

Fëdor Sologub
IL DEMONE MESCHINO
 (1907)

Mario Caramitti

1. Quando la noia di un torpido universo provinciale sposa una palude dentro, e la palude dentro ha squarci di ghiribizzo e sinistra ispirazione, allora il professore di lettere del liceo locale beve un sorso di caffè, si gira e lo sputa contro il muro, poi si alza e assieme alla compagna e a un amico stampa pedate su pedate contro i parati dell'appartamento in affitto. Tanto stiamo per andarcene, vediamo un po' che gusto che fa [SOLOGUB 2004: 23].

Si sente il rumore di ogni suola sul muro, si vedono comparire a uno a uno i tasselli di questo increscioso e viscerale *action painting* parecchio *ante litteram*. Se il simbolismo è intrinsecamente sinestetico, qui le corde tese sono almeno sette, e quelle che vibrano di più sono lo spirito e la pancia. Nel rimescolamento continuo e disturbante di tutti i sensi, del quale inutilmente la ragione prova a trovare una chiave, è riposto il segreto di un libro che genera attrazione e ripulsa, ma mai indifferenza, dote rara e preziosa per uno scrittore, con poche analogie, forse solo, in un'altra *fin de siècle*, Sorokin.

Cuore del dissesto esistenziale e ontologico è il protagonista: torvo, egocentrico fino all'autoparodia, iracondo, cinico, gretto, squallido, Peredonov è il ritratto del male assoluto in formato tascabile e quotidiano, ogni suo gesto non è mirato che a oltraggiare e umiliare, in un

caotico calderone dei più cupi e ignobili sentimenti, il cui ribollire, per la verità, resta fino alla chiusa quasi a tutti gli effetti virtuale, non va al di là di una viperesca verbalità e astio cosmico, se non veicolando represses pulsioni omosessuali in chiave sadica, con visite a domicilio degli allievi più discoli da riabilitare tramite salvifiche fustigazioni.

Questo orrore minimo della placida quotidianità di una provincia profonda, “sorda” come spiega il più eloquente dei calchi dal russo, cieca e bieca, eppure accesa da una travalicante sete di vita e squadrinata nel corteo di demoni e demoniesse ancora più spiccioli e insulsi che circonda il protagonista, si è rivelato perfettamente consona allo spirito del tempo, eclettico e perplesso, ed è valso a Sologub un enorme successo, accompagnato persino dal tributo, pur non di lungo corso, dell’antonomasia *peredonovščina*, che inserisce il turpe professore nella lunga serie degli eroi del proprio tempo, da Onegin e Pečorin al più prossimo e già inflazionato oblomovismo. Al male di vivere a tutti comune Peredonov aggiunge fiele, angoscia inesprimibile e presentimento della fine: ne risulta una perfetta miscela di naturalismo zoliano, decadentismo alla Huysmans e misticismo solovioviano che fanno del *Demone meschino* (Melkij bes, 1907) uno dei testi iconici della prosa russa dell’età d’argento.

Nel dialogo con la propria anima, posto a prefazione della settima edizione del romanzo in sette anni, Sologub sfoggia come punto d’onore l’odio dei molti nemici, nel quale “si trovano concordi persone per il resto così diverse fra loro”.¹ Grazie all’invenzione di Peredonov, l’antico insegnante di provincia (*sic*: in un libro di cortocircuiti, il primo è quello autobiografico) si trova al centro della vita letteraria pietroburghese. Una delle molte interviste di quegli anni dà l’esatta percezione della misura in cui il personaggio fosse visto come una poliedrica tavolozza di sfumature dell’idea del male. Chiede l’intervistatore, un non privo di vena letteraria S. Poljakov:

¹ “Многие, такие различные в остальном, сошлись в этом” [SOLOGUB 2004: 9]. Da qui in avanti tutte le citazioni non diversamente attribuite vanno riferite a quest’edizione del romanzo.

“Che cos’è Peredonov? Un parto del caos primordiale, una degenerazione del principio demoniaco, dell’‘anima notturna’ del mondo, una forza elementare della natura, parente di alcune delle anime anatomizzate da Dostoevskij? O è semplicemente un prodotto dell’ambiente, generato dal retaggio mongolico, dal regime, dalle condizioni sociali, dal basso livello di cultura?” [POLJAKOV 1907]

Per dodici anni, ubito dopo il diploma, Sologub è stato insegnante (di matematica) in diverse piccole cittadine della regione di Pietroburgo e limitrofe. L’ambiente, sia sociale che professionale, gli è perfettamente noto. Le strade in minor parte lastricate ma per lo più immerse nel fango o avvolte da altamente evocativi nugoli di polvere, le dodici vetture di piazza, il campanile secentesco di fronte alla scuola. La noia soffocante, abbrutente, spalmata su tutto e tutti, di tutto motore, dai pettegolezzi inarrestabili al desiderio cupo e torbido. Sologub specchia un orizzonte profondamente familiare e angosce di prima mano. In particolare Velikie Luki, dove ha lavorato dal 1885 al 1889 e dove ha conosciuto il prototipo immediato di Peredonov, professore di lettere, nobile, convivente e poi marito di quella che presentava come sorella; anche per lui, contraddistinto da comportamenti sempre sulla soglia della malattia mentale, il collega di ‘applicazioni tecniche’ era stato testimone di nozze (come Volodin nel romanzo) [ULANOVSKAJA 1969: 181]. Frutto di tortuosa fantasia provinciale è anche l’episodio della lettera di protezione falsificata, così come da osservazione dal vero nascono molti tratti dell’inconfondibile galleria di anime guaste.

