

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società Moderne
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2016**

***Uno studio di Tjažëlye sny.
F. Sologub e il 'romanzo di transizione'***

**Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-LIN/21
Tesi di Dottorato di Linda Torresin, matricola 825519**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Alessandra Giorgi

Tutore del Dottorando

Prof. Daniela Rizzi

Indice

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1. SOLOGUB E <i>TJAZĚLYE SNY</i> FRA DECADENZA E SIMBOLISMO	5
1.1 SOLOGUB DECADENTE O SIMBOLISTA?	6
1.1.1 ALLE RADICI DEL MITO DECADENTE: SOLOGUB E I SUOI CRITICI	6
1.1.2 UNA RIFLESSIONE TERMINOLOGICA	10
1.2 ORIGINI, INTERPRETAZIONI, PROBLEMATICHE DI <i>TJAZĚLYE SNY</i>	17
1.2.1 LA GENESI DEL ROMANZO E LA STORIA DELLA PUBBLICAZIONE	17
1.2.2 NEL CUORE DI <i>TJAZĚLYE SNY</i> : STRUTTURA, TEMI, INFLUENZE	24
1.2.3 I PRIMI LETTORI E LE “FORME DECADENTI”	29
1.2.4 REINTERPRETANDO IL ROMANZO: LA <i>MIROVOZZRENIE</i> SIMBOLISTA	33
1.3 <i>TJAZĚLYE SNY</i> E IL ROMANZO DI TRANSIZIONE	37
1.3.1 DAL ‘ROMANZO SIMBOLISTA’ AL ‘ROMANZO DI TRANSIZIONE’	37
1.3.2 UNA DEFINIZIONE DI ‘ROMANZO DI TRANSIZIONE’	46
1.3.3 <i>TJAZĚLYE SNY</i> COME ‘ROMANZO DI TRANSIZIONE’: UNA NUOVA PROSPETTIVA	51
CAPITOLO 2. DUALISMO, INDIVIDUALISMO ED ESTETICA DELLA MORTE	53
2.1 DUALISMO E LIMINALITÀ IN <i>TJAZĚLYE SNY</i>	54
2.1.1 IL <i>DVOEMIRIE</i> E IL PROBLEMA DELL’IDENTITÀ	54
2.1.2 SOLOGUB E I DUE MONDI DI <i>TJAZĚLYE SNY</i>	60
2.2 LOGIN COME UOMO <i>FIN DE SIÈCLE</i>	66
2.2.1 LA PERSONALITÀ CONTRADDITTORIA AL CONFINE TRA I SECOLI	66
2.2.2 LOGIN: TUTTE LE CONTRADDIZIONI DELL’UOMO <i>FIN DE SIÈCLE</i>	69
2.3 LOGIN, LA CRISI DELL’IDEALE E LA RELIGIOSITÀ <i>FIN DE SIÈCLE</i>	74
2.3.1 L’UOMO SOLO TRA DIO E IL NULLA	74
2.3.2 L’INDIVIDUALISMO DI LOGIN E IL RAPPORTO CON IL TRASCENDENTE	77
2.4 LA CONCEZIONE DELLA MORTE IN <i>TJAZĚLYE SNY</i>	82
2.4.1 LA MORTE IN RUSSIA TRA FINE OTTOCENTO E INIZIO NOVECENTO	82
2.4.2 LA MORTE SECONDO SOLOGUB: VERSO LA TRASFORMAZIONE DEL REALE	86

CAPITOLO 3. LA TRIADE VERITÀ-BENE-BELLEZZA, L'AMORE SALVIFICO E L'ARTE	91
3.1 LA VERITÀ NELL'AMORE	92
3.1.1 LA FILOSOFIA DELL'AMORE DEL <i>SEREBRJANYJ VEK</i>	92
3.1.2 LOGIN ALLA RICERCA DELL'AMORE-VERITÀ	102
3.2 L'ETERNO FEMMININO: IL POTERE DELLA DONNA	109
3.2.1 IL MITOLOGEMA EVA-LILITH NEL <i>SEREBRJANYJ VEK</i>	109
3.2.2 ANNA: L'ETERNO FEMMININO AGLI OCCHI DI SOLOGUB	115
3.3 IL POTERE DELLA BELLEZZA	121
3.3.1 LA BELLEZZA E L'ETICA	121
3.3.2 <i>TJAZĚLYE SNYE</i> IL DILEMMA ESTETICO	127
3.4 L'ETERNO FEMMININO E LA FORZA DELL'ARTE	133
3.4.1 DONNA, ARTE E TRASFORMAZIONE DEL MONDO	133
3.4.2 L'ARTE CHE SALVA IL MONDO	138
CAPITOLO 4. L'OMICIDIO DI MOTOVILOV E IL PROBLEMA ETICO	142
4.1 AL DI LÀ DELL'ETICA: UNA QUESTIONE SIMBOLISTA	143
4.1.1 ETICA, AMORALITÀ E IMMORALITÀ NEL <i>SEREBRJANYJ VEK</i>	143
4.1.2 SOLOGUB, LOGIN E IL PROBLEMA ETICO	150
4.2 IL MALE E LE SUE SIMBOLOGIE: MOTOVILOV	157
4.2.1 IL <i>DVOJNIK</i> RUSSO COME SIMBOLO DEL MALE	157
4.2.2 NEL CUORE DEL MALE: I DOPPI E L'OMICIDIO SIMBOLICO DI MOTOVILOV	162
4.3 LOGIN E RASKOL'NIKOV A CONFRONTO	170
4.3.1 RASKOL'NIKOV E IL SUPERUOMO NEL <i>SEREBRJANYJ VEK</i>	170
4.3.2 L'ETICA ANTIDOSTOEVSKIANA DI LOGIN	175
4.4 SOGNO E MORALE: I PROCESSI ONIRICI COME INDICE ETICO	179
4.4.1 IL SIGNIFICATO E LE FUNZIONI DEL SOGNO NELL'OTTICA SIMBOLISTA	179
4.4.2 SOLOGUB E IL SOGNO COME 'INDICE ETICO' DELLA COSCIENZA SIMBOLISTA	184
BIBLIOGRAFIA	193

Introduzione

Scrittore prolifico e complesso, autore di racconti, romanzi, poeta, saggista, drammaturgo e pubblicista: tutto questo fu Fëdor Sologub. Indiscusso protagonista dell'Età d'argento, Sologub giocò un ruolo fondamentale nella fase di passaggio dal realismo ottocentesco alla sensibilità modernista. Purtroppo l'estraneità dell'autore alla causa sovietica, unita al suo legame con il decadentismo, ostacolò a lungo la diffusione della sua opera al di fuori di una ristretta cerchia di specialisti, con la pressoché unica eccezione del romanzo della maturità *Melkij bes* [Il demone meschino].

Eppure la produzione giovanile di Sologub, a cominciare dal suo primo romanzo, *Tjažëlye sny* [Sogni grevi], presenta un certo interesse. *Tjažëlye sny* fu il frutto di undici anni di lavoro. Scritto tra il 1883 e il 1894 e pubblicato nel 1895, fu l'opera che diede a Sologub la fama di scrittore decadente. Il romanzo narra le vicende di Login, insegnante di liceo trentenne che deve fare i conti con la *pošlost'* della provincia russa. Oppresso da "sogni grevi", il protagonista sfugge all'immobilismo e alla trivialità della società uccidendo il malvagio per antonomasia, il preside Motovilov. Grazie all'amore salvifico della bella e pura Anna, Login ritrova se stesso e ricomponne la propria identità divisa.

Al centro dell'opera, assai debitrice al *bytovoj realizm* di Čechov, Gogol', Saltykov-Ščedrin, c'è la "ricerca della verità" da parte dell'uomo *fin-de-siècle*. È lo stesso Sologub a descrivere il suo protagonista e *alter ego*, Login, come un uomo che "cerca la verità e la presentisce, la cerca coscientemente". Fitto di citazioni e reminiscenze filosofico-letterarie, da Vl. Solov'ëv a Merežkovskij, da Nietzsche a Schopenhauer, da Poe a Baudelaire, da Turgenev a Dostoevskij, il romanzo accoglie ispirazioni, fonti, modelli eclettici ed eterogenei. In *Tjažëlye sny* trovano espressione tematiche che si svilupperanno successivamente in testi più tardi. La sua originalità sta nel collocarsi al crocevia tra realismo e decadentismo, naturalismo e simbolismo, prosa e poesia, romanzo e metaromanzo.

"Posseduto", "maniacco", "sadico", "malato", "anormale", "decadente" – questi sono solo alcuni degli epiteti dati dalla stampa all'autore di *Tjažëlye sny*, lo scrittore "più originale ed enigmatico" (per Vl. Bocjanovskij) dei tempi moderni. Nonostante la cattiva accoglienza dei contemporanei e i giudizi sfavorevoli della critica, questo romanzo costituisce tuttavia un punto nodale nella storia del simbolismo russo, del quale è la prima manifestazione letteraria, seppure ancora intrisa di atmosfere e motivi riconducibili all'estetica decadente.

In questa mia analisi di *Tjažëlye sny*, ho innanzitutto ricostruito il contesto storico-culturale e ripercorso le tappe della composizione, pubblicazione e ricezione dell'opera (capitolo 1). L'esame di *Tjažëlye sny* mi ha convinto della necessità di rivedere e riformulare definizioni tipologiche d'uso corrente quali 'romanzo simbolista', 'prosa simbolista', e così via. Al concetto di 'romanzo simbolista' ho

preferito sostituire quello cronologico-culturale di ‘romanzo di transizione’, capace di restituire tutto il dinamismo e la vitalità culturale della corrente simbolista, così come dell’età di passaggio in cui il romanzo di Sologub vide la luce.

A partire dal secondo capitolo, ho quindi isolato i temi principali sviluppati dall’autore. Lo scopo era quello di verificare la struttura composita e pluristratificata del romanzo, nonché la sua rilevanza per la formazione della poetica simbolista, sulla base dell’analisi di alcuni dei molteplici aspetti grazie ai quali *Tjažělye sny* può essere considerato un *romanzo di transizione* fra XIX e XX secolo: il tema del *dvoemirie* e della scissione della coscienza (capitolo 2) l’amore e la trasformazione del mondo (capitolo 3), l’omicidio ideologico e la questione etica (capitolo 4).

Sologub legge e reinterpreta questi *Leitmotiven* alla luce della propria peculiare visione del mondo. Come nota A. Gornfel’d, la scrittura sologubiana costituisce un sistema-*ratio* compatto, fondato non sulla divisione, bensì sulla sintesi. L’autore stesso sottolinea, nell’articolo *Ne postydno li byt’ dekadentom* [Ma è una vergogna essere decadenti?] (1896), l’inscindibilità del decadentismo dal simbolismo russo. La “grande malattia dello spirito”, ossia la frammentazione dell’anima moderna, è così posta a fondamento della nuova realtà, che forme decadenti e contenuto simbolista hanno il compito, insieme, di edificare. È quanto Sologub fa in *Tjažělye sny*, in cui, muovendo da una matrice realista, combina decadentismo e simbolismo, e riesce così a creare un *romanzo di transizione*, testimone delle contraddizioni di fine secolo.

Nello studio del romanzo, mi sono concentrata in particolare sulla poetica dell’autore, sulle influenze esterne e sugli echi filosofico-letterari, cercando di far emergere la centralità del paradigma mitopoetico e l’ibridismo tematico-stilistico dell’opera, indice dei processi socio-culturali in atto.

