», vol. 35, № 3/4, Amsterdam 1994.
- И.Д. ЯКУБОВИЧ, *Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского*, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 11, СПб. 1994.
- Б. ПАРАМОНОВ, *Новый путеводитель по Сологубу*, «Звезда», № 4, СПб. 1994.
- А.Н. СТРИЖЕВА, *Замятин на фоне эпохи: Дневники. Письма. Воспоминания*, «Лит. учеба», № 3, Москва 1994 [*Речь Е. Замятина на похоронах Ф. Сологуба (5 декабря 1927 г.)*].
- Н. БАРКОВСКАЯ, *Проблема творчества в символистском романе*, в: *Русская литература XX века: направления и течения*, вып. 2, Екатеринбург 1995.
- Л.Д. БУГАЕВА, *Идея безумия и ее языковое воплощение в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, Автореф. дис. канд. филол. наук, Санкт-Петербург. гос. ун-т., СПб. 1995.
- Ю.И. ГУСЬКОВ, *Параллели «второй реальности»: Федор Сологуб и Франц Кафка*, «Московский вестник», № 2, Москва 1995.
- ИД., *Проза Ф. Сологуба и литературный авангард*, Автореф. дис. канд. филол. наук, Лит. ин-т им. А.М. Горького, Москва 1995.
- А.Е. ПЕНЬКОВ, *Проблема метода в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: (Из истории вопроса)*, в: *Русская литература XX века: направления и течения*, вып. 2, Екатеринбург 1995.
- И.А. ТИХОНОВ, *Фантастическое в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, в книге: *Традиции в контексте русской культуры*, Череповец 1995.
- М.М. АБЛАЕВ, *Межтекстовые отношения романа Ф. Сологуба "Мелкий бес": Дискурс Священного Предания*, в книге: *Русская литературная критика серебряного века*, Новгород 1996.
- Н. БАРКОВСКАЯ, *Поэтика галлюцинаций в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» как явление стиля*, в: *XX век. Литература. Стиль*, вып. 2, Екатеринбург 1996.
- ИД., *Поэтика символистского романа*, Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург 1996.

- Н.А. БОГОМОЛОВ (сост.), *Анти-мир русской культуры: язык, фольклор, литература*, Ладомир, Москва 1996.
- С.Н. БРОЙТМАН, *Ранний О. Мандельштам и Ф. Сологуб*, Изв. АН. Сер. лит. и яз., № 2, т. 55, Москва 1996.
- Л.В. ЕВДОКИМОВА, *Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба*, Волгоград 1996.
- Т. ГУРТУЕВА, *Сологуб*, в книге: *Литературные портреты "Серебряного века"*, Нальчик 1996.
- Е.Г. МИЛЮГИНА; В.В. СЕРГЕЕВ, *Евангельские мотивы в романе Федора Сологуба «Творимая легенда»*, в книге: *Русская литературная критика серебряного века*, Новгород 1996.
- И.В. ПАНТЕЛЕЙ, *«Мертвый Христос» в творчестве Достоевского и Ф. Сологуба*, в книге: *Достоевский и современность*, Старая Руса 1996.
- В.Ю. АЛЕКСАНДРОВ, *«Сказка ложь...»: (Из наблюдений над архепоэтикой романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»)*, в книге: *Литература и фольклорная традиция*, Волгоград 1997.
- Л.В. ЕВДОКИМОВА, *Роль паремий и фразеологизмов в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, в книге: *Литература и фольклорная традиция*, Волгоград 1997.
- Е. КАЗАРЦЕВ, *Влияние развития стихотворного ритма на прозу поэта*, «Русская филология», № 8, Тарту 1997.
- М.Е. КЛЯГИНА, *Проза Федора Сологуба глазами Андрея Белого*, «Русская речь», № 6, Москва 1997.
- Л.А. ПЕРМЯКОВА, *Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Ф. Сологуба*, в: *Фольклор народов России*, вып. 22, Уфа 1997.
- С.В. СТАХОРСКИЙ, *Передонов*, в: *Энциклопедия литературных героев*, Москва 1997.
- Т. ВЕНСЛОВА, *К демонологии русского символизма*, в книге: *Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе*, Baltos Lankos, Vilnius 1997.
- Л.Д. БУГАЕВА, *Двойной парадокс в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, «Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение» вып. 3, СПб. 1998.