Sulla carta, però, sono trasferiti solo lacerti, esasperati scorci, emozioni e reazioni esagerate e sregolate, i nessi dell’intreccio sono folate di brama o di paura. La modalità realista persiste fino a dare riconoscibilità e tipicità socioculturale, poi si scoperciano le anime e l’intensità della sarabanda si fa protoespressionista. Il quadro degli amici e dei rivali di Peredonov – ruoli quasi in ogni caso instabili e intercambiabili – è tracciato a grana così grossa che sembra sporgere dal testo.

C'è un'altra scena emblematica. Peredonov è in casa con la cugina e compagna, Varvara. Come sempre litigano.

“Provatici solo a sposarti con quella”, urla Varvara, tutta rossa e tremante di rabbia, “e io le brucio gli occhi con l'acido”.

“Mi viene voglia di sputarti” replica calmo Peredonov.

“Non hai il coraggio!” continua a urlare Varvara.

“Vedrai” dice Peredonov.

Si alza e con un'aria ottusa e indifferente le sputa in faccia.

“Porco” dice Varvara piuttosto tranquilla, quasi lo sputo l'avesse rinfrescata.²

È di queste scene che vibra il testo, e fibrilla la fruizione. Varvara, suo degno côté femminile, è l'oggetto primo e costante dell'acido pungolo dei lazzi di Peredonov, verbalmente incontinente, del resto, con chiunque. È una donna di età indefinibile con un viso consunto dai vizi incastrato sopra un meraviglioso corpo da ninfa, stolida, terragna ma fin patetica nella sua ardente e bistrattata passione, che prova a puntellare con la vaga promessa dell'intercessione di una principessa per il posto d'ispettore tanto bramato da Peredonov, roseo, come prevedibile, anche dalla più feroce ambizione. Varvara, falsificando lettere della sua nobile protettrice, briga per vincolare Peredonov con il matrimonio, in concorrenza con tutte le ragazze da marito della cittadina, che ad altri non sembrano aspirare se non all'aitante e agiato professore. E qui sta la trama intera, nulla più che un pretesto per un sabba minimo, dilagante e pervasivo, che coinvolge gli amici più intimi della coppia, e poi più o meno tutti

² “Женись только на ней, — закричала Варвара, красная и дрожащая от злости, — я ей глаза кислотой выжгу! / — Плевать я на тебя хочу, — спокойно сказал Передонов. / — Не проплюнешь! — кричала Варвара. / — А вот и проплюну, — сказал Передонов. / Встал и с тупым и равнодушным видом плюнул ей в лицо. / — Свинья! — сказала Варвара довольно спокойно, словно плювок освежил ее” [22]. Tutte le traduzioni sono dell'autore del saggio. È comunque reperibile in commercio la valida versione di Silvia Carli per Fazi (2019), contraddistinta però da un'indebita esplicitazione del titolo: *Peredonov, il demone meschino*.

i paesani, in una catena di vessazioni, insulti, calunnie, resse, risse e accapigliamenti, in stanze asfittiche e maleodoranti, tra fiumi di alcol e inesauribili pettegolezzi.

Volodin con i suoi ricci incongrui, gli ottusi occhi sporgenti, l'eterno belare compiaciuto è paragonato sin dalla prima apparizione a una pecora, un agnello, il che ne fa la vittima predestinata della folle furia di Peredonov all'epilogo. La giovane vedova Grušina ha un aspetto stregonesco, un occhio più grande dell'altro, dita sottili e affilate dalle unghie sporche, allaccia un rapporto di ipocrita e subdola complicità con Varvara. Un'altra giovane vedova, Veršina, sensuale e consunta secondo un assioma sologubiano, dal visino come annerito dal tabacco, "fumava la sigaretta in un bocchino scuro di ciliegio, con un sorriso lieve, come sapesse qualcosa che non si può dire, ma che fa sorridere".³

Ksenija Lucenko sottolinea come, al di là dei molti sosia adombrati (Peredonov-Volodin, Grušina-Veršina), regni nel romanzo un'assai precipua idea di famiglia:

In primo luogo molti personaggi sono coniugi potenziali ("insieme a far danno", come nota acutamente Varvara): le 'fidanzate' Varvara, Marta, Ganja Prepolovenskaja, le tre sorelle minori Rutilov, Veršina, Grušina; i 'fidanzati' Peredonov, Čerepnin, Volodin. Poi ci sono fratelli e sorelle: Varvara e Peredonov, Marta e Vladja, Rutilov e le sue quattro sorelle [LUCENKO 2003: 97].