Le conclusioni del mio lavoro sono due:

- 1) *Tjažělye sny* è un romanzo eterogeneo che riflette, nei contenuti e nello stile, lo spirito della *fin de siècle* e i mutamenti verificatisi tra Ottocento e Novecento; non è quindi classificabile solamente come *romanzo simbolista*, bensì come *romanzo di transizione*.
- 2) Il romanzo presenta elementi tematico-formali che hanno contribuito al distacco dall’estetica decadente e alla costruzione della *Weltanschauung* simbolista.

Insomma, il primo romanzo di Sologub, *Tjažělye sny*, conferma la complessità della prosa dei simbolisti russi e la necessità di una ridefinizione dei suoi confini e ambiti specifici.

Capitolo 1

Sologub e *Tjažëlye sny* fra decadenza e simbolismo

Я также сын больного века,

Душою слаб и телом хил,

Но странно – веру в человека

Я простодушно сохранил.

1.1 Sologub decadente o simbolista?

1.1.1 Alle radici del mito decadente: Sologub e i suoi critici

Никого нельзя так легко отвергнуть, как его; никто не отгорожен от нас такой плотной завесой, как он и его мир. У нас почти нет никаких заранее выработанных приемов, заранее проторенных путей для вхождения в его душу; нам мало помогает в этом как прошлое нашей литературы, так и современное ее состояние (Dolinin [Iskoz] 1913: 55).

Queste le parole del critico A. Dolinin [A. Iskoz] su uno dei più grandi enigmi della letteratura russa dell'Età d'argento¹: Fëdor Sologub².

In realtà, la maggior parte dei contemporanei dell'autore scioglie (o meglio, *crede* di sciogliere) l'enigma con strumenti semplici ma acritici. È così che a Sologub viene appiccicata un'etichetta descrittiva tanto comoda per gli studiosi quanto scomoda e ingombrante per l'autore stesso: quella di 'decadente' – certo, non a torto³. Ma *veramente* a ragione?

Nel ricordare i suoi incontri con Sologub, L. Klejnborn, redattore della rivista "Temy žizni" [I temi della vita], postilla: "Si può essere simbolisti senza essere decadenti. Sologub, al contrario, fin dai suoi esordi fu *decadente* [...]" (Klejnbort 2003: 191)⁴.

L'elemento decadente, indubbiamente presente nella scrittura di Sologub, viene persino a configurarsi per alcuni come il tratto predominante – se non l'unico – dell'opera sologubiana *in toto* e dell'uomo Sologub.

Fin dal suo romanzo d'esordio, la redazione del "Severnyj vestnik" [Il

² Per Dolinin, Sologub è "un artista estremamente *esclusivo, solitario*, raccolto, che per tutta la vita ha percorso una via tutta sua, particolare" (Dolinin [Iskoz] 1913: 55; ("Федор Сологуб] – в высокой степени *исключительный* художник, *одинокий*, сосредоточенный, всю свою жизнь идущий своим особым путем"; qui e avanti, i corsivi nelle citazioni sono miei, salvo diversa indicazione). G. Čulkov parla dell'originalità – ma anche dell'isolamento – di Sologub, che "è *solo* nella letteratura russa contemporanea. Non ha allievi né una scuola propria" (Čulkov 1907; "[Федор Сологуб] – *одинок* в современной русской литературе. Вокруг него нет учеников и нет школы"). Del resto, A. Blok segnala che a Sologub è impossibile applicare "il metro di misura della teoria letteraria" (Blok 1907: 21; "мерку литературной теории") classicamente intesa. Autore "per pochi", come lo definisce A. Zakrčevskij (Zakrčevskij 1911: 30), "scrittore terribile" ed "enigmatico" – a detta di K. Čukovskij (Čukovskij 1907; "страшный писатель") e V. Il'in (V. Il'in 1965; "загадочный"), Sologub occupa insomma nella letteratura russa, secondo R. Ivanov-Razumnik, un posto "non grande, ma in alto" (Ivanov-Razumnik 1908: 20; "узкое, но высокое место").

³ Sologub, com'è noto, viene generalmente annoverato fra gli *staršie simvolisty* ('vecchi simbolisti'), i padri del simbolismo russo, ancora fortemente legati al decadentismo francese. Nel 1895-1898 Sologub, assieme a Vl. Gippius e A. Dobroljubov, dà perfino vita – all'interno del gruppo dei simbolisti pietroburghesi – ad una frazione dichiaratamente decadente (cfr. Čebotarevskaja 1972: 11; Vl. Gippius 1972: 272-273; 1996: 121-122).

⁴ "Можно быть символистом, не будучи декадентом. Сологуб же был с первых своих выступлений в печати *декадентом* [...]"

messaggero del Nord], con a capo L. Gurevič e A. Volynskij, taccia Sologub di *décadence*. Un articolo di Volynskij del 1896, dedicato all'analisi della prima produzione sologubiana, recita: “Nonostante i suoi impeti simbolisti, il sig. Sologub con i *lati mostruosi* del suo talento appartiene interamente alla *vecchia corrente* [il decadentismo], che non si è ancora prosciugata nell'immenso oceano della letteratura russa” (Volynskij 1896: 246)⁵.

Nello stesso anno, la recensione di M. Gor'kij *Eščë poët* [Un altro poeta] smaschera le caratteristiche decadenti della poesia di Sologub, permeata di “*pessimismo* e totale *indifferenza* verso la realtà, *slancio passionale* in alto, verso il cielo, e coscienza della propria *debolezza* [...]” (Gor'kij 1953: 122)⁶.

Dal canto suo, in un lavoro del 1909, il filosofo L. Šestov critica l'estetismo malato di Sologub, che lo porta ad assumere nei confronti della vita un atteggiamento quasi baudelairiano – e cioè palesemente decadente:

Жизнь, обыкновенная, прославленная поэтами жизнь, о которой Шиллер говорил *Leben ist doch schön*, Сологубу представляется румяной и дебелий бабищей. Она кажется ему грубой, пошлой, лубочной. Он хочет переделать ее на свой лад – вытравить из нее все яркое, сильное, красочное. У него вкус к тихому, беззвучному, тусклому. Он боится того, что все любят, любит то, чего все боятся. Он моментами напоминает Бодлэра, который предпочитал накрашенное и набеленное лицо живому румянцу и любил искусственные цветы (Šestov 1983: 68)⁷.

“Sologub è il solo” – scrive Čulkov sempre nel 1909 – “che *sia stato e sia rimasto decadente*, e il suo destino ci rivela tutta l'importanza e la profondità delle emozioni legate all'estremo individualismo” (Čulkov 1983: 202)⁸. Similmente, per N. Gumilëv, il Sologub poeta è “l'unico decadente coerente” (Gumilëv 1910: 36)⁹.

A Gumilëv e Čulkov fa eco nel 1915 A. Gornfel'd, che considera lo scrittore decadente al di là – e a dispetto – di ogni considerazione terminologica¹⁰. Gornfel'd ritrova in Sologub tutti i tratti tipici del decadentismo quale viene generalmente inteso

⁵ “Несмотря на порывы в сторону символизма, г. Сологуб *уродливыми сторонами* своего дарования всецело принадлежит *старому течению*, еще не иссякшему в необъятном океане русской литературы”. Per Volynskij, Sologub, con la sua adesione al pessimismo decadente, è addirittura “lo Schopenhauer russo” (Volynskij 1904: 192; “русский Шопенгауэр”). Sulla scia di Volynskij, E. Karmazina-Arcichovskaja inserirà poi l'opera di Sologub, dominata – a suo parere – dall'atteggiamento pessimistico nei confronti della vita e dall'interesse per le malattie psichiche, nel filone “psico-patologico” della letteratura russa contemporanea, e arriverà al punto di augurarsi che tale corrente “ceda il posto ad una *più normale, più sana*” (Karmazina-Arcichovskaja 1909: 243; “хочется пожелать, чтобы это направление литературы уступило место *более нормальному, здоровому*”).

⁶ “*Пессимизм* и полное *безучастие* к действительности, *страстный порыв* куда-то вверх, в небо, и сознание своего *бессилия* [...]”.

⁷ Va nella stessa direzione di Šestov Ju. Ajchenvaľ'd, che nel 1910 vede in Sologub il “Baudelaire russo” (Ajchenvaľ'd 1969: 123; “русский Бодлер”).

⁸ “Один только Сологуб *был и остался декадентом*, и его судьба раскрывает нам всю значительность и глубину переживаний, связанных с крайним индивидуализмом”.

⁹ “единственным последовательным декадентом”.

¹⁰ Cfr. Gornfel'd 1972: 15: “Estremamente variegato è il contenuto legato al termine ‘decadentismo’, ma, da qualsivoglia lato ci si avvicini a esso, occorre riconoscere che in Fëdor Sologub questo movimento sociale e letterario ha trovato forse *la sua espressione più profonda, più naturale* e, ad ogni

dalla critica russa, che vi legge l'espressione di asocialità e individualismo, immoralità e amoralità, antirealismo e misticismo, erotismo, manierismo (Gornfel'd 1972: 15-16). Commenta, ad esempio, lo studioso:

Декадентом он [Сологуб] 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 Верлэна, ни Малармэ, если бы не было на свете никого, кроме Федора Сологуба (Ivi: 15).

Agli occhi di Gornfel'd, Sologub è il più autorevole rappresentante non tanto della scuola decadente, quanto di uno stile di vita e di pensiero *naturale*, che pone la decadenza alla sua base:

[Сологуб] [...] был действительно декадент, упадочник, дух больной и напряженно-противоречивый, легко и безболезненно совершивший то, что для другого было бы роком и трагедией, – нечувствительно порвавший в себе и для себя всякую культурную традицию: художественную и общественную, моральную и умственную. [...] Не Федор Сологуб шел к декадентству [...]: новое литературное направление шло к нему, с ним, за ним [...]. В Сологубе русское декадентство находило себя, свое подлинное лицо, свое оправдание (Ivi: 17).

Il termine 'decadentismo' (*dekadentstvo, dekadans, upadok*), come si è visto finora, viene applicato dai contemporanei di Sologub per esprimere – più che una valutazione critica – un giudizio morale (prevalentemente negativo, con le pressoché uniche eccezioni di Gornfel'd e Čulkov) sull'autore e sulla sua poetica¹¹. Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di analisi superficiali e affrettate, che esulano da un serio sforzo di comprensione dello scrittore, così come dalla presa d'atto della complessità e pluristratificazione della sua scrittura; ciò che interessa al recensore di turno è aggiungere un nuovo tassello al mosaico del 'mito decadente' di Sologub.

Un mito, questo, che la critica moderna ha spesso e volentieri accolto e coltivato. G. Donchin vede nello scrittore "the only pure Russian decadent" (Donchin 1958: 94). Rifacendosi alle affermazioni di Gornfel'd, nel 1975 M. Dikman sostiene che proprio in Sologub "il decadentismo russo trovò il suo portavoce più brillante e coerente" (Dikman 1978²: 6)¹². Nel rilevare gli attributi decadenti della lirica sologubiana – ossia "soggettivismo, sensazione penosa di stanchezza, erotismo estetizzato, avversione per la vita" (Ivi: 17)¹³ – la Dikman sottolinea il carattere tutto personale e perfino intimo della decadenza sologubiana, che riconduce alla biografia

modo, *più eterogenea*" ("До чрезвычайности разнообразно содержание, связываемое с термином декадентство, но, с какой стороны ни подойти к нему, приходится признать, что в Федоре Сологубе это литературно-общественное направление нашло, быть может, *наиболее глубокое, наиболее естественное и, во всяком случае, наиболее разнообразное выражение*").