- О.В. ИВАНОВА, *К вопросу об ироническом потенциале пространства в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: топос дома*, в: *XX век: Проза. Поэзия. Критика*, вып. 2, Москва 1998.
- В.Б. МУРАВЬЕВ, *Федор Сологуб*, в книге: *Ф. Сологуб, Звезда Маир: Стихотворения*, Москва 1998.
- В.В. ПЕРХИНА (предисл., примеч. и подгот. текста), *«Мечтатель, причастный красоте...»: Современники о Ф. Сологубе*, «Нева», СПб. 1998.
- Е.А. ВИНОГРАДОВА, *Автор-герой-читатель в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, Автореф. дис. канд. филол. наук, Моск. пед. гос. ун-т., Москва 1998.
- Н.А. ДВОРЯШИНА, *А.С. Пушкин в восприятии и творческих исканиях Ф. Сологуба*, в: *А.С. Пушкин и славянский мир*, Сургут 1999.
- Т.В. МИСНИКЕВИЧ (сост.), *Международная Сологубовская конференция*, «Русская литература», № 3, СПб. 1999.
- М.М. ПАВЛОВА, *О Федоре Сологубе и его книгах*, в книге: *Ф. СОЛОГУБ, Поэзия. Проза*, Москва 1999.
- Е. ПЕРЕМЫШЛЕВ, *Эти страшные цветы – лютики: Роман «Мелкий бес». Ключ к тексту*, «Литература», № 14, 1999 (То же: *Ф. СОЛОГУБ, Мелкий бес. Стихотворения. Рассказы. Сказочки*, Москва 1999).
- Л. ПИЛЬД, *Тургенев и отвергнутая сюжетная линия романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, в книге: *Тургенев в восприятии русских символистов 1890-1900-е годы*, Тарту 1999.
- А.С. СВАРОВСКАЯ, *Тема «учитель - ученик» в прозе Ф. Сологуба*, в: *Проблемы литературных жанров: Материалы IX Междунар. науч. конф., посвящ. 120-летию со дня основания Том. гос. ун-та, 8-10 дек. 1998 г.*, ч. 2, Томск 1999.
- С.Н. БРОЙТМАН, *Федор Сологуб*, в книге: *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*: в 2 кн., (кн. 1), ИМЛИ РАН, Москва 2000.
- Дж. ЭЛСВОРТ, *О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени»*, «Русская литература», № 2, 2000.
- Е. ГРИГОРЬЕВА, *Федор Сологуб в мифе Андрея Белого*, в: *Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв.*, Тарту 2000.
- О.В. ИВАНОВА, *Ирония в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: роль лейтмотивов*, в: *XX век: Проза. Поэзия. Критика*, вып. 3, Москва 2000.

- ИД., *Генетика образа Передонова как сфера действия иронии в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»*, в: *XX век: Проза. Поэзия. Критика*, вып. 3, Москва 2000.
- О.А. ЛЕКМАНОВ, *Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого)*, в книге: *Блоковский сборник XV*, Тарту 2000.
- Л. ПИЛЬД, *Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба*, в: *Пушкинские чтения в Тарту, 2, Материалы международной конференции 18-20 сентября 1998*, Тарту 2000.
- П. ЛЕВИН, *Певец лучезарной мечты*, в книге: *Ф. СОЛОГУБ, Мелкий бес*, Москва 2000.
- А.Н. ДОЛГЕНКО, *Романы Федора Сологуба: мечта и действительность*, в: *Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: сб. науч. тр.*, Саратов 2001.
- Ю.К. ГЕРАСИМОВ, *О жанровых транспозициях текста в творчестве Ф. Сологуба*, в книге: О.А. КУЗНЕЦОВА (отв. ред.), *Русский модернизм. Проблемы текстологии*, СПб. 2001.
- О. КУШЛИНА, *Страстоцвет, или Петербургские подоконники*, СПб. 2001.
- Э.Ф. ШАФРАНСКАЯ, *«Маленький человек» в контексте русской литературы конца XIX – начала XX вв. (Гоголь – Достоевский – Сологуб)*, «Русская словесность», № 7, 2001.
- Т.В. МИСНИКЕВИЧ, *«...Я имел достаточно натуры вокруг себя». Новые материалы к ранней биографии Ф. Сологуба*, в: *Лица: Биографический альманах*, Феникс, вып. 9, СПб. 2002.