L'intera cittadina è sospesa in un pulsante vacuum affettivo che è quasi spazio-temporale, tanto è eclatante la totale assenza di relazioni e di una generazione pregressa: non ci sono né padri né madri, se c'erano mariti, sono morti. L'unica vecchia di cui si fa cenno è la millantata protettrice di Varvara, la principessa Volčanskaja (etimologicamente una lupa, intertestualmente un tetro specchio della

³ "Она курила папироску в черешневом, темном мушкетере и улыбалась слегка, словно знала такое, чего не говорят, но чему улыбаются" [14].

donna di picche puškiniana): anche lei, però, è solo parvenza, una larva, sebbene nel delirio Peredonov cada in fantasie gerontofile. Insomma, non esistono coppie, tranne due abbastanza marginali e lo stridente baricentro Peredonov-Varvara (che in giro raccontano di essere fratello e sorella). E tutti quanti i non ammogliati sono magri o snelli, fasci di nervi oppressi dal desiderio, a differenza delle uniche due donne sposate, carnose e pasciute, come sembrerebbero dettare le predilezioni estetiche di Peredonov e dell'epoca. Questa discrasia generalizzata della percezione del corpo sottende però un ben più rilevante livello recondito, dove l'appagamento matrimoniale è castrante, genera corpi da eunuco, mentre la proiezione astratta e bruciante del desiderio (che può essere immateriale, o ricondotta a Peredonov o all'autore) va verso un corpo asessuato, bisessuale o omoeroticamente efebico.

2. I giochi e gli intrighi delle non coppie vertono tutti attorno al 'partito' per eccellenza, Peredonov, e proprio il disinteresse fattuale di quest'ultimo, sollecitato però pavonescamente nella vanità, genera una rutilante successione di scene, che nelle loro movenze esterne e interrelate fanno di tuttata la lunga prima parte del romanzo una grande pantomima. Se si aggiungono la mimica esasperata, i dialoghi serrati, sferzanti, selvaggi – travolgente quello tra Peredonov e la padrona di casa che ha scoperto la nuova 'tappezzeria', via via più vicino all'assurdo e poi proseguito in giardino, lontano dal punto focale, in una pantomima, appunto, di amoreggiamento [30-41] – l'avvertimento di una teatralizzazione continua è dominante.⁴

Il livello massimo di teatralità è probabilmente raggiunto nella scena serotina e vampiresca degli approcci in giardino con le tre sorelle

⁴ La natura intrinsecamente scenica del romanzo è stata ben avvertita sia dai contemporanei che in epoca postsovietica. Lo stesso Sologub è stato convinto a realizzare un adattamento teatrale, messo in scena da Nikolaj Popov a Kiev nel 1909 e da Konstantin Nezlobin a Mosca nel 1910. Alla riscoperta del romanzo a cavallo della perestrojka – l'ambiguità morbosa ben si addice a ogni fase di transizione – fanno da preludio due iconici spettacoli di Roman Viktjuk (1983 e 1989, il secondo al Sovremennik di Mosca).

Rutilov, tutte e tre pronte a sposarsi seduta stante con Peredonov, e impegnate a decantare le loro migliori arti di compiacimento in un delirante mini vaudeville [37-43]; scelte e poi rifiutate una dopo l'altra, danno per la prima volta evidenza dell'instabilità psichica del protagonista e del nesso di quest'ultima con un conturbante universo soprannaturale.⁵ A sancirlo è, non a caso, un corto circuito puramente verbale: il luogo dell'attesa, un paracarro fuori del cancello (*privorotnyj stolb*), comincia a risuonare nella mente del lettore e del protagonista secondo la totale omonimia di 'colonnina dell'incantamento, dei filtri magici' [40],⁶ che diviene esplicita quando Peredonov scatenava un demenziale rito apotropaico per liberarsi dalla tentazione, della quale ritiene responsabile il fratello pronubo; quest'ultimo, apostrofato il protagonista come "diavolo" (prima 'attestazione' del suo ruolo eponimo), se ne va come niente fosse assieme a lui a giocare a carte. In questa scena e nei successivi sviluppi la casa delle sorelle Rutilov viene a connotarsi a ogni effetto come una casa del riso, che incessantemente vi riecheggia, viscerale, liberatorio, menadico persino, ponendosi nell'architettura testuale come un polo alternativo al torpore stantio di Peredonov.

Il modo in cui questi rifiuta di entrarvi, però, trasmette un brivido inspiegabile e contagioso, un frizzo sinistro, lievito primo per l'esplosione, sottesa con vividi mezzi espressivi, della tipicamente russa volgarità autocompiaciuta, la proverbiale *pošlost'*, forza becero-ctonia di un'energia a tratti travolgente, della quale Peredonov è corifeo, ma che pervade indifferentemente ciascuno dei personaggi del testo, conferendo alla narrazione un precipuo ambiguo slancio, un trasudante focolaio d'eccesso, che muove come da dentro, stendendo un complessivo velo di autoironia di essenziale rilievo.

⁵ Già Zinaida Gippius aveva colto la cifra dell'arte di Sologub in "un fitto intreccio del reale e del quotidiano con il magico" [1925: 102].

⁶ Segnala acutamente la doppia valenza Evgenij Peremyšlev, in un articolo che pone la consapevolezza del segno verbale e la sinistra ombra del significante alla base dell'implosione dell'equilibrio mentale del protagonista [1999].