¹¹ Per l'analisi terminologica del decadentismo e per la posizione di Sologub in merito si veda il sottocapitolo 1.1.2.

¹² "русское декадентство нашло своего наиболее яркого и органичного выразителя".

¹³ "субъективизм, тягостное переживание усталости, эстетизированная эротика, отвращение к жизни".

dell'autore e al suo contesto sociale di appartenenza¹⁴. “Della sua poesia” scrive ancora E. Lo Gatto “si può dire che fu fondata sulla negazione della vita, in una specie di sadismo che ha qualcosa di demoniaco [...]” (Lo Gatto 1975: 380). In tempi più recenti, E. Bristol etichetta Sologub come “the *archdecadent* of the Russian symbolist movement” (Bristol 1991: 178) e addita nell'accentuato culto estetico dell'autore la cifra della sua decadenza¹⁵. Similmente, agli occhi di R. Peterson, U. Persi, A. Pyman, S. Hutchings e V. Terras, per citare solo alcuni fra i maggiori slavisti moderni, la decadenza è la determinante della scrittura sologubiana¹⁶.

A mio avviso, qualificare Sologub come ‘decadente’ – e principalmente quello – può costituire un'imprudenza per due ragioni. La prima – e la più scontata – è che, così facendo, vengono messe in secondo piano tutta l'eterogeneità e l'ambiguità che alimentano tanta produzione sologubiana¹⁷. La seconda ragione è che il *decadentismo* di Sologub è, in fin dei conti, strettamente legato al suo *simbolismo*, o meglio, partecipa del modo – spesso equivoco e sfuggente – in cui Sologub vive la sua condizione di simbolista *fin de siècle*¹⁸.

Ricollegando la decadenza di Sologub alla sua particolare percezione della *Weltanschauung* simbolista, forse possiamo avvicinarci di più alla soluzione dell'enigma. La chiave è nella famosa – e famigerata – contraddittorietà sologubiana.

Сологуба надо принять целиком или целиком отвергнуть. Из него нельзя ничего выбирать – одно одобрить, другое откинуть, здесь порадоваться, там с брезгливостью, с ужасом, с отвращением отпрянуть от этого неразрешимого сплетения друг друга поглощающих, уносящих, уничтожающих душевных течений. Надо принять Сологуба, надо сочувственно в мысли пережить бездны его падений, его недужные скитания, его

¹⁴ Secondo la Dikman, “il decadentismo di Sologub non è la filosofia cerebrale di N. Minskij, non sono le emozioni raffinate di Z. Gippius; dietro ad esso sta una vita tormentata, socialmente tipica” (Dikman 1978²: 17; “Декадентство Сологуба – не головная философия Н. Минского, не утонченность переживаний З. Гиппиус, за ним стоит мучительный социально-типический жизненный опыт”).

¹⁵ “It was Sologub’s dedication to aesthetic beauty, beyond the historic cause of symbolism, that made him a *true decadent*” (Ibidem).

¹⁶ Secondo Persi, avendo smarrito la concezione “sintetica” della verità, del bene e della bellezza, Sologub sarebbe il perfetto scrittore “decadente” o “modernista” (Persi 1992: 8), o quello che Hutchings chiama “the incorrigibly decadent” (Hutchings 2006: 110). “He is one of the most consistently ‘*decadent*’ of the Russian Symbolist writers [...]” – afferma Peterson (Peterson 1993: 19). Da parte sua, in un nota monografia del 1994, Pyman insiste sulla decadenza e sul demonismo sologubiano – accentuati anche da Terras 1991: 385 – per illustrare la genesi del simbolismo russo (Pyman 2006³: 38, 47-55).

¹⁷ Basti pensare alla pluralità di definizioni alla quale si è prestata (e tuttora si presta) l’opera di Sologub, qualificata di volta in volta – più o meno opportunamente – come ‘decadente’, ‘simbolista’, ‘romantica’ o ‘realista’. Senza contare che i confini fra fenomeni letterari, correnti, denominazioni, etichette sono sempre piuttosto labili e discutibili; inoltre, nessuna letteratura o autore che si rispetti si lascia ingabbiare in schemi o sistemi concettuali netti e definitivi.

¹⁸ Secondo un adagio di Čulkov, infatti, “[...] si può essere simbolisti senza essere decadenti, ma *non si può essere poeti decadenti senza essere simbolisti*” (Čulkov 1983: 202; “[...] можно быть символистом, не будучи декадентом, но *нельзя быть поэтом-декадентом, не будучи символистом*”). Per ulteriori approfondimenti sulla duplice componente decadente-simbolista della visione artistica sologubiana rimando al sottocapitolo 1.1.2, pp. 14-16.

садикское иступление, его презрительную и злую тоску, – чтобы понять его, понять как чужого, но нужного. Не так ли мы понимаем и Достоевского? В противоречиях смешно упрекать его. *Сологуб это какое-то всеобъемлющее вместилище противоречий* (Gornfel'd 1972: 17).

A questo punto, risulta indispensabile una riflessione terminologica sui concetti di 'simbolismo' e 'decadentismo', per capire quale sia la posizione di Sologub rispetto alla temperie culturale del suo tempo.

1.1.2 Una riflessione terminologica

Nella critica e nella letteratura russa d'inizio Novecento, 'decadentismo' (*dekadentstvo*) e 'simbolismo' (*simvolizm*) rappresentano i due poli – rispettivamente negativo e positivo – della nuova letteratura modernista. Per adottare uno schema generale funzionale al nostro discorso (a scopo esemplificativo e senza pretesa di esaustività), possiamo dire che la distinzione fra le due tendenze culturali avviene, all'epoca, perlopiù su un piano etico: laddove il simbolismo appare la più alta espressione di collegialità, universalità e ottimismo, il decadentismo viene relegato ad arte asociale, contrassegnata da immoralità, malsano erotismo, tetro misticismo, pessimismo.

A suscitare il biasimo di V. Rozanov è, nel 1896, il culto decadente della raffinatezza formale: "Il decadentismo è un *ultra* senza referente; è una caricatura senza caricaturato; manierismo di forma svuotato di ogni contenuto, privo di ritmo, di misura e perfino del significato di 'poesia' – eccovi la *dècadence*" (Rozanov 1896: 279)¹⁹. Nello stesso anno, si scaglia contro individualismo e manierismo decadenti anche Z. Gippius. Rimarcando – a scampo di equivoci – la distanza che separa il simbolismo dal decadentismo²⁰, la Gippius legge in quest'ultimo una reazione esagerata al naturalismo francese.

¹⁹ "Декадентство – это *ultra* без того, к чему оно относилось бы; это – утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании: без рифм, без размера, однакоже и без смысла 'поэзия' – вот *decadence*". Il primo corsivo è dell'originale.

²⁰ Cfr. Denisov [Z. Gippius] 1896: 250: "*Il simbolismo, innanzitutto, è diametralmente opposto al decadentismo. Forse non varrebbe neanche la pena menzionare il decadentismo accanto al simbolismo. Ma, ripeto, questi due concetti si sono così tristemente confusi nella mente delle persone più rispettabili, che, volenti o nolenti, occorre dividerli una volta per tutte*" ("*Символизм, прежде всего, диаметрально противоположен декадентству. Быть может, даже не следовало бы упоминать о декадентстве рядом с символизмом. Но, повторяю, эти два понятия так печально смешались в умах людей даже наиболее почтенных, что невольно хочется разделить их навсегда*").

Декадентство, как оно явилось во Франции [...] – лишь *неумелый, ранний, болезненный протест* против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве. Измученная и слабая душа, уже обреченная на смерть, доходит до крайности, лишь бы победить ненужную и грубую силу материализма. Декаденты бегут в ‘чистое’ искусство (без символизма), в звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм (Denisov [Z. Gippius] 1896).

Su questo sfondo, in un articolo dedicato ad A. Dobroljubov (1914), VI. Gippius, dopo un iniziale accostamento alla nuova arte decadente, ne rifiuta gli eccessi. Il decadentismo gli appare ora come il regno di un individualismo ebbro e autistico – ben esemplificato dalla poesia del primo Dobroljubov –, a cui si contrappone il sobrio universalismo simbolista: “[...] Il simbolismo è apertura alla vita, alla natura, alla socialità. Il decadentismo, invece, è un’estrema autoaffermazione della personalità, tetramente estetizzante e completamente chiusa. Siamo al limite dell’autoisolamento [...]” (VI. Gippius 1972: 277)²¹.

Sulla ‘sana collegialità’ del simbolismo, avvertita come antitetica rispetto all’‘individualismo corrotto’ della decadenza, insisterà specialmente la seconda generazione dei simbolisti. A. Belyj, ad esempio, scrive in *Načalo veka* [L’inizio del secolo] (1933):

[...] “символисты” – это те, кто, разлагаясь в условиях старой культуры вместе со всею культурою, силятся преодолеть в себе свой упадок, его осознав, и, выходя из него, обновляются; в “декаденте” его упадок есть конечное разложение; в “символисте” декадентизм – только стадия; так что мы полагали: есть декаденты, есть “декаденты и символисты” (т. е. в ком упадок борется с возрождением), есть “символисты”, но не “декаденты”; и такими мы волили сделать себя (Belyj 1990: 128).

Gli attacchi al decadentismo sfociano spesso nell’assurdo e nel tendenzioso, allorché, ad esempio, si giunga a considerarlo come un fenomeno storicamente e cronologicamente limitato, con un inizio e una fine, laddove il simbolismo viene percepito come un fenomeno storico, acronologico e universale (e quindi qualitativamente superiore)²².

²¹ “[...] символизм есть выход и к жизни, и к природе, и к общественности. Декадентство – крайнее самоутверждение личности, угрюмо-эстетическое, совершенно замкнутое – это предел всякого самообособления [...]”.

²² Secondo la prospettiva di D. Merežkovskij espressa in *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* [Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa contemporanea] (1892; pubbl. 1893), “è un errore imperdonabile pensare che l’idealismo artistico [il simbolismo] sia stato inventato dalla moda parigina l’altro ieri. Si tratta invece di un *ritorno al passato, all’eterno che non muore mai*” (Merežkovskij 1972: 246-247; “Непростительная ошибка – думать, что художественный идеализм – какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это *возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему*”). Similmente, per Z. Gippius “il decadentismo è nato, si è votato alla morte ed è morto, debole e malato. [...]. Il simbolismo non è nato e pertanto non può morire. Esso è *sempre esistito*” (Denisov [Z. Gippius] 1896: 251; “Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло, больное и слабое. [...]. Символизм не рождался и потому не может умереть. Он *был всегда*”). Differenziando il simbolismo inteso come *škola* o ‘scuola’ dal simbolismo inteso come *mirootnošenie* o ‘rapporto con il mondo’ (visione artistica), Čulkov attribuisce al primo una valenza temporale limitata, mentre individua nel secondo un fenomeno extratemporale e universale, per cui “il simbolismo, inteso come ‘rapporto con il mondo’

Ma, per quanto si sforzino di negarlo o perlomeno di minimizzarlo, ai simbolisti stessi non può sfuggire il legame inscindibile del movimento simbolista russo con la *décadence*. K. Bal'mont nell'articolo *Èlementarnye slova o simvoličeskoj poëzii* [Parole elementari sulla poesia simbolista] (1900; pubbl. 1904), difende la sostanziale unità fra simbolismo e decadentismo: assieme all'impressionismo, essi costituirebbero la " lirica psicologica " ("психологическая лирика"),

[...] меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле, три эти течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении и между ними нет того различия, какое существует между водами реки и водами океана (Bal'mont 2001: 55).