- М.М. ПАВЛОВА, *Преодолевающий золаизм, или русское отражение французского символизма (Ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода»)*, «Русская литература», № 1, 2002.
- ИД., *«Одиночество» и «Об одиночестве» Ф.К. Тетерникова: ранняя поэма и психофизиологический очерк Федора Сологуба*, «Новое литературное обозрение» № 55, 2002.
- Л.Б. СПРОГЕ, *«Законы игры» в «Мелком бесе» Федора Сологуба*, в: *Филологические чтения*, Сауле, Даугавпилс 2002.
- Т.В. МИСНИКЕВИЧ (сост.) *Письма Ф. Сологуба к О.К. Тетерниковой*, в: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998-1999 гг.*, СПб. 2003.
- ИД. (сост.), *Библиография Федора Сологуба. Стихотворения* (под ред. М.М. Павловой), Володей, Томск-Москва 2004.
- ИД., *Текстологические проблемы издания стихотворного наследия Федора Сологуба*, Автореф. дис. канд. филол. наук, ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), СПб. 2007.
- М.М. ПАВЛОВА, *Писатель-инспектор*, Новое литературное обозрение, Москва 2007.
- ИД., *Послесловие*, в книге: Ф. СОЛОГУБ, *Пламенный круг*, Прогресс-Плеяда, Москва 2008.
- На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова*, Новое литературное обозрение, Москва 2009.
- Е.Н. ГУРАЛЬНИК, *Прижизненные издания произведений Ф. К. Сологуба в русской книжной культуре конца XIX – начала XX века*, Пробел-2000, Москва 2009.
- М.М. ПАВЛОВА (сост.), *Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции*, «Издательско-полиграфическая компания «Коста», СПб. 2010.
- А.В. СЫСОЕВА, *К вопросу об основном тексте романа Федора Сологуба «Творимая легенда»*, № 2, 2011.
- ИД., *Федор Сологуб у истоков нового жанра: киносценарий «Навях чар»*, № 3, 2011.

in altre lingue:

- J. COURNOS, *Feodor Sologub*, «The Fortnightly Review», n. 97, 1915.
- J. COURNOS; R. ALDINGTON, *Translators' Preface*, in F. Sologub, *The Little Demon*, New York 1916.
- E. LO GATTO, *Prefazione del traduttore*, in F. Sologub, *Il demone meschino*, F. Campitelli, Foligno 1923.
- C. GRABHER, *Fjodor Sologub*, «Russia», III-IV, Anonima Romana Editoriale, ottobre 1925.
- D.S. MIRSKIJ, *Sologub*, in *A History of Russian Literature: From Its Beginning to 1900 in two volumes*, London 1926, 1927 (trad. it. in ИД., *Storia della letteratura russa*, Garzanti, Milano 1995², p. 391).
- F.D. REEVE, *Art as Solution: Sologub's Devil*, «Modern Fiction Studies», n. 3.1, 1957.
- R. POGGIOLI, *The poets of Russia 1890-1930*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1960.

- E.C. BRISTOL, *Fedor Sologub's Postrevolutionary Poetry*, «American Slavic and East European Review», vol. 19, n. 3, oct. 1960.
- J. HOLTHUSEN, *Fedor Sologub Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda)*, «Musageses», IX, 1960 (trad. it. di un saggio introduttivo dal titolo *Sologub* in AA.VV., *Storia della letteratura russa*, vol. III, t. I, Einaudi, Torino 1989).
- A. FIELD, *The Theatre of Two Wills: Sologub's Plays*, «The Slavonic and East European Review», n. 6, 1962.
- E. ZAMJATIN, *Fedor Sologub* (trad. A. Valotta), in A.A.V.V. *Classici Adelphi 1963-64*, Adelphi, Milano 1964.
- E.C. BRISTOL, *Fedor Sologub as a Lyric Poet*, «Russian Review», n. 30.3, 1971.
- M.G. BARKER, *Reality and Escape: Sologub's "The Wall and the Shadows"*, «The Slavic and East European Journal», n. 16.4, 1972.
- P.P. BRODSKY, *Fertile Fields and Poisoned Gardens: Sologub's Debt to Hoffman, Pushkin, and Hawthorne*, «Essays in Literature», 1, 1974.