Ne è forse l'apoteosi la disquisizione di Peredonov, finalmente disposto alle nozze con Varvara, sulla liceità di indossare alla cerimonia bracciali nuziali d'oro⁷ al posto degli anelli. Condita poi della pretesa di avere due testimoni tutti per sé e, prima di andare in chiesa, dal belletto sulle guance per apparire più giovane. Né poteva mancare, seppur in sogno, il tripudio del suo prono servilismo:

“Giorni fa mi sono sognato che mi sposavo, avevo un frak di raso e io e Varvara portavamo bracciali d'oro. Dietro di noi c'erano due direttori, che ci tenevano le coroncine nuziali sopra la testa e cantavano alleluia” [177].⁸

Alle nozze, accanto ai fuochi d'artificio della *pošlost'*, ritroviamo le sorelle Rutilov che, non invitate, si presentano comunque e non cessano mai di ridere.

3. Nel complessivo tessuto di teatralizzazione e di truce, effervescente volgarità – costantemente e proficuamente interrelate – risultano così sempre meglio delineati i due nuclei essenziali del romanzo. Tra Peredonov e le Rutilov-ancelle del riso è posto però un cardinale *trait d'union*. Una delle tre sorelle ancora nubili, Ljudmila, sedurrà lo studente ginnasiale Saša Pyl'nikov, dai cui tratti androgini Peredonov è profondamente attratto e turbato. A lungo Peredonov agiterà la voce che si tratti in realtà di una ragazza travestita, clamorosamente realizzata, nel lazzo e nel metatesto, dalle sorelle Rutilov che, vestendolo da geisha, lo porteranno a trionfare nel concorso per il migliore costume di un ballo in maschera, particolarmente ambito dall'intera cittadina [cfr. 226-232]. Perfettamente trasparente tra sfioramenti e non detto, l'attrazione omosessuale per Saša era molto più esplicita nella prima

⁷ Anche in questo caso Peremyšlev rileva l'equivoco riflesso del fraseologismo 'узы брака' ('vincoli coniugali', arcaizzante in russo come in italiano) [*ibidem*].

⁸ “А только я на днях во сне видел, что венчаюсь, а на мне атласный фрак, и у нас с Варварою золотые браслеты. А сзади два директора стоят, над нами венцы держат и аллилуйю поют” [177].

versione autocensurata del romanzo: significativamente questi passi non saranno ripristinati quando Sologub nel 1909 pubblicherà una versione quasi integrale, ad oggi considerata il testo canonico.⁹ Anche con Pyl'nikov, ma invano, Peredonov proverà a concedersi il suo diletto preferito della fustigazione di adolescenti.

L'attrazione efebica e la passione per la frusta ci conducono al cuore del più evidente piano di contaminazione tra autore e protagonista. L'ispirazione di Sologub non può prescindere, almeno in una determinata misura, da una situazione familiare e psicologica per molti aspetti estrema. Orfano di padre a quattro anni, Sologub si trova, rimasto solo con la madre contadina inurbata e la sorella Ol'ga, a vivere una situazione di grave disagio materiale che diventa in breve, a fronte di durissime, ripetute e largamente immotivate punizioni corporali, anche psicologico. La madre, di carattere aspro e virile, sempre convivente, eserciterà su di lui un'autorità incontrastata fino alla morte (1894), continuando a frustrarlo con regolarità anche in età matura. Conferma di un masochismo dalle implicazioni ormai patologiche è il trasferimento in tutto consenziente, alla scomparsa della madre, del ruolo di carnefice alla sorella.¹⁰ Una parallela componente di sadismo, specchiata esplicitamente nelle predilezioni di Peredonov, traspare in una lettera del 1891 a Ol'ga,

⁹ Cfr. Pavlova [2004: 699-700]. Non è escluso che l'omissione giovi al mistero. Allo stesso modo non viene reintegrata la scena della fustigazione del figlio del notaio Gudaevskij, per la quale, in assenza del marito, la madre convoca espressamente Peredonov, ricompensato poi sessualmente in maniera esplicita, pur se non dettagliata [SOLOGUB 2004: 517-519]. Nella versione del 1909 non resta che un inspiegabile intervallo tra l'inizio del supplizio del bambino (la cui descrizione è pure omessa) e la dipartita di Peredonov attorno a mezzanotte [148]. Se è difficile immaginare un accanimento sadico di oltre tre ore, il tessuto di allusioni erotiche si fa ancora più fitto e pregnante.

¹⁰ Quando le sole fonti delle liriche autobiografiche cominciano a implicare anche fustigazioni del Sologub professore da parte del poliziotto di quartiere, del direttore della scuola e persino degli studenti (invitati da quest'ultimo) può insorgere il sospetto di una mistificazione. Evocandolo in maniera non risolutiva, Aleksandr Ėtkind suggerisce di cercare "la spiegazione non tanto nell'amore per la fustigazione in sé, quanto piuttosto per la sua semiosi" [1996: 85].

nella quale lo scrittore ventottenne, con un linguaggio infantile che forse più di tutto sconcerta, racconta di una severa fustigazione subita per aver reclamato l'uso delle scarpe¹¹ per via di un piede ferito, in conseguenza della quale

Sono arrivato da Saburov di cattivo umore, mi sono venute in mente tutte quante le sue mancanze e l'ho punito con la frusta molto duramente, e alla zia dalla quale vive ho dato due schiaffi per la sua connivenza e le ho ordinato con severità di frustarlo più spesso.¹²