Per il Čulkov di *Dymnyj ladan* [Incenso fumante] (1909), invece, il simbolismo è il "metodo" artistico fatto proprio dal decadentismo (Čulkov 1983: 201). Dal canto suo, interrogandosi sul "dilemma fatale" ("роковая дилемма") del simbolismo – il rapporto con il mondo spirituale – Èllis nella terza delle *Mjunchenskie pis'ma* [Lettere da Monaco] (1912) interpreta il decadentismo come una parte del simbolismo caratterizzata da scetticismo nei confronti del trascendente, soggettivismo e solipsismo; al contrario, il simbolismo propriamente detto sarebbe l'espressione della fede nell'immaterialità (Èllis [Kobylnskij] 2000: 196 sgg.).

La critica moderna riconosce nel decadentismo uno degli ingredienti fondamentali della prima fase del simbolismo russo. Non a caso, B. Michajlovskij descrive il decadentismo come una variante del simbolismo stesso (Michajlovskij 1930)²³. "In verità" sottolinea R. Poggioli "tanto la Decadenza che il Simbolismo non sono che le due facce diverse della stessa moneta" (Poggioli 1961: 599), unite dal comune legame al romanticismo²⁴. Anche Z. Minc nel 1986 considera simbolismo e

[*mirootnošenie*], *non morirà [...], ma rimarrà*" (Čulkov 1914: 78; "символизм, как 'мироотношение', не умрет [...], останется").

²³ Secondo il critico, il termine 'simbolismo' ha un'ampiezza maggiore rispetto al 'decadentismo', che "[...] in sostanza è una delle *varietà* del simbolismo [...]" ("[...] по сути дела являющегося одной из *разновидностей* символизма [...]"), le cui caratteristiche sarebbero da ritrovare nel "[...] *soggettivismo, individualismo, amoralismo, allontanamento dal sociale, taedium vitae*, etc.; ciò si manifesta in arte nel ricorso a tematiche corrispondenti, nello stacco dalla realtà, nella poetica dell'arte per l'arte, nell'estetismo, nella svalutazione del contenuto e predominanza della forma, degli espedienti tecnici, degli effetti esteriori, della stilizzazione, e così via" (Ibidem; "[...]: *субъективизм, индивидуализм, аморализм, отход от общественности, taedium vitae* и т. п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов, стилизации и т. д.").

²⁴ "Per la sua derivazione diretta dalla tradizione romantica il simbolismo russo differisce profondamente dal suo equivalente francese" (Poggioli 1964: 156). Sulla scorta di S. Vengerov e M. Praz, che avevano sostenuto l'interpretazione di simbolismo e decadentismo come una sorta di 'neoromanticismo' (cfr. Vengerov 1914; Praz 1930), Poggioli avvalle "l'ipotesi che afferma l'esistenza di una linea di continuità storica fra lo *Zeitgeist* romantico e l'avanguardia" (Poggioli 1962: 63); questa "linea di continuità storica" passerebbe, appunto, attraverso l'arte decadente-simbolista. "Tipica di Poggioli, e da lui in più riprese affermata" illustra efficacemente D. Rizzi "è una visione della fase decadente-simbolista della letteratura russa come una sorta di tronco che affonda le sue radici nella cultura romantica e si sviluppa poi in una rigogliosa chioma avanguardista" (Rizzi 1990: 524).

decadentismo come i due volti di un unico modello *panestetico* del mondo (Minc 2004b). A. Hansen-Löve classifica il simbolismo originario come “diabolico”, e cioè decadente (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999); d'altronde – lo segnala, fra gli altri, C. De Michelis – è tuttora in vigore la distinzione comune tra una prima generazione di simbolisti di stampo *decadente* e una seconda generazione, più *teurgica* (De Michelis 1997b: 57).

A mettere in difficoltà gli studiosi è, in realtà, l'ampiezza stessa e la polivalenza dei termini *simbolismo* e *decadentismo* adattati al contesto russo.

Il *simbolismo*, com'è noto, sottintende un concetto ampio e sfumato, che è stato interpretato di volta in volta alternativamente come una scuola, una visione del mondo (*mirootnošenie*, *miroponimanie*), un metodo, un fenomeno culturale oppure un'arte universale e sovraculturale, o addirittura, più in generale, come “il sentimento e la presa di coscienza dell'inizio di una nuova epoca” (Èllis [Kobylnskij] 2000: 198)²⁵.

Lo stesso si può dire del *decadentismo*, che si identifica per De Michelis con tutta l'atmosfera intellettuale dell'Età d'argento (De Michelis 1997a). Anche se ignorassimo le ulteriori ramificazioni del vocabolo russo²⁶, ci scontreremmo inevitabilmente con la difficoltà – se non l'impossibilità – di definire un concetto altrettanto vasto e inafferrabile quanto quello del simbolismo²⁷. Come osserva O. Ronen, infatti, “la *décadence* [...] non era uno stile e nemmeno una corrente letteraria, bensì uno *stato d'animo* e un *tema* che colorivano in ugual misura l'arte e il pensiero scientifico, filosofico, religioso e sociale del tempo” (Ronen 2008: 7)²⁸. Lo “stato d'animo” o “tema” decadente sarebbe caratterizzato, per la critica, da alcuni tratti distintivi: “antisocialità” e “pessimismo individualistico”; “stanchezza”, “debolezza”, “delusione”, “angoscia” e “disperazione”; “avversione per la vita” ed “estetizzazione della morte”; “misticismo”; “amoralismo” e “perversione”; “culto della bellezza” e dell’“arte pura” (L'vov-Rogačevskij 1925; ÈS 1989; P. Gurevič 1996; Bogorodskaja – Kotlova 1998).

“Percezione del mondo e complesso di stati d'animo formatosi alla fine del

²⁵ “переживание и осознание наступления новой эпохи”.

²⁶ Secondo De Michelis, la nozione comprenderebbe in lingua russa tre concetti molto diversi fra loro: la ‘decadenza’ (*upadok*), termine dispregiativo all'origine del nomignolo poi fatto proprio dai decadenti francesi; il ‘decadentismo’ (*dekadentstvo*), che indica la prima fase del modernismo; la *dekadans* (calcato sul francese *décadence*), un complesso di sensazioni e umori tipici della *fin de siècle* (cfr. Ivi: 11), che Vjač. Ivanov nella *Perepiska iz dvuch uglov* [Corrispondenza da un angolo all'altro] (1920; pubbl. 1921) con M. Geršenzon definisce come “coscienza del più sottile legame organico con la tradizione della passata alta cultura, ma coscienza unita al sentimento opprimente, e insieme orgoglioso, di essere gli ultimi di una serie. In altre parole: una memoria sbiadita che ha perduto la sua capacità iniziatrice e non ci congiunge più alla iniziazione dei padri, né dà impulsi di concreta iniziativa” (Vjač. Ivanov – Geršenzon 1976: 63).

²⁷ Secondo una nota storia della letteratura di epoca sovietica, anzi, “il decadentismo è un concetto più ampio del simbolismo [...]” (Šiller 1938²: 15-16; “Декадентство – более широкое понятие, чем символизм [...]”).

²⁸ “Декаданс [...] являлся не стилем и даже не литературным течением, а настроением и темой, которые в равной мере окрашивали и искусство, и научную, философскую, религиозную и общественную мысль своего времени”.

XIX secolo e caratterizzato da sensibilità malata, stanchezza d'animo e apatia, da un estremo individualismo e pessimismo, dal desiderio di fuggire dalla realtà" (Trykov 2011)²⁹ – ecco una fra le tante delucidazioni del termine *décadence*, che non fa che confermare la straordinaria estensione e l'inesauribile proteismo di questa nozione³⁰.

Ma qual è il rapporto di Sologub con simbolismo e decadentismo?

Quando Sologub, grazie alla sua prima poesia, *Lisica i Ėž* [La volpe e il riccio], pubblicata nel quarto numero di "Vesna" [Primavera] del 1884, fa il suo ingresso nel panorama letterario russo, la tradizione realista è ancora viva e presente, ma il decadentismo si è ormai fatto strada. E l'autore esordiente si avvicina fin da subito alle nuove tendenze artistiche, appropriandosene. In una poesia del 1895 edita postuma, ripercorrendo con amarezza il travagliato *iter* della pubblicazione e dei tagli al suo primo romanzo, *Tjaželye sny* [Sogni grevi]³¹, iniziato in quello stesso periodo³², lo scrittore si ritrae come un "pallido decadente" ("бледный декадент").

[...].

И, бледный декадент, всхожу я на ступени,
Где странно предо мной зазыблилися тени,
Таинственным речам внимаю чутко я,
И тихих сумерек полна душа моя.
[...] (Sologub 1997a: 68; n. 96)³³.

Eppure, in Sologub, la decadenza assume un'accezione particolare e ben precisa. Infatti, lo scrittore concepisce il decadentismo come uno *stato d'animo*, una *predisposizione naturale* che ben si sposa alla sua personalità e al suo sguardo sulle cose. Del resto, anche la critica insiste sulla naturalezza della *décadence* sologubiana, intesa come un modo d'essere, più che come una metodologia artistica coscientemente elaborata. Gornfel'd sottolinea la singolarità della *Weltanschauung* di Sologub, il cui decadentismo non si innesta su una scuola o una teoria letteraria preesistente, ma si configura invece come *esperienza personale* e perfino innata, *stile di vita e di pensiero* profondamente connesso con la peculiare sensibilità dello scrittore:

²⁹ "тип мировосприятия, комплекс умонастроений, сложившийся в конце XIX века, для которого характерны болезненная чувствительность, душевная усталость и апатия, крайний индивидуализм и пессимизм, стремление убежать от действительности".

³⁰ Già nel 1909 Čulkov aveva messo in guardia il lettore contro la pericolosità dei malintesi linguistici, poiché, in effetti, "[...] quest'espressione [*dekadentstvo*] rimane amorfa e indefinita, e, se la utilizziamo, dobbiamo accordarci su cosa intendiamo nei casi specifici, quando ci affrettiamo a definire un fenomeno come 'decadentismo'" (Čulkov 1983: 200; "[...] это выражение [декадентство] остается аморфным и неопределенным, и, употребляя его, необходимо условиться, что мы разумеем в том или другом случае, когда спешим назвать известное явление декадентством").

³¹ Preferisco adottare la traduzione italiana *Sogni grevi*, invece della più diffusa *Sogni angosciosi*, poiché restituisce la doppia valenza – insista nel vocabolo russo – dell'*inquietudine* e della *pesantezza* (*tjažest'*) del *durnoj son*, il 'sogno cattivo', ovvero l' 'incubo'.

³² Vedi il sottocapitolo 1.2.1.