- C. HANSSON, *Fedor Sologub as Short-story Writer. Stylistic Analyses*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1975.
- L.J. IVANITS, *The Grotesque in Fedor Sologub's Novel The Petty Demon*, in *Russian and Slavic Literature* (Ed. Richard Freeborn, et. al.), Slavica, 1976.
- G.J. THURSTON, *Sologub's Melkiy Bes*, in «The Slavonic and East European Review», n. 55.1, 1977.
- I. MASING-DELIC, *Peredonov's Little Tear - Why is it Shed?*, «Scando-Slavica», n. 24, 1978.
- S.J. RABINOWITZ, *Fedor Sologub and His Nineteenth-Century Russian Antecedents*, «The Slavic and East European Journal», n. 22.3, 1978.
- ID., *Bely and Sologub*, in *Andrey Bely. A Critical Review*, Lexington 1978.
- ID., *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose*, Slavica, 1980.
- M.G. BARKER, *Erotic Themes in Sologub's Prose*, «Modern Fiction Studies», n. 26.2, 1980.
- J.W. CONNOLLY, *The Medium and the Message: Oral Utterances in Melkiy Bes*, «Russian Literature», IX-4, 1981.
- SH. LEITER, *Aspects of the Hero-Narrator Relationship in Sologub's Melkiy Bes*, «Russian Language Journal», n. 35.121-122, 1981.
- H. BARAN, *Sologub and the Critics: the Case of Nav'i Chary*, in *Studies in 20th Century Russian Prose*, Stockholm 1982.
- R. JACKSON, *Fedor Sologub and the Critics*, in *Studies in 20th century Russian Prose* (Ed. Nils Åke Nilsson), Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1982.
- P.P. BRODSKY, *The Beast Behind the Bath-House: "Belaia sobaka" as a Microcosm of Sologub's Universe*, «The Slavic and East European Journal», n. 27.1, 1983.
- P. HART, *Functions of the Fairy Tale in Sologub's Prose*, in *Studies in Honor of Xenia Gasiorowska*, Ed. L. Leighton, Slavica, 1983.
- G. KALBOUSS, *Sologub and Myth*, «The Slavic and East European Journal», n. 27.4, 1983.
- CH. ROSENTHAL; H. FOLEY, *Symbolic Patterning in Sologub's The Petty Demon*, in F. SOLOGUB, *The Petty Demon*, Ann Arbor 1983 (Anche: III. РОЗЕНТАЛЬ; X.П. ФОУЛИ, *Символический аспект романа Ф.Сологуба «Мелкий бес»*, в книге: *Русская литература 20 века: Исследования американских ученых*, СПб. 1993).
- B. LAUER; U. STELTNER, *Fedor Sologub 1884-1984. Texte. Aufsätze. Bibliographie*, München 1984.
- J.M. MILLS, *Expanding Critical Contexts: Sologub's Petty Demon*, «The Slavic and East European Journal», n. 28.1, 1984.
- D. GREENE, *Insidious Intent: An Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon*, Slavica, 1986.
- G. KALBOUSS, *Echoes of Nietzsche in Sologub's Writings*, in *Nietzsche in Russia*, Princeton 1986.
- E. KULEŠOVA, *The Dialogue with Dostoevsky in Sologub's Tyazhelye Sny*, «The Russian Language Journal», n. 15.135, 1986.
- B. LAUER, *Das lyrische Frühwerk von Fedor Sologub: Weltgefühl, Motivatik, Sprache und Versform: Mit einem biographischen Anhang zum Gesamtwerk*, Wittenberg 1986.
- H. SNYDER, *The Gogolian Echoes in Sologub's The Petty Demon: Are They Imitative or Organic to Gogol's Dead Soul?*, «Modern Language Studies», n. 16.3, 1986.
- J.T. BAER, *Schopenhauer und Fedor Sologub*, Schopenhauer Jb., Frankfurt a. M. 1988, Bd. 69.

- E.W. CLOWES, *Literary Decadence: Sologub, Schopenhauer, and the Anxiety of Individuation*, in *American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists (Literature)*, Sophia, September 1988, Ed. Jane Gary Harris, Slavica, 1988.
- B.T. HOLL, *Don Quixote in Sologub's Melkii Bes*, «The Slavic and East European Journal», n. 33.4, 1989.