In una poesia inedita di un mese più tardi di ancora più esplicita *peredonovščina* due alunni sono costretti dall'io lirico fortemente autobiografico a frustarsi reciprocamente.¹³

La convivenza con l'anziana madre – sarta come Varvara – per tutti gli anni della docenza in provincia poneva anche Sologub nella condizione di non-famiglia dei personaggi del *Demone meschino*. Di un'attrazione omosessuale per gli adolescenti non faceva mistero il ben più direttamente autobiografico protagonista del primo romanzo, *Sogni angosciosi* (Tjažëlye sny, 1895), in un passo soppresso dalla censura [PAVLOVA 2004: 698-99], ma anche nel *Demone meschino*, come osserva Viktor Erofeev, “Ljudmila non è altro che una ‘donna-schermo’ per nascondere la passione omosessuale” [1989: 13].

L'attenzione alla prospezione autobiografica non vuole soddisfare la preventivabile curiosità morbosa del lettore, ma mira a cogliere nella pluralità dei livelli di costruzione e percezione il fascino

¹¹ Nell'articolo inedito *Delle punizioni corporali* (O telesnych nakazaniyach) Sologub assume apertamente posizione a favore di queste ultime, asserendo tra l'altro: “Di stretta pertinenza è anche l'obbligo di camminare scalzi. Io stesso fino a 26 anni ho sempre camminato scalzo per casa, anche quando venivano miei alunni; durante i primi tre anni di insegnamento il direttore mi aveva concesso (cioè ordinato, su richiesta di mia madre) di camminare scalzo anche a scuola” (manoscritto conservato all'IRLI, f. 289, op. 1, ed. chr. 570, l. 8. 28 ob.).

¹² Lettera del 20 settembre 1891 [SOLOGUB 2003: 237].

¹³ Manoscritto conservato all'IRLI, f. 289, op. 1, № 4, l. 1295, citato in ivi [238].

e l'unicità della figura di Peredonov. Non si tratta di evocare una generica compenetrazione di fantasia e esperienza, di bene e male, ma di intendere come il male possa essere insieme assoluto e scialbo, amorfo, e come le scintille di vita, i bagliori di umanità del demone gli derivino dalla consustanzialità con la vittima, con il piccolo uomo della grande tradizione gogoliana e dostoevskiana che tutti reclamano [BELYJ 1934: 291-94; MINC 1979: 109; ULANOVSKAJA 1994]: piccolo uomo che è, in primis, il professore fustigato. Come l'autore reale è insieme vittima e cultore della frusta, così Peredonov, accanito persecutore e in ultima istanza assassino, è a sua volta oggetto della cattiva disposizione e delle soverchierie del direttore del liceo e finisce schiacciato da un enorme grumo di desiderio irrealizzato e di vanificate aspirazioni personali e sociali, né più né meno che tutti i suoi antecedenti letterari.

Saša Pyl'nikov è quindi una sottile cartina di tornasole del personaggio Peredonov, ma non minore è il suo ruolo a livello di intreccio e di strumenti espressivi. Quando Saša entra nella casa del riso e poi nella camera di Ljudmila – angolino d'Ellade dalle robuste pareti di tronchi, perfuso pure quello di tenera *pošlost'* non sappiamo quanto intesa dall'autore – è come se aprisse la porta sulla deriva verso la quale si sarebbe indirizzata l'arte di Sologub, presto imbrigliata nella trilogia di romanzi *Genesis della leggenda* (Tvorimaja legenda, 1907-13), dove, scomparso il vigore del vissuto, si mescolano con dubbio esito mistica, utopia sociale e contingenza politica.

Ma nel *Demone meschino* quella porta si richiude subito e, al vaglio del tempo, le molto spinte schermaglie amorose tra il titubante ragazzino quindicenne e una sorta di sacerdotessa pagana tutta veli e aromi, molto di maniera e molto *fin de siècle*, che professa un rusticano dionisismo (“Amo la bellezza. Sarei dovuta nascere nell'antica Atene. [...] Amo i corpi forti, nudi, giovani, capaci di godere”¹⁴), risultano

¹⁴ “Люблю красоту. Язычица я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. [...] Я тело люблю, сильное, ловкое, голое, которое может наслаждаться” [207].

ancora perfettamente funzionali alla galleria dei vispi mostriciattoli dell'anonima cittadina di provincia fin lì tracciata: Ljudmila è incongrua, paradossale e brutalmente viva come tutti.

Poco importa che alla santificazione della carne Sologub credesse davvero, e che quel lessico enfatico e artificioso fosse connaturato all'ambiente panteisticamente nicciano del “Severnyj vestnik”, cui Sologub è certo contiguo negli anni della stesura del romanzo [MINC 1979: 98, 110; PAVLOVA 2007: 167]. Quanto la belletterizzazione dell'utopia confliggesse con la poetica viscerale che fa grande il *Demon meschino* lo dimostra l'esposizione di un altro degli spifferi sibilanti della psiche di Sologub, il feticismo dei piedi (cfr. nota 10), ostentato *en plein air* con sicura oltranza. Altrettanto diretta e inequivoca è Ljudmila nel discorso diretto con i suoi corollari. Si toglie le calze e:

“In ginocchio! bacialo!” dice con severità, e una crudeltà trionfante scende sul suo volto.¹⁵

Mentre l'adolescente esegue, una voce del tutto esterna prende possesso del discorso e formula un “nagie lobzaja u neč stopy” dove non sapremmo se più l'anastrofe che sposta sillabe pesanti come piombo o il verbo aulico per eccellenza (*lobzat'* per ‘baciare’) ci precipitano nel cuore della poesia del classicismo settecentesco.