³³ Da "Svistali, kak biči, stichi satiry chlēstkoj..." ["Sibilaron come fruste i versi della sferzante satira..."] (24 marzo 1895).

Декадентство было прежде всего школой; она имела канон и искала его воплощения, “искала природы”. В Сологубе же именно школы не чувствовалось, – не только декадентской, но и никакой: он был вне направления, он был весь натура, – и какая печальная, какая трагически-извращенная, какая правдиво-изломанная натура (Gornfel'd 1972: 15)³⁴.

Nell'articolo – dal titolo eloquente – *Ne postydno li byt' dekadentom* [Ma è una vergogna essere decadenti?] (1896) Sologub espone le basi del suo credo artistico:

Обращаясь к внутреннему сознанию человека, употребляя слова лишь в качестве психологических реактивов, так называемое декадентство одно только дает возможность словесными формами указывать на непознаваемое, пробуждать в душе таинственные и глубокие волнения и ставить ее на краю преходящего бытия, в непосредственное единение с тайною. [...]. Будущее же в литературе принадлежит тому гению, который не убоится уничтожительной клички декадента и с побеждающей художественной силой *сочетает символическое мировоззрение с декадентскими формами* (Sologub 2007: 501).

Questo passaggio suggerisce il modo giusto di relazionarsi alla produzione sologubiana, ma specialmente al ‘decadentismo’ di Sologub. Nella rivisitazione di Sologub, il decadentismo è *natura, modo di sentire, visione*, nonché uno *stile* o una ‘forma’ (*forma*), laddove il simbolismo coincide con il *contenuto* artistico o la ‘visione del mondo’ (*mirovozzrenie*). La nuova arte modernista (“il futuro della letteratura”; “будущее [...] в литературе”) nasce – secondo Sologub – solo dalla collaborazione e dalla compenetrazione delle due componenti simbolista e decadente. Auspicando la fusione delle “forme decadenti” (“декадентские формы”) con la “visione del mondo simbolista” (“символическое мировоззрение”), Sologub si oppone all'arbitraria separazione dei due movimenti, e rivendica, al contrario, l'inscindibilità del simbolismo dal decadentismo³⁵.

L'articolo *Ne postydno li byt' dekadentom* è, dunque, da un lato, la prova che Sologub è un decadente all'occidentale, dal momento che – come i decadenti francesi – non divide aprioristicamente le due correnti, ma ne riconosce i parallelismi e le analogie³⁶. Dall'altro, esso ci rivela anche i meccanismi più intimi dell'arte sologubiana, che si manifesta fin dall'inizio come un tutto unitario, un *sistema decadente-simbolista* raffinato e compiuto³⁷.

³⁴ “Il suo decadentismo non è teoria bensì *vita*, non è retorica bensì *esperienza personale autentica*” – rimarca anche Čulkov (Čulkov 1983: 203; “Его декадентство не теория, а *жизнь*, – не риторика, а *подлинный опыт*”).

³⁵ Sologub, infatti, interpreta il decadentismo come la fase originaria (necessaria, sebbene di passaggio) del simbolismo stesso: “Возникая из великой тоски, начинаясь на краю трагических бездн, символизм, на первых своих ступенях, не может не сопровождаться *великим страданием, великой болезнью духа*. И так как всякое страдание, непонятное толпе, презирается и осмеивается ею, то и это страдание получило презрительную кличку *декадентства*” (Sologub 2007: 497).

³⁶ Cfr. Pavlova 2007: 157; 2008: 229.

³⁷ Buona parte della critica, del resto, ammette l'unitarietà e l'omogeneità della produzione letteraria di Sologub, intendendola, di volta in volta, come qualità positiva o negativa. “Tutta la sua poesia” – nota

Sotto questa prospettiva, dunque, anziché relegare la prima produzione sologubiana nell'ambito del 'decadentismo' e del 'demonismo', la si dovrebbe considerare come un perfetto connubio della decadenza *fin de siècle* con l'allora nascente simbolismo russo.

Questa sintesi delle "forme decadenti" con la "visione del mondo simbolista" si realizza con grande efficacia nel romanzo *Tjažëlye sny*, oggetto del mio studio.

Šestov – “è la contemplazione tremendamente intensa ma statica di un unico punto” (Šestov 1983: 70; “вся его поэзия – неподвижное, хотя и страшно напряженное созерцание одной точки”). Anche VI. Chodasevič giunge alla medesima conclusione, quando, nell'esaminare il repertorio lirico di Sologub, parla della sua “poesia [...] senza opere giovanili” (“поэзия [...] без ювенилий”), fin da subito matura e perfetta, non soggetta a evoluzione, che sarebbe il riflesso della “vita [...] senza giovinezza” (“жизнь [...] без молодости”) dell'autore (Chodasevič 1928: 350). A. Vergežskij [A. Tyrkova-Vil'jams] sottolinea la “continuità” dell'opera sologubiana (Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: 343; “непрерывность его творчества”). Condivide quest'ottica D. Maksimov, che colloca Sologub fra gli artisti della ‘posizione’ (*pozicija*), e non dell'‘evoluzione’ (*razvitie*) (Maksimov 1975: 25-27).

1.2 Origini, interpretazioni, problematiche di *Tjaželye sny*

1.2.1 La genesi del romanzo e la storia della pubblicazione

Dopo aver terminato l'Istituto magistrale di Pietroburgo, nell'agosto 1882 l'appena diciannovenne Fëdor Sologub comincia a insegnare matematica, logica, fisica e geometria nella provincia russa. Accompagnato dalla madre e dalla sorella, Sologub compie il suo primo lungo viaggio attraverso il paese, che lo conduce nel villaggio di Krestcy (governatorato di Novgorod). Qui il giovane insegnante presta servizio fino al 1885, per poi stabilirsi, dal 1885 al 1889, a Velikie Luki (governatorato di Pskov). Nell'autunno 1889 Sologub si trasferisce infine a Vytegra, nel governatorato di Olonec (oggi governatorato di Vologda), dove rimarrà fino al 1892³⁸.

Nella provincia più remota il futuro scrittore conosce l'isolamento, la volgarità, la monotonia, la paradossalità di un ambiente in cui "il quotidiano diventa terribile e ciò che è terribile ordinario" (cit. da Pavlova 2007: 45)³⁹. Circondato da persone "troppo immerse nei loro interessi meschini e [...] impregnate dell'unilateralità e dell'immobilismo provinciale [...]" (cit. Ivi: 43)⁴⁰ – come confessa al suo ex insegnante di matematica e amico fidato V. Latyšev il 17 giugno 1890 –, Sologub si sente privato di ogni nutrimento intellettuale e deve fare giornalmente i conti con la povertà, l'ignoranza, i pettegolezzi, l'alcolismo, la violenza dei propri vicini⁴¹.

Quali fossero i contesti e le atmosfere delle realtà periferiche in cui Sologub, abituato ai ricchi stimoli e ai fermenti culturali della capitale, trascorrerà ben dieci anni – emerge dai versi che l'allora professor Teternikov dedica alla squallida e

³⁸ Cfr. Pavlova 2007: 28-46.

³⁹ "обычное становится ужасным, а ужасное – обыкновенным".

⁴⁰ "[...] слишком погружены в мелочные интересы и [...] пропитаны провинциальной односторонностью и неподвижностью [...]".

⁴¹ "Un insegnante in una provincia come la nostra" scrive Sologub a Latyšev da Krestcy l'11 dicembre 1883 "è di frequente votato alla solitudine mentale e morale. Due o tre colleghi sono tutta la sua compagnia, ed essa stessa viene spesso inghiottita dal fango della vita provinciale. Considerata la sua istruzione, il suo sviluppo, non sta affatto in alto. A lui, come a un adolescente, serve cibo per la mente, ma attorno a sé non incontra che persone ancor più immature di lui, persone con un orizzonte mentale limitato, con idee morali vaghe e sconnesse" (cit. da Pavlova 2007: 31; "Учитель в провинции, как наша, зачастую обречен на умственное и нравственное одиночество. 2-3 товарища – все его общество, да и оно часто засасывается болотом провинциальной жизни. По своему образованию, по своему развитию, он стоит невысоко. Ему, как отроку, нужна умственная пища, а вокруг себя он встречает людей, еще более незрелых, чем он сам, людей с ограниченным умственным кругозором, с неясными, сбивчивыми понятиями о нравственности"). Sulla vita di Sologub nella provincia russa vedi Čebotarevskaja 1972: 10-11.

uggiosa Vytegra, un'antica cittadina affacciata sulla riva meridionale del lago Onega⁴².

Как много снегу намело!
Домов не видно за буграми.
Зато от снега здесь светло,
А осенью темно, как в яме.

Тоска и слякоть, хоть завывать, –
Недаром Вытегрой зовется, –
Иль в карты дуться, водку пить,
Коль грош в кармане заведется.

На набережной от всего
Треской несвежей душно пахнет.
Весной и летом – ничего,
Хоть вся природа словно чахнет.

[...] (Sologub 1978²: 98; n. 35)⁴³.

La nostalgia per la nativa, più civile, Pietroburgo si era però già fatta sentire durante i tre anni della permanenza a Krestcy, piccolo sobborgo isolato e sperduto a est di Novgorod.

Город вовсе небольшой
Над Холовою-рекой.
Где ни стань, увидишь поле
И окрестные леса, [...] (Sologub 1997a: 30; n. 26)⁴⁴.

È proprio qui, nel cuore della campagna russa, che il neo-insegnante, per sfuggire all'insidiosa solitudine e al tedio acuto della *routine* provinciale⁴⁵, concepisce il suo primo romanzo, *Tjaželye sny*. L'opera, iniziata nel 1883, avrà una gestazione lunga e sofferta durata undici anni, venendo terminata soltanto nel 1894 dopo il rientro dell'autore nella capitale.

Al romanzo Sologub lavora con impegno e dedizione pressoché esclusivi, producendo circa un migliaio di materiali preparatori, schizzi, appunti⁴⁶. Nel corso della stesura⁴⁷ il disegno generale, il contenuto, la poetica di *Tjaželye sny* cambiano più volte, si evolvono, si trasformano, in un intensissimo *labor limae* dettato da una

⁴² Dei tre anni passati da Sologub a Vytegra si è conservata testimonianza nei ricordi di Abramova-Kalickaja 1997.

⁴³ La poesia risale al 12 dicembre 1889.

⁴⁴ La poesia è datata 23 aprile 1884.

⁴⁵ “[...] – Non so proprio come uscire da Krestcy, ma rimanere è ‘noioso e triste’ [...]” scrive Sologub a Latyšev il 7 gennaio del 1884, citando Lermontov (cit. da Pavlova 2007: 33; “[...] – Не знаю, как и выбраться из Крест<цев>, а остават<ься> и 'скучно и грустно', [...]”).

⁴⁶ Cfr. Pavlova 2007: 89-90. I manoscritti autografi del romanzo si conservano all'OR RNB (f. 724, ed. chr. 4-8) e all'IRLI (f. 289, op. 1, ed. chr. 539, 538).

⁴⁷ Dopo una fase preparatoria di circa cinque anni, dedicata alla raccolta del materiale, Sologub comincia a lavorare al manoscritto tra l'1 e il 2 ottobre 1888, come recita la data riportata sulle primissime bozze del romanzo (v. Ivi: 82).

costante ansia di perfezione che attraversa tutta l'opera di Sologub, il suo stesso modo d'essere, di intendere (e di fare) la letteratura⁴⁸.