- J. HOLTUSEN, *Fedor Sologub*, in AA.VV., *Storia della letteratura russa*, vol. III, t. I, Einaudi, Torino 1989.
- R.J. KLOSS, *Paranoia and the Parallel Plots of Sologub's The Petty Demon*, «Journal of Evolutionary Psychology», n. 12.1-2, 1991.
- U. PERSI (a cura di), *Atti del Convegno "Il Simbolismo russo e il caso Sologub" (Bergamo sett. 1991)*, «Europa orientalis», n. 2, Roma 1992.
- M. EHRE, *Fedor Sologub's The Petty Demon: Eroticism, Decadence and Time*, in *The Silver Age in Russian Literature. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*, Harrogate 1990; New York 1992.
- A. MIERZYNSKA, *Demon, smierc i obled (Motyw «niedotykomki» w tworczości Fiodora Sologuba)*, Acta Univ. wratislaviensis, Wrocław 1993.
- MICHAEL, MARIANNE SHAPIRO, *Traces of Pushkin and other Russian Classics in The Petty Demon*, in *Alexander Lipson: In Memoriam*, Slavica, 1994.
- T. VENCLOVA, *Shade and Statue: A Comparative Analysis of Fedor Sologub and Innokentii Annenskii*, in «Russian Review», n. 53.1, 1994.
- B. HELLMAN, *Poets of hope and despair: the Russian symbolists in war and revolution (1914-1918)*, Institute for Russian and East European Studies, Helsinki 1995.
- E. LAURSEN, *Transformation as Revelation: Sologub, Schopenhauer, and the Little Man*, «The Slavic and East European Journal», n. 39.4, 1995.
- U. SCHMID, *Fedor Sologub. Werk und Kontext*, «Slavica Helvetica», n. 49, 1995.
- H. HUSTIS, *Wicked Tongues and Alternative Lifestyles: Lyudmila, Peredonov and the Role of Language in Sologub's The Petty Demon*, «The Slavic and East European Journal», n. 40.4, 1996.
- S. HUTCHINGS, *Plotting against Abstraction in Russian Literature's Provincial Hell: Fedor Sologub's Aesthetics of Embodiment*, «Modern Language Review», n. 91.3, 1996.
- P. HART, *Metaphor, Metonymy and Myth in The Petty Demon*, «The Slavic and East European Journal», n. 41.3, 1997.
- E. LAURSEN, *Becoming the Serpent: Transformation in Sologub's "Cherviak"*, «Russian Review», n. 56.4, 1997.
- B. SEMJATOVA, *Sologubs Schopenhauerrezeption und Ihre Bedeutung fur die Motivgestaltung in Seinen Erzählungen*, München 1997.
- U. SCHMID, *A Symbolist Under Soviet Rule: Sologub's Late Poetry*, «The Slavic and East European Journal», n. 43, 1999.
- S.P. CARLSON, *The Dichotomy of Lilith and Eve in Fedor Sologub's Mythopoetics*, «Russian Literature», 48, 2000.
- J. MERRILL, *The Many "Loves" of Fedor Sologub: The Textual History of Incest in His Drama*, «The Slavic and East European Journal», n. 44.3, 2000.
- ID., *"Revealed" Sources and Hidden Intertextual Dialog in Sologub's Pobeda Smerti*, «Russian Literature», n. 59, 2006 (I).
- M.C. GHIDINI, *Prefazione*, in F. SOLOGUB, *Il demone meschino*, Garzanti, Milano 2008.

III. Altre opere consultate

- A.C. Пушкин. Pro et contra: антология, СПб. 2000.
- История русской литературы в тридцати томах*, Академия Наук СССР – Институт Русской Литературы, Ленинград 1941-1956.
- На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова*, Новое литературное обозрение, Москва 2009.

- AA.VV., *Russian Literature and Its Demons* (P. Davidson, ed. by), Berghahn Books, New York 2000.
- AA.VV., *Madness and the mad in Russian culture* (A. Brintlinger, I. Vinitsky, ed. by), University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 2007.
- ANIKIN, A.A. (Аникин, А.А.) (отв. ред.), *Темы русской классики*, Москва 2000.
- BELINSKIĬ, V.G. (Белинский, В.Г.), *Полное собрание сочинений в тридцати*, Изд. наука СССР, Москва 1953-1959.