Zara Minc descrive nel dettaglio tutte le implicazioni neomitologiche della storia di Ljudmila e Saša (Dafni e Cloe, Afrodite, Dioniso e Cristo) ma, cosa più importante, conferma l'organicità di questo corroborante armamentario di contraddizioni e quanto gli equilibri antinomici contribuiscano alla specifica aura del testo:

Il Sologub utopista sogna di trasfigurare *proprio questa* concreta, provinciale vita russa, con tutta la lordura e la trivialità di cui è imbrattata, in un miracolo di bellezza, amore e arte, mentre il Sologub cronista non può non vedere l'effettiva sta-

¹⁵ “На колени! целуй!” строго сказала она, и победительная жестокость легла на ее лицо” [204].

tura culturale di Ljudmila e Saša, che pure in quel mondo sono i più elevati [1979: 113].

Sulle stesse esatte note, in uno squisito brano in punta di penna,¹⁶ Blok celebra l'idillio in tutta la sua limitatezza intellettuale e pochezza di spirito, anzi, proprio in virtù della sua limitatezza e pochezza:

Quando leggi di come giocano e se la spassano Saša e Ljudmila, entrambi giovani e belli, di come s'improfumano, si agghindano, ridono e si baciano, come celebrano al di sopra dell'urticante routine della provincia la loro festa della carne lieve, ti sembra, leggendo, di guardare la primavera dalla finestra. Eccola, finalmente, la carne: trasparente, lieve e giubilante; non si cede un pugno di terra, ed è terra che profuma, come può, e fiorisce, come sa; e non viene sottratta neppure una goccia di spirito, senza il quale si appesantirebbero e inaridirebbero i giovani corpi; l'unico spirito che non c'è è quello che decompone, priva di colore e odore la carne terrena. Non c'è niente di 'intellettuale', tutto è soltanto 'basso'. Neppure un pensiero, ma misura assoluta.¹⁷

4. Questa ambivalenza di fondo, connaturata al testo, non poteva sfuggire a Bachtin, che nelle sue lezioni sancisce in maniera inequivoca: “la dualità si riscontra dovunque” [1993: 146]. Ancor più nitidamente se ne rivelano i contorni se ci si sposta sul piano linguistico e stilistico.

¹⁶ Tanto che, a differenza degli altri testi critici, ne riportiamo per intero l'originale.

¹⁷ “Когда читаешь о том, как веселятся и играют Саша и Людмила – оба молодые и красивые, как они душатся духами, как наряжаются, как смеются, как целуются, как над буднями уездной крапивы празднуют праздник легкой плоти, – когда читаешь, кажется, смотришь в весеннее окно. Вот она наконец, плоть, – прозрачная, легкая и праздничная; здесь не уступлено пяди земли – и земля благоухает как может, и цветет как умеет; и не убавлено ни капли духа, без которого утяжелились бы и одряхлели эти юные тела; нет только того духа, который разлагает, лишает цвета и запаха земную плоть. Ничего ‘интеллигентного’, все ‘мещанское’. Ни одной мысли, но совершенная мера” [Bлок 1962: 127].

La ricchezza e la sorprendente plasticità della narrazione, tutta fluidi scarti e tornita compattezza complessiva, è basata su un narratore in linea di principio onnisciente, parco nelle sue intrusioni nella psiche e nelle dinamiche degli eventi, che con grande frequenza però si focalizza sui singoli personaggi, anche minori, sia in termini di resa diretta dei pensieri, sia accogliendone integralmente il punto di vista, spesso molto connotato e colorito, spiazzante per il lettore. È uno schema in realtà complesso, che sulla pagina si sviluppa con estrema naturalezza, e per questo sfugge a una percezione immediata e conquista istintivamente. Nel momento in cui la pazzia di Peredonov comincia a farsi strada, pur restando latente, appaiono in diretta contiguità tre istanze di voce: il narratore del *Demone meschino*, il narratore compenetrato con il personaggio e una sorta di io lirico vistosamente estraneo al tessuto narrativo.

Siamo al giorno delle nozze. Il narratore comincia a vedere con gli occhi di Peredonov una natura aggressiva, ostile e antropomorfizzata. Prima inavvertitamente “le porte sbattevano per il vento, sbadigliavano e ridevano”.¹⁸ Poi in maniera sempre più scoperta:

Il cielo si era accigliato. Il vento gli soffiava contro sospirando per qualche suo motivo. Gli alberi non volevano fare ombra – se la tenevano tutta quanta per sé. In compenso la polvere si innalzava come un lungo serpente semitrasparente e grigio. Il sole non si sa perché si era nascosto dietro le nuvole, magari per spiare.¹⁹

Interessante come la prima metafora, molto stereotipata, dissimuli inizialmente il procedimento. Nel brano immediatamente successivo, però, senza soluzione di continuità, la descrizione della natura torna di competenza del narratore onnisciente:

¹⁸ “Ворота от ветра хлопали, зевали и смеялись” [183].