Он был один. Горели свечи,
Лежали книги на столе.
С ним кто-то вел немые речи,
Порой он видел на стекле
За глухо-спущенною шторой
Как будто чей-то яркий взор,
Неуловимо-беглый, скорый,
Как в темном небе метеор.
Порой горячее дыханье
Он над собою ощущал,
И непонятное желанье
В больной душе переживал.
Его мечты неслись нестройно,
Отрывки мыслей были в нем,
А голос тот звучал спокойно
Каким-то гордым торжеством (Sologub 1997a: 27; n. 21)⁴⁹.

Tjažėlye sny è davvero una “meteora” nella vita di Sologub. L'insegnante di provincia diventa uno scrittore, il “cielo buio” del quotidiano viene rischiarato dal lampo della notorietà.

Inizialmente ideato nello spirito della Scuola naturale e della prosa realista, il romanzo è successivamente adattato dall'autore alle esigenze del metodo sperimentale (Pavlova 2007: 90): di qui il suo peculiare sincretismo di forme e contenuti, su cui torneremo a breve.

Il 2 giugno 1894 *Tjažėlye sny* perviene alla redazione del “Severnyj vestnik”, organo ufficiale dei decadenti russi⁵⁰. Alla rivista Sologub si era avvicinato fin dal 1892, quando aveva iniziato a frequentare i ‘vecchi simbolisti’. Lo stesso pseudonimo

⁴⁸ Se la stesura di *Tjažėlye sny* procede “lentement, lentement, comme le soleil” – lo confessa l'autore nella prefazione (1908) alla terza edizione del romanzo (Sologub 1911: 7) –, lo stesso si può dire per la produzione matura di Sologub. Anche la composizione del suo romanzo più significativo, *Melkij bes*, occupa lo scrittore per una decina d'anni, dal 1892 al 1902, a riprova della qualità meticolosa e accurata della sua arte, che tenta di approssimarsi – bozza dopo bozza, revisione dopo revisione – all'assoluta perfezione formale. L'amor proprio di Sologub è tale che “[...] nel profondo dell'anima” l'autore si sente “sempre insoddisfatto e sempre scontento” quando la critica lo pone al di sotto di Shakespeare (Smirenskij 1997: 401; n. 1; “Но в глубине души я всегда недоволен и всегда неудовлетворен. Какие бы хорошие статьи обо мне ни писали – я недоволен, если меня считают ниже Шекспира”). Da vero e proprio artigiano della parola, Sologub concepisce il testo letterario come un intreccio finemente elaborato in cui ogni cosa trova la sua giusta collocazione: “Sologub è terribilmente cosciente e non lascia nulla al caso; ogni sua parola ha un significato ben preciso, ognuna deve occupare il proprio posto” (Gornfel'd 1909; “Сологуб страшно сознателен и ничего не делает случайно: каждое его слово осмысленно, каждое должно занять свое место”). Per Volynskij, Sologub è uno scrittore che “costruisce tutto secondo logica, non lascia andare il timone dalle mani” (Staryj ěntuziast [Volynskij] 1923: 221; “все строит на логике, руля из рук не выпускает”).

⁴⁹ I versi sono datati 19 settembre 1882.

del futuro scrittore era stato scelto dall'*entourage* del "Severnyj vestnik", ed era comparso per la prima volta nel numero di aprile dell'anno successivo, in calce alla poesia *Tvorčestvo* [Creazione] (3 febbraio 1893)⁵¹. "Il nome di Sologub" – ricorderà poi Volynskij – "era diventato l'ingrediente consueto delle pubblicazioni del 'Severnyj vestnik', in cui compariva sempre accanto ai nomi di Merežkovskij, Gippius, Minskij e, in seguito, anche K. D. Bal'mont. [...]" (Staryj èntuziast [Volynskij] 1923: 9)⁵².

I rapporti di Sologub con il mensile di Volynskij vengono tuttavia messi a dura prova dal caso *Tjažėlye sny*. La rivista accetta di pubblicare il romanzo ma con molte riserve. Volynskij, acerrimo nemico del positivismo e altrettanto veemente propagandista dell'idealismo, è profondamente estraneo alle tendenze decadenti di cui il romanzo – a suo parere – si fa portavoce. Anche la redattrice del giornale L. Gurevič, nonostante l'iniziale benevolenza per l'opera e per il suo giovane autore, considera inevitabile la riscrittura completa di *Tjažėlye sny*⁵³.

L'autore è costretto a mutilare il testo, rifacendo interi capitoli, espungendo gli

⁵⁰ A quel tempo, la rivista rappresentava l'unico modo, per i cosiddetti scrittori 'decadenti', di diffondere le loro opere, che venivano tassativamente rifiutate dalle altre redazioni (cfr. Pyman 2006³: 19-37).

⁵¹ Su insistenza di N. Minskij, al quale il cognome Teternikov sembra impoetico, si convince l'autore a scegliere uno pseudonimo. Uno dei redattori, A. Volynskij, propone 'Sollogub', cognome del conte bellettrista VI. Sollogub – autore del romanzo breve *Tarantas* [Il tarantas] (1845) –, che viene privato di una 'l' per distinguerlo dall'altro: nasce così lo scrittore Fëdor Sologub (v. Pavlova 2007: 111-112).

⁵² "Имя Сологуба сделалось постоянным ингредиентом журнальных книг 'Северного вестника', появляясь всегда рядом с именами Мережковского, Гиппиус, Минского, а впоследствии и К. Д. Бальмонта. [...]"

⁵³ "Vi ringrazio per la fiducia che riponete nelle mie eventuali correzioni – scrive Gurevič a Sologub nel gennaio (?) 1895, già in fase di revisione. "Probabilmente l'ho meritata per la mia attenzione, i.e. interesse per *Sogni grevi*. Ma, sapete, nel complesso essi non sono grevi, quanto torbidi. Il titolo più corretto sarebbe *Sogni torbidi* [*Smutnye sny*]. Con grande curiosità leggo, scruto questo disegno variopinto e caotico nel quale ora balugina la luce interiore dell'autore, ora riprendon a turbinare volti insensati, ora inizia la solita musica, s'avverte uno stato d'animo soggettivo più o meno poetico, ora risuonano all'infinito parole volgari dei lessici più vari, s'affollano peronaggi descritti realisticamente, all'antica. Su tutto questo volano nebbie che talora soffocano, in alto, la luce non si vede più, involontariamente ci si comincia a chiedere: a che scopo? cosa non succede al mondo! E bisogna descriver tutto *così!* Vien voglia di tagliare. Ma io non sono un critico e, in tutta coscienza, non mi ritengo capace di dare indicazioni utili. [...]" (cit. da Pavlova 2007: 117-118; "Благодарю Вас за доверие к моим возможным поправкам. Я заслужила его, вероятно, своим внимательным, т.е. заинтересованным, отношением к 'Снам'. А знаете – они как будто, в общем, не столько тяжелые, сколько смутные. Название было бы вернее, если бы сказано было 'Смутные сны'. Я с любопытством вчитываюсь, всматриваюсь в этот пестрый, беспорядочный узор, в котором то мелькает какой-то внутренний авторский свет – то опять кружатся вихрем бессмысленные лица, то начнется определенная мелодия, почувствуется какое-то субъективное более или менее поэтическое настроение, то слышатся без конца вульгарные слова из разных лексиконов, громоздятся реалистически, по-старинному выписанные фигуры. Над всем этим носятся какие-то туманы, иногда сверх удушливые, света становится совсем не видно, невольно спрашиваешь себя: к чему это? мало ли чего не делается на свете? Неужели *так* все описывать! Хочется сокращаться. Но я совсем не критик и, по совести говоря, не считаю себя способной давать полезные указания. [...]" ; corsivo dell'originale).

episodi più ‘erotici’ e ‘scandalosi’ che risultavano sconvenienti per la stampa, accorciando molti brani, apportando modifiche stilistiche e sintattiche. Minskij, che ripone nel debuttante grandi speranze e ha sinceramente apprezzato il suo racconto *Teni* [Ombre], contenuto nel dodicesimo numero del “Severnyj vestnik” (1894), in una lettera del 7 marzo 1895 lo esorta a non demordere:

Судьба Вашего романа мне давно не дает покоя, но я все же не терял надежду, что увижу его в печати. Теперь Любовь Яковлевна укрепила во мне эту надежду. Дела сложились так, что я скоро вернусь в Петербург. Прочту Ваш роман, и решим, что нужно делать. Ваши “Тени” были для меня приятным сюрпризом. Все больше убеждаюсь в мысли, что Вы призваны для большого дела. Главное – продолжайте, как начали, творите не по вне, а по внутри, давайте себя самого, никого не слушайте и не смущайтесь (cit. da Pavlova 2007: 117).

Dopo un lungo e difficoltoso lavoro di correzione protrattosi per circa un anno, nel 1895 *Tjažėlye sny* appare a puntate – in versione censurata – sulle pagine del “Severnyj vestnik”, tra luglio e dicembre (n. 7-12)⁵⁴. Il romanzo è travolto da critiche durissime e spietate, come vedremo più avanti. Lo stesso Volynskij non esita a scrivere un articolo, uscito a un anno dalla pubblicazione di *Tjažėlye sny*, in cui attacca il romanzo e i primi racconti sologubiani, prendendone le distanze⁵⁵. Fortemente amareggiato dalla pressione dei critici e dall’intromissione dei redattori, il 24 marzo 1895 Sologub si lamenta:

Свистали, как бичи, стихи сатиры хлесткой,
Блистая красотой, язвительной и жесткой.

Цензурой оскоплен нескромный мой роман,
И весь он покраснел от карандашных ран.
Быть может, кто-нибудь работою доволен,
Но я, – я раздражен, бессильной злостью болен,
И даже сам роман, утратив бодрый дух,
Стал бледен и угрюм, как мстительный внуч.

[...] (Sologub 1997a: 68; n. 96)⁵⁶.

Le vicissitudini legate alla stampa di *Tjažėlye sny* minano i rapporti di Sologub

⁵⁴ Del resto, come nota giustamente la Pavlova, “[...] stampare un testo simile senza tagli nella metà degli anni ’80 dell’Ottocento era impossibile [...]” (Pavlova 2007: 120; “[...] напечатать такое произведение в середине 1890-х годов без потерь в тексте было невозможно [...]”).

⁵⁵ L’articolo in questione è Volynskij 1896.

⁵⁶ Le vicende del suo primo romanzo sono probabilmente all’origine della nota avversione di Sologub per i critici; in una conversazione del 1925, Sologub dichiara: “Non amo i critici, io... Sarei proprio soddisfatto se saltasse fuori un critico disposto per tutta la vita a elogiare me solo, e a riprendere tutti gli altri. Non mi serve nient’altro. Del resto, i critici devono scrivere così. Di qualcuno, soltanto bene (e molto bene), e degli altri male” (Smirenskij 1997: 404; n. 23; “Не люблю критиков я... Очень был бы доволен, если бы нашелся критик такой, который всю жизнь хвалил бы меня, а всех остальных – ругал. Больше мне ничего не надо. И вообще критики так писать и должны. О ком-нибудь одном – только хорошее, но зато уж очень хорошее, а о других – плохое”).

con il “Severnyj vestnik”, sebbene lo scrittore continui a collaborare con il mensile, che tra il 1894 e il 1897 ospita – oltre al romanzo e al già menzionato racconto *Teni – ben diciassette* sue poesie, i racconti *Červjak* [Il verme] (1896, n. 6), *K zvězdam* [Alle stelle] (1896, n. 9), nonché cinque articoli su temi sociali e una settantina di recensioni.