- BELYĬ, A. (Белый, А.), *Saggi sul simbolismo* (A.D. Siclari, a cura di), Edizioni Zara, Parma 1987.
- CRISPINO, A.M.; GIOVANNINI, F.; ZATTERIN, M., *Il libro del diavolo: le origini, la cultura, l'immagine*, Edizioni Dedalo, Bari 1986.
- BLOK A.A. (Блок А.А.), *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, Москва 1997-.
- BOGOMOLOV, N.A. (Богомолов, Н.А.), *Критика русского символизма: в 2 кн.*, AST, Москва 2002.
- BRJUSOV, V., *L'angelo di fuoco*, Edizioni e/o, Roma 1984.
- ČECHOV, A.P., *Racconti e novelle*, 3 voll., Sansoni, Firenze 1955.
- ČERNYŠEVSKIĬ, N.G. [Чернышевский, Н.Г.], *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1974.
- Id., *Избранные статьи*, Москва 1978.
- ČUKOVSKAJA, L. (Чуковская, Л.), *Записки об Анне Ахматовой. 1938-1941*, том. 1, Москва 2007.
- DE MICHELIS, C., *Il simbolismo: la prima fase e Il simbolismo: la seconda fase*, in *Storia della civiltà letteraria russa* (diretta da M. Colucci, R. Picchio), vol. 2, UTET, Torino 1997.
- DOMASCHINA, N.M. (Домахина, Н.М.), *Эстетика демонического в русской художественной культуре XIX - начала XX веков*, Дисс. канд. филос. наук, Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, СПб 2007.
- DOSTOEVSKIĬ, F.M., *I fratelli Karamazov* (trad. A. Villa), Einaudi, Torino 1993³.
- Id., *L'idiota*, (trad. A. Polledro), Einaudi, Torino 1994.
- Id., *Povera gente* (trad. F. Verdinois), Newton Compton Editori, 1996.
- ERMILOV, V. (Ермилов, В.), *Ф.М. Достоевский*, Художественная литература, Москва 1956.
- FORSYTH, J., *Pisarev, Belinsky and Yevgeniy Onegin*, «The Slavonic and East European Review», vol. 48, n. 111, 1970.
- GARIN, I.I. (Гарин, И.И.) *Серебряный век: в 3 т., т. 1*, ТЕРРА, Москва 1999.
- GENETTE, G., *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.
- GHIDINI, M.C., *Il cerchio incantato del linguaggio: moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero, Milano 1997.
- GIPPIUS, V.V. (Гиппиус, В.В.), *От Пушкина до Блока*, Наука, Москва-Ленинград 1966.
- GINZBURG, L. (Гинзбург, Л.), *Творческий путь Лермонтова*, Художественная Литература, Ленинград 1940.
- GOBETTI, P., *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, Einaudi, Torino, 1969-1976.
- GOGOL', N.V., *Opere*, 2 voll., Mondadori, Milano 1994.
- Id., *Bрани scelti dalla corrispondenza con gli amici* (trad. E. Guercetti), Giunti, Firenze 1996.
- GRIGOR'EV, A.A. (Григорьев, А.А.), *Собрание сочинений* (под ред. В.Ф. Саводника), Москва-Петроград-Казань 1914-1916.
- GUIDORIZZI, G., *Ai confini dell'anima: i Greci e la follia. Scienza e idee*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- HANSEN-LOVE, A.A. (Хансен-Леве, А.А.), *Русский символизм. Система поэтических мотивов*, СПб. 1999 (пер. книги: *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Wien 1998).
- HUTCHINGS, S., *Russian modernism: the transfiguration of the everyday*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- IVANOV, VJAČ. (Иванов, Вяч.), *Собрание сочинений в 4 томах*, Bruxelles 1987.
- KALB, J.E.; OGDEN, J.A.; VIŠNEVECKIĬ, I.G. (ed. by), *Russian Writers of the Silver Age, 1890-1925*, Thomson/Gale, Farmington Hills (MI) 2004.
- KARAMZIN, N., *La povera Lisa* (trad. A. Pasquinelli), Tranchida editori, Milano 1988.
- KOGAN, P.S. (Коган, П.С.), *Очерки по истории новейшей русской литературы*, Гос. Изд., Москва-Ленинград 1908-1929.