¹⁹ “Небо нахмурилось. Ветер дул навстречу и вздыхал о чем-то. Деревья не хотели давать тени, — всю себе забрали. Зато поднималась пыль длинною полупрозрачно-серою змеею. Солнце с чего-то пряталось за тучи, — подсматривало, что ли?” [*ibidem*].

La strada si distendeva in mezzo a basse colline, oltre le quali all'improvviso spuntavano cespugli, boschetti, radure, ruscelli sotto rimbombanti ponti-trombe di legno.²⁰

Di nuovo l'ultima metafora, improvvisa, quasi proditoria, molto sgargiante, pur provenendo da un ambito connotativo completamente diverso da quello paranoide appena chiuso, accende il quid di stravaganza che reca l'impronta di Peredonov.

Al ritorno dalla cerimonia lo scollamento è ripreso, quasi esplicitato. Peredonov in discorso diretto 'sente' e ribalta una piuttosto standardizzata metafora del narratore:

Mentre i Peredonov tornavano dalla chiesa il cielo al tramonto era tutto pieno di fuoco e oro. Ma la cosa non piaceva a Peredonov, che borbottava: "Ma io dico che pezzi d'oro sono andati a appiccicare, che un altro po' si staccano. Ma dove mai s'è visto buttar via tanti soldi!"²¹

Nel capitolo precedente, però, quasi come una premessa didascalica o lettura filosofica della cruciale scena in preparazione, una voce del tutto distinta per lessico, sentenziosità e afflato sintattico aveva asserito:

Mascherato da ostilità nei suoi confronti, Peredonov avvertiva nella natura il riflesso della propria angoscia e delle proprie paure. Nulla sentiva di quella vita, interiore e non soggetta a definizioni esterne, che pervade la natura intera e sola permette di creare autentiche relazioni, profonde e inequivoche, tra l'uomo e la natura. Per questo tutta la natura gli sembrava compenetrata di meschini sentimenti umani. Accecato dalle seduzioni della propria individualità e di una

²⁰ "Дорога шла мажарами, — неожиданные из-за невысоких холмов вставали кусты, рощи, поляны, ручьи под гулкими деревянными мостами-трубами" [183].

²¹ "Когда Передоновы возвращались из-под венца, солнце заходило, а небо все было в огне и в золоте. Но не нравилось это Передонову. Он бормотал: 'Наляпали золота кусками, аж отваливается. Где это видано, чтобы столько тратить!'" [185]

dimensione distaccata dell'essere, non capiva il travalicante, dionisiaco giubilo che esultava e riecheggiava nella natura. Era cieco e grammo, come molti di noi.²²

5. Nella parte finale del romanzo il tessuto narrativo si va sempre più adeguando a una percezione della realtà progressivamente alterata che, finché dissimulata e riconducibile al consueto scostamento delle modalità della narrazione, genera pagine tra le più vivaci e affascinanti. Quando, dietro l'ossessione di Peredonov per il malocchio e la mania di persecuzione, si distingue in maniera sempre più inequivoca la pazzia, ci si comincia a chiedere perché, creato l'eroe negativo perfetto, l'autore lo disgreghi, lo sminuisca con la più tipica e surrettizia motivazione di ogni devianza. La paranoia, del resto, è rappresentata con coerenza quasi scientifica e nel suo progressivo aggravarsi, come evidenzia Ol'ga Skonečnaja [2015: 93-96]. L'impianto del testo non smette per questo di funzionare, il cupo baratro dell'individuo resta intersecato, con dilettevole attrito, alla babelica gazzarra collettiva (con particolare effetto le tinte sono giustapposte nella sarabanda prefinale della festa in maschera). Atroce ineluttabilità emana così dal delitto dell'epilogo, sacrificio, a tutti gli effetti rituale, dell'amico Volodin, agnello, come prefigurato, ma anche capro espiatorio e maldestro surrogato di sosia.

Il collante essenziale che impedisce alla pazzia di trasformarsi in un elemento estraneo e stonato è l'introduzione di un suo autentico specchio testuale e proiezione fisicizzata, un grigio esserino muto e senza volto, lercio e fumoso, che rotola e svolazza, s'intrufola senza

²² “Передонов чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему, — той же внутренней и недоступной внешним определениям жизни во всей природе, жизни, которая одна только и создает истинные отношения, глубокие и несомненные, между человеком и природою, этой жизни он не чувствовал. Потому-то вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами. Слепленный оболещением личности и отдельного бытия, он не понимал доннисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе. Он был слеп и жалок, как многие из нас” [179].