Eppure l’autore è sempre più ferito ed esacerbato dal destino del suo primo romanzo, vittima delle cesure e alterazioni volute dalla rivista.

Sologub opta quindi per la pubblicazione autonoma dell’opera. Nel marzo del 1896 *Tjažělye sny* esce in volume, nella sua variante originaria ripristinata (Tipo-lit. A. E. Landau, SPb., 1896). Già il 15 novembre dell’anno precedente Sologub aveva sentito la necessità di giustificarsi davanti alla Gurevič, rivendicando la propria indipendenza e le ragioni dell’arte: era il primo passo verso il distacco definitivo dal mensile di Volynskij, che si consumerà nell’aprile del 1897.

[...] я к моему писательскому делу отношусь строго, как могу, и, при всей моей денежной необеспеченности, пишу не для денег. Хорош или плох роман, это уже от размера моих способностей зависит, но работал я над ним не как наемник, а потому и подчинение мое чужим мнениям не может быть беспредельным (Sologub 1972: 121; n. 7).

L’edizione in volume, in cui l’autore reintroduce i frammenti eliminati dalla prima versione o drasticamente ridotti, rielaborando l’opera dal punto di vista strutturale come stilistico, incontra una tiepida approvazione da parte della Gurevič, che così commenta il nuovo *Tjažělye sny*:

Благодарю Вас за роман. Я на него набросилась, несмотря на давнее знакомство с ним. Начала с того, что выбрала за обложку, на которой заглавие, по тяжеловесности и ширине, напоминает Андозерского и Дубицкого и не имеет ничего общего с какими бы то ни было снами. Потом бранила Вас за слишком дорогую цену: нужно было назначить не больше 1 р. 50 к. потом высмотрела все новое в романе – против прежнего. Некоторые страницы мне очень понравились. [...] (cit. da Pavlova 2007: 122, nota 31)⁵⁷.

Trascorso appena un anno dalla sua prima apparizione nel “Severnyj vestnik”, il romanzo di Sologub raggiunge il pubblico europeo grazie ad A. Brauner, che nel 1897 traduce *Tjažělye sny* in tedesco con il titolo *Schwere Träume* (Sologub 1897). Brauner è consapevole del valore dell’opera, di cui preconizza anche però le difficoltà di ricezione presso i contemporanei:

[...] мне кажется, что “Тяжелые сны” – лучшее, несмотря на свои громаднейшие – впрочем, чисто русские – недостатки, как невероятные 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 быть написаны, что все они “всего только” выражение нашего времени, что Логин – абсолютный тип индивидуалиста и fin de siècle (cit. da Pavlova 2007: 135-136)⁵⁸.

⁵⁷ Da una lettera a Sologub datata 23 marzo 1896.

⁵⁸ Da una lettera di Brauner a Gurevič del 24 dicembre 1895.

La traduzione di Brauner ha l'indubbio merito di catalizzare le attenzioni dell'Europa sulle nuove tendenze della letteratura russa e di far conoscere i primi testi di Sologub all'estero⁵⁹.

Il romanzo viene in seguito ripubblicato, con sostanziali modifiche, nel 1909 (Šipovnik, SPb., 1909). Questa terza (definitiva) versione è profondamente diversa dalla prima edizione apparsa su rivista. Le modifiche apportate dall'autore sono volte al ripristino completo del testo di partenza⁶⁰ e costituiscono la base anche della quarta (1909) e della quinta edizione di *Tjažělye sny* (Sirin, SPb., 1913); quest'ultima è generalmente considerata la versione di riferimento principale⁶¹.

Nella prefazione alla terza edizione del romanzo, composta nel settembre 1908, Sologub riassume le vicende connesse alla stesura e alla pubblicazione di *Tjažělye sny*:

Роман “Тяжелые сны” начат в 1883 году, окончен в 1894 г. Напечатан в журнале “Северный Вестник” в 1895 году, с изменениями и искажениями, сделанными по разным соображениям, к искусству не относящимся. Отдельно напечатан первым изданием в 1896 году, но и тогда первоначальный текст романа не вполне был восстановлен по тем же внешним соображениям. Для третьего издания в 1908 году

⁵⁹ Nel gennaio del 1897, Brauner scrive a Sologub da Vienna: “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 convenuto con me che in Russia è nata, evidentemente, una nuova forza letteraria. [...] *Sogni grevi* dimostra che io eseguo soltanto il mio dovere tentando in ogni modo di introdurre le Vostre opere nella letteratura europea; il tempo impiegato nella traduzione di *Sogni grevi* non lo considero perso” (cit. da Ivi: 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”). Brauner aveva tempestivamente tradotto, con la collaborazione della moglie Clara, i racconti *Teni*, *Červjak* e *K zvězdam*, comparsi nel volume *Russische Novellen* del 1896, a poca distanza dall'edizione russa (Sologub 1896).

⁶⁰ Per un'analisi comparativa della prima e terza edizione vedi Red'ko 1909: 56-79; Klejman 1983: 44-89; Krivenkova 2002. Le modifiche, stando all'analisi di Klejman 1983: 45-53, spaziano dal rifacimento compositivo del romanzo ai cambiamenti stilistici e alle abbreviazioni, dagli interventi di ripristino della versione originaria alle aggiunte dettate da una tarda rielaborazione. A cambiare è anche la figura centrale dell'opera – quella di Login: Sologub “[...] cerca di approfondire e fondare psicologicamente il carattere del protagonista, probabilmente a seguito dell'inadeguata reazione della critica all'immagine di Login in passato” (Krivenkova 2002: 94; “[...] пытается психологически углубить и обосновать характер героя, что было вызвано, вероятно, неадекватной реакцией критики на образ Логина в прошлом”). A proposito delle reazioni della critica nei confronti di *Tjažělye sny* e di Login v. 1.2.3.

⁶¹ V. Pavlova 2007: 90, nota 56.

роман вновь просмотрен автором, и сличен с рукописями; редакция многих мест изменена (Sologub 1911: 7)⁶².

1.2.2 Nel cuore di *Tjažělye sny*: struttura, temi, influenze

Fin dalla scelta dell'ambientazione – la provincia russa della fine del XIX secolo – il primo romanzo di Sologub si colloca nel solco della grande tradizione della prosa realista. Lo notavano già i contemporanei, che ascrivevano *Tjažělye sny* al filone del *bytovoj realizm*⁶³ e lo paragonavano a Čechov, Gogol', Saltykov-Ščedrin⁶⁴. In effetti, il *realismo* è senza dubbio l'asse portante del romanzo. Lo sostiene la critica⁶⁵, lo confessa apertamente lo stesso autore. Nella prima versione manoscritta di *Tjažělye sny*, Sologub fa precedere il testo da una prefazione in cui espone i principi guida posti alla base dell'opera, sostanzialmente riconducibili alla Scuola naturale e al genere del saggio fisiologico (compare nel brano che riporto, non a caso, il nome di Gogol'):

Несколько очерков, предлагаемых здесь, не составляют отрывков из задуманного мною романа, – это только этюды для него, подобные тем, которые делает живописец для большой картины, рисуя на малых полотнах отдельные фигуры, которые могут ему пригодиться. От этих этюдов нельзя требовать ни законченности, ни строгой обработки. Они редко становятся достоянием публики: художник делает их для себя. Я предлагаю их Вашему вниманию только для того, чтоб Вы по этим бледным очеркам могли судить, пригодятся ли для Вашей особенной цели эти фигурки, когда они будут

⁶² Per la cronistoria del testo e l'approfondimento dei rapporti di Sologub con la critica e la censura si vedano Sologub 1972; Kuprijanovskij 1969: 125-129; Rabinowitz 1994: 121-143; Pavlova 1990b: 354; 2007: 117-122. In questa ricerca mi sono avvalsa della quarta edizione del romanzo (Sologub 1911).

⁶³ Red'ko annovera *Tjažělye sny* tra le *bytovye proizvedenija*, ossia le opere di descrizione della vita quotidiana (noi diremmo 'realistiche'), assai distanti dalla produzione più tarda di Sologub, dominata dalle *tvorimye legendy*, le "leggende che si vanno creando" (dalla trilogia *Tvorimaja legenda*), ovvero le opere d'ispirazione simbolista (cfr. Red'ko 1909: 55-56). Anche a detta di Gornfel'd, nel romanzo "non si è ancora troncato definitivamente il legame con il *bytovoj realizm*" (Gornfel'd 1972: 49; "[...] еще не окончательно порвана связь с бытовым реализмом [...]").

⁶⁴ Per citare l'articolo di A. Ioannesian *Tvorčestvo Sologuba* [L'arte di Sologub] (s.d.), Sologub si comporta "come un realista dalla stupefacente conoscenza della vita quotidiana, cosa che lo pone accanto a scrittori come Čechov, Gogol', Ščedrin" (cit. da Pavlova 2007: 123; "как реалист с изумительным знанием быта, которое ставит его наряду таких писателей, как Чехов, Гоголь, Щедрин"). Agli occhi di Blok, Sologub è il "legittimo erede di Gogol'" ("законный преемник Гоголя") nonché "l'ultimo satirico della Russia prerivoluzionaria" ("последний сатирик дореволюционной России") (Blok 1962: 285).

⁶⁵ "La società provinciale russa è disegnata con incisiva crudeltà, una crudeltà che ricorda Gogol'" (Mirskij 1977²: 391).

раскрашены. Я бы не решился показать их Вам в таком несовершенном виде, – но эти фигуры еще очень не скоро войдут на свои места в романе. По моей совершенной литературной неопытности и по неумению моему писать романы, этот мой роман будет готов еще не скоро: месяца три или четыре самой прилежной работы понадобятся на то, чтобы написать его, как выражался Гоголь, “вдоль”, – а потом надо будет писать “поперек”, т.е. старательно обрабатывать каждую страницу. И потому прошу ценить не столько исполнение, сколько замысел. Писатель не имеет права давать портретов живых лиц, но он не должен и погрешить против жизни, все должно быть так, как бывает на самом деле, но ничто не должно быть простой фотографией того, что где-то и когда-то произошло. *Все то, что я рассказываю, должно быть верно, – я должен рассказывать только о том, что видел и слышал, о том, что знаю.* Но как живописец надевает на своих людей ту или другую одежду, так и писатель обязан ставить выбранных им людей в ту или другую обстановку, в которой люди вообще бывают. Как живописец для одной и той же фигуры пользуется элементами, заимствованными из разных фигур, так и писатель, желая всегда быть верным правде, часто сливает своих героев из отдельных черт, хотя бы ему пришлось наблюдать эти черты в разных лицах. Надо только, чтобы в результате изображения получились *образы живых людей* (cit. da Pavlova 2007: 90-91).

La trama è piuttosto semplice e si può riassumere come “la storia di un uomo che si libra nelle sfere dell’ideale, mentre è immerso nello spesso pantano di un mondo volgare, crudele, egoista, stupido e lascivo” (Mirskij 1977²: 391). Il protagonista del romanzo, Login, è un insegnante di liceo trentenne che si trova a combattere con lo squallore e la trivialità – di gogoliana memoria – di una cittadina provinciale russa modellata sulla ščedriniana Glupov (dall’aggettivo *glupyj*, ‘stupido’), per rimanere tuttavia prigioniero della meschinità, dell’immobilismo e della malvagità della società. Gravato da incubi e fantasie di morte, dopo l’omicidio del malvagio preside Motovilov, Login scorge infine una via d’uscita nell’amore salvifico della purissima Anna Ermolina.

Questo breve compendio dell’opera fa però intendere come il realismo non sia l’unico (e nemmeno il più importante) tassello del mosaico sologubiano. In effetti, nonostante la raffigurazione dei “variopinti colori della vita” mediante un linguaggio gogoliano, si cela nel romanzo – come rileva Blok – “il caos che ha alterato l’armonia”⁶⁶ (Blok 1907: 21-22).

Nei bozzetti della vita provinciale – dipinti con cruda oggettività e un misto di sarcasmo e ironia – subentrano, accanto a motivi e stilemi realistico-naturalistici, influenze della coeva letteratura *decadente* europea, nonché elementi *presimbolisti* (a questi ultimi, in particolare, sarà dedicato il mio studio): il risultato finale è uno sdoppiamento dei piani narrativi, un gioco di antinomie e ambivalenze che costituisce la vera originalità del romanzo e che sarà al centro di questa analisi.

Romanzo eterogeneo e complesso, *Tjaželye sny* si distacca dai dettami del realismo ottocentesco anche per la sua intrinseca qualità filosofica. Al di là dello scarno intreccio diegetico che abbiamo rapidamente ripercorso, dietro quel suo

⁶⁶ “хаос, искаживший гармонию”.

disperdersi e intricarsi in numerose sottotrame secondarie a scapito dell'unità compositiva dell'opera⁶⁷, si annida un disegno gnoseologico ed epistemologico.

Tjažėlye sny, infatti, è il primo autentico romanzo filosofico dell'Età d'argento incentrato sulla "ricerca della verità" da parte dell'uomo *fin-de-siècle*. In una lettera inviata a Gurevič il 15 novembre 1895, Sologub descrive Login, il protagonista, come un uomo che "[...] cerca la verità e la presentisce, la cerca coscientemente [...]. La sua vita è tutta un'ininterrott<a> ricerca della verità, lui la cerca invano su tutte le vie della vita, poiché la verità non si acquista con la fatica, ma si dà in dono e d'un tratto, come l'amore d'una fanciulla" (Sologub 1974: 119; n. 7)⁶⁸. Che questo fosse un romanzo sulle *večnye voprosy* e sul cammino dell'*intelligent* russo verso la verità se n'era accorto anche Ivanov-Razumnik, allorché accomunava Sologub ad Andreev e Šestov – tre scrittori che, sulle orme di Dostoevskij, "hanno posto alla base della loro produzione letteraria e filosofica la questione del senso della vita" (Ivanov-Razumnik 1908: 5)⁶⁹.

Fittissima la rete delle suggestioni filosofiche accolte nell'opera⁷⁰, da Nietzsche⁷¹ a V. Solov'ëv, da Merežkovskij a Minskij. Un posto particolare è riservato al pensiero di Schopenhauer⁷², da cui Sologub riprende il modello metafisico del "mondo come volontà e rappresentazione" nonché il rifiuto dell'eros a favore dell'amore metempirico⁷³.

Ai riferimenti filosofici si aggiunge il citazionismo letterario. Romanzo fortemente allusivo, *Tjažėlye sny* è ricco di rimandi più o meno espliciti alla letteratura russa e occidentale di matrice realista e decadente-simbolista, da Gogol'⁷⁴ a

⁶⁷ "*Bad Dreams*" scrive Smith 1979: 90 "[...] suffers for the diffuseness of its plot and the great number of subplots that it embraces". Similmente, per Kranichfel'd, nell'opera "non v'è un centro attorno al quale sia possibile raggruppare in un qualsivoglia ordine i frammenti casuali del romanzo. Non v'è un'idea che aiuti a raccapazzarsi nel caos primigenio del materiale còlto" (Kranichfel'd 1909: 54; "Но нет центра, вокруг которого в каком бы то ни было порядке можно было сгруппировать случайные обрывки романа. Нет идеи, которая помогла бы разобраться в первозданном хаосе уловленного материала"). Sulle critiche alla struttura del romanzo v. la nota 103 a p. 32.

⁶⁸ "[...], Login ищет истины и предчувствует ее, ищет сознательно [...]. Жизнь его и есть вся непрерывно<e> искание истины, но на всех путях жизни ищет ее тщетно, потому что истина не покупается трудом, а дается даром и вдруг, как девичья любовь". Per una lettura del primo romanzo sologubiano come opera sulla ricerca della verità attraverso l'amore si veda il sottocap. 3.1.

⁶⁹ "[...] поставили во главу угла своего художественного и философского творчества вопрос о смысле жизни".

⁷⁰ Sui motivi filosofici presenti in *Tjažėlye sny* rimando a Udonova 1975; Pavlova 1990a: 6 sgg.; 2007: 124 sgg.; Brojtman 2000: 889-890.

⁷¹ Sulla ricezione di Nietzsche in Russia v. Rosenthal 1986; Danilevskij 1991; Kljus [Clowes] 1999. In particolare, i legami della prosa sologubiana con la filosofia di Nietzsche sono stati studiati da Klejman 1983: 41-43; Pavlova 1997. Lo stesso titolo del romanzo di Sologub costituisce, per la Pavlova, un esplicito riferimento al saggio nietzscheano *Also sprach Zarathustra* (cfr. Pavlova 2007: 124).

⁷² Schopenhauer era molto diffuso negli ambienti del simbolismo russo. Della sua influenza sulla produzione di Sologub si occupano i seguenti critici: Klejman 1983: 38-40; U. Schmid 1995: 50-59; Šemjatova 1997 (v. anche la recensione a quest'ultimo lavoro in Danilevskij 1998).

⁷³ Tornerò sul tema dell'amore in *Tjažėlye sny* nel cap. 3.

⁷⁴ A proposito dell'influsso di Gogol' su Sologub, suona decisamente strana e inesatta l'affermazione di Belyj, per il quale – contrariamente a quanto detto sopra – "alla fonte della prosa sologubiana non

Turgenev⁷⁵, da Poe⁷⁶ a Baudelaire⁷⁷. Tra le fonti primarie del romanzo, va nominato Dostoevskij, e specialmente *Prestuplenie i nakazanie* [Delitto e castigo] (1865-1866; pubbl. 1866), un testo molto amato dall'adolescente Sologub⁷⁸, che ispira allo scrittore ormai adulto il tema dell'omicidio ideologico in nome dello sdegno sociale⁷⁹. Sull'antieroe Login si riverbera la complessa *impasse* psicologica dell'uomo dostoevskiano "umiliato e offeso", che viene però parodiata e proiettata su uno sfondo di *spleen*, erotismo estetizzato, languore, disgusto per la vita⁸⁰. L'imitazione del romanzo-mito di Dostoevskij⁸¹, se da un lato ancora saldamente *Tjaželye sny* ai modelli classici, dall'altro ne segnala anche il distacco, in un duplice atteggiamento di ammirazione e allontanamento dalla tradizione che prefigura le tendenze moderniste⁸².

La trattazione dei personaggi – a cominciare dal protagonista, Login – deve

c'è Gogol' [...]" ("В истоках сологубовской прозы нет Гоголя [...]"), nemmeno in *Tjaželye sny* (Belyj 1969a: 292).

⁷⁵ Sui rapporti di Sologub con l'opera di Turgenev v. Klejman 1983: 12-17; Pil'd 1999.

⁷⁶ V. Klejman 1983: 35-38. Secondo Minskij, la *Weltanschauung* di Sologub è così vicina a quella di Poe che, senza alcun dubbio, "da lui uscirà l'Edgar Poe russo" (cit. da Grečiškin 1978: 12; "из него выйдет русский Эдгар По"). Per Gerženson, "[...] Sologub è interamente assorbito dallo studio del dominio del caos sull'animo umano. È tutto in potere d'implicazioni psichiche, come [...] E. Poe [...]" (Gerženson 2002: 183; "[...] Сологуб всецело поглощен изучением властвования хаоса в человеческом духе. Он весь во власти психических оборотов, подобно [...] Э. По [...]").

⁷⁷ V. Klejman 1983: 27-35. Per l'influenza di Baudelaire sull'opera (specialmente poetica) di Sologub cfr. Donchin 1958; Hansson 1975: 22.

⁷⁸ Cfr. Černosvitova 1997: 239: "*Delitto e castigo* di Dostoevskij [...] costituì un evento nella vita del tredicenne Fedja. Il destino di Raskol'nikov e le gravi condizioni familiari che l'avevano spinto al delitto turbarono Fedja per molto tempo. Il racconto di Marmeladov su Sonečka lo faceva piangere, gli toglieva il fiato" ("Преступление и наказание' Достоевского [...] составило целую эпоху в жизни 13-летнего Федя. Судьба Раскольникова и тяжелые семейные условия, толкнувшие его на преступление, долго волновали Федю. Рассказ Мармеладова о Сонечке вызывал слезы, захватывал дыхание").

⁷⁹ Cfr. Pavlova 2007: 125-127. Vedi il cap. 4.

⁸⁰ Sulla ripresa polemica del romanzo dostoevskiano in *Tjaželye sny* si veda il sottocapitolo 4.3.

⁸¹ Negli anni della maturità letteraria, Sologub tornerà all'idea del romanzo-mito dostoevskiano: "Voglio scrivere una tragedia. Una di quelle che oggi non si scrivono più. Prendere un mito di Dostoevskij, ad esempio *Delitto e castigo*, e creare, a partire da questo mito, una tragedia. Conservare solo il mito, la situazione, i personaggi; certo, la Marmeladova dovrà per forza rimanere la Marmeladova, ma la lingua e le immagini saranno le mie" (Smirenskij 1997: 405; "Я вот хочу написать трагедию. Такую, каких нынче уже не пишут. Взять какой-нибудь миф Достоевского, ну, что хотите, 'Преступление и наказание', что ли, и создать из этого мифа трагедию. Сохранить только самый миф, обстановку, героев, конечно, Мармеладова так и должна оставаться Мармеладовой, но – язык, образы, – это будет свое").

⁸² Già in *Tjaželye sny* sembra così abbozzarsi il rapporto polemico e ambiguo tra modernismo e tradizione, concepita come un retaggio importante ma anche come un greve passato da superare. Nell'agosto 1912 Sologub scrive ad A. Izmajlov che "[...] opere grandi come *Guerra e pace*, *I fratelli Karamazov*, etc. devono essere la fonte di nuove creazioni, come i miti antichi fungevano da materiale per la tragedia" (Sologub – Čebotarevskaja 1999: 225; n. 32; "[...] такие великие произведения, как 'Война м Мир', 'Братья Карамазовы' и прочие должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии").

molto al realismo grottesco di Gogol', che è qui coniugato con l'attenzione psicologica e l'antimimetismo di Čechov⁸³, traducendosi in un'originalissima sintesi di allegoricità e autobiografismo.

Они не только не реальны в обычном смысле, они не только причудливы, фантастичны, романтичны: часто они исполнены внутренних противоречий; они в разладе не только с законами естества, с опытом истории, с несомненностью быта – они нарушают гармонию