- КОЛОБАЕВА, Л.А. (Колобаева, Л.А.), *Русский символизм*, Изд-во МГУ, Москва 2000.
- KRAISKI, G., *Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla poesia proletaria*, Editori Laterza, Bari 1968.

- LAVROV A.V. (Лавров А.В.), *Русские символисты. Этюды и разыскания*, Прогресс-Плеяда, Москва 2007.
- LEKMANOV, O.A. (Лекманов, О.А.), *Книга об акмеизме и другие работы*, Водолей, Томск 2000.
- LENIN, V.I., *Полное собрание сочинений*, Гос. Изд-во Полит. Лит-ры, Москва 1958-1965.
- LESKOV, N.S., *Il viaggiatore incantato* (trad. E. Lo Gatto, 1961), Garzanti, Milano 1973.
- LO GATTO, E., *Decadentismo e simbolismo*, in *Storia della letteratura russa moderna*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1960.
- ID., *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976.
- LOMTEV, S.V. (Ломтев, С.В.), *Проза русских символистов: пособие для учителей*, Интерпракс, Москва 1994.
- MANDEL'STAM, N. (Мандельштам, Н.), *Третья книга*, Москва 2006.
- MANFREDI, P., *Il neocristianesimo nelle riunioni religioso-filosofiche di Pietroburgo (1901-1903). Agli albori del dibattito modernista*, Mimesis, Milano 2004.
- MANN, JU., *Поэтика Гоголя*, Москва 1978.
- MARTINSEN, D.A. (ed. by), *Literary journals in Imperial Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- MARULLO, T.G., *Nekrasov's Činovniki: A New Look at Russia's "Little Men"*, «The Slavic and East European Journal», n. 21.4, 1977.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S. (Мережковский, Д.С.), *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*, Советский Писатель, Москва 1991.
- MESKIN, V.A. (Мескин, В.А.), *Кризис сознания и русская проза конца XIX - начала XX вв: Пособие по спецкурсу*, Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина, Прометей, Москва 1997.
- MINC, Z.G. (Минц, З.Г.), *Поэтика Александра Блока*, Искусство-СПБ, СПб. 1999.
- ID., *Поэтика русского символизма*, Искусство-СПБ, СПб. 2004.
- NOVIČKOVA, T.A. (Новичкова, Т.А.), *Русский демонологический словарь*, СПб. 1995.
- POŁOCKAJA, E. (Полоцкая, Е.), *О поэтике Чехова*, Наследие, Москва 2001.
- PUŠKIN, A.S., *Evgenij Onegin* (trad. E. Lo Gatto), Garzanti, Milano 1980².
- ID., *Poemi e liriche* (trad. T. Landolfi), Einaudi, Torino 1982.
- ID., *Opere*, Mondadori, Milano 1990.
- PYMAN, A., *A history of Russian Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1994.
- SALTYKOV-ŠČEDRIN, M., *I signori Golovlev* (trad. M. Priamo), Garzanti, Milano 1975.
- SICLARI, A.D. (a cura di), *Simbolisti russi*, Parma 1990.
- ID. (a cura di), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Edizioni Zara, Parma 1993.
- SOLOV'EV, VL. (Соловьев, Вл.), *Литературная критика*, Современник, Москва 1990.
- STARIKOVA, E. (Старикова, Е.), *Послесловие*, в: Ф.М. Достоевский, *Бедные люди. Униженные и оскорбленные*, Художественная литература, Москва 1971.
- ID., *Реализм и символизм*, в книге: *Развитие реализма в русской литературе: в 3 т.*, т. 3, Москва 1974.
- TERRAS, V., *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, University of Wisconsin Press, Madison 1981.
- ID. (ed. by), *Handbook of Russian Literature*, Yale University 1985.
- ID., *Poetry of the Silver Age: The Various Voices of Russian Modernism*, Dresden University Press, Dresden 1998.
- USPENSKIJ, B., *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Il Mulino, Bologna 1996.
- VERESAEV, V. (Вересаев, В.), *Пушкин в жизни*, вып. 1, Новая Москва, Москва 1926.
- VITALE, S., *Il bottone di Puškin*, Adelphi, Milano 1995.
- WEINER, A., *By Authors Possessed: The Demonic Novel in Russia*, Northwestern University Press, Evanston 1998.