remore sotto la tonaca del prete, perseguita Peredonov con non più accanimento di un indocile animale domestico ma, presentatasi mascherata – perché è comunque di essenza femminile – al ballo, non esita a indurlo a dar fuoco alla sala. Si chiama *nedotykomka*, neologismo con qualche ascendenza dialettale (della regione di Novgorod, dov'è Velikie Luki) che sottende l'idea di suscettibilità e di qualcosa di intoccabile; il suo ruolo di simbolo oscuro e, appunto, incoercibile è la vera chiave del romanzo, che non si esaurisce neanche nella pazzia, ma prevede così la possibilità di una presenza concreta, palpabile, del male metafisico, tanto che lei stessa potrebbe, per proprietà transitiva, aspirare alla funzione di demonietto inferiore del titolo.²³ Grazie alla *nedotykomka* Sologub si inserisce con piena legittimità nella vivacissima tradizione demonologica della cultura russa, che va da Lermontov e Dostoevskij ai contemporanei Remizov e Vrubeľ, confermandosi a ogni effetto, come abbiamo visto, uomo del suo tempo, con conseguente rafforzamento, nell'ampia tavolozza interpretativa che è la vera ricchezza del libro, del peso di oscure forze superiori, magari arcane e ataviche, in cui Pierre R. Hart vede uno dei poli strutturanti del testo in termini di “recurrence of destruction rather than renewal which emerges as the unifying element” [1997: 432] e che sono forse le stesse a cui viene ricondotto il gusto unicamente russo per lo sfascio, la violazione immotivata dell'ordine dal quale siamo partiti, e con il quale concludiamo:

trovava appagamento nel danneggiare e distruggere oggetti, nello spaccare con l'ascia, tagliare con il coltello [...] nella distruzione delle cose esultava un antico demone, lo spirito del disordine primordiale, del caos rachitico.²⁴

²³ Così, secondo De Michelis, sarebbe più corretto tradurre *melkij bes*: “Il senso più autentico dell'espressione è quello di 'demonietto inferiore', che nella tradizione demonologica importata dall'Occidente (e particolarmente attiva in età simbolista) indica gli spiriti infernali di basso rango” [1997: 80].

²⁴ “оно находило себе удовлетворение и в том, что он ломал и портил вещи, рубил топором, резал ножом, [...] И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос” [200].

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BACHTIN 1993 M. Bachtin, *Lekcii ob A. Belom, F. Sologube, A. Bloke, S. Esenine (v zapisi Mirkinov)*, "Dialog. Karnaval. Chronotop", 1993, 2-3, pp. 138-174.
- BELYJ 1934 A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1934.
- BLOK 1962 A. Blok, *O realistach*, in Id., *Sobranie sočinenij I-VIII*, t. 5, pp. 29-129, Chudožestvennaja literatura, Moskva-Leningrad 1962.
- DE MICHELIS 1997 C.G. De Michelis, *Il simbolismo: la prima fase*, in M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 2, UTET, Torino 1997, pp. 57-87.
- EROFEEV 1989 Vik. Erofeev, *Trevožnye uroki Melkogo besa*, in Sologub F., *Melkij bes. Roman. Rasskazy*, Pravda, Moskva 1989, pp. 3-16.
- ËTKIND 1996 A. Ėtkind, *Sodom i Psicheja. Očerki intelektual'noj istorii Serebrjanogo veka*, IC-Garant, Moskva 1996.
- GIPPIUS 1925 Z. Gippius, *Živye lica*, Plamja, Praha 1925.
- HART 1997 P.R. Hart, *Metaphor, Metonymy and Myth in The Petty Demon*, "The Slavic and East European Journal", 41, 1997, 3, pp. 431-441.
- LUCENKO 2013 K. Lucenko, *Ritoričnost avtora i samoopređenje personagej v romane F. Sologuba Melkij bes*, "Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki", 2013, 5, č. I, pp. 96-101.
- MINC 1979 Z. Minc, *O nekotorych 'neomifologičeskich' tekstach v tvorčestve russkich simvolistov*, "Blovskij sbornik, III. Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo

- universiteta”, vyp. 459, Tartu 1979, pp. 76-120.
- PAVLOVA 2004 M. Pavlova, *Tvorčeskaja istorija romana Melkij bes*, in F. Sologub, *Melkij bes*, Nauka, Sankt-Peterburg 2004, pp. 643-757.
- PAVLOVA 2007 M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor: Fëdor Sologub i F.K. Tëternikov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2007.
- PEREMYŠLEV 1999 E. Peremyšlev, “*Èty strašnye cvety – ljutiki*”. Melkij bes. *Ključ k tekstu*, “Literatura”, 1999, <14. <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=199901401>>.
- POLJAKOV 1907 S. Poljakov, *U Fëdora Sologuba*, “Russkoe slovo”, 10 ottobre 1907.
- SKONEČNAJA 2015 O. Skonečnaja, *Russkij paranoidal'nyj roman. Fëdor Sologub, Andrej Belyj, Vladimir Nabokov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2015.
- SOLOGUB 2003 F. Sologub, *Pis'ma F. Sologuba O. K. Tëternikovej*, “Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1998-1999 gody”, Dmitrij Bulanin, Sankt Peterburg 2003.
- SOLOGUB 2004 F. Sologub, *Melkij bes*, Nauka, Sankt-Peterburg 2004.
- ULANOVSKAJA 1969 B. Ulanovskaja, *O prototipach romana F. Sologuba Melkij bes*, “Russkaja literatura”, 1969, 3, pp. 181-184.
- ULANOVSKAJA 1994 B. Ulanovskaja, *Besy F.M. Dostoevskogo i Melkij bes F. Sologuba*, “Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Al'manach”, III, Sankt-Peterburg 1994, pp. 141-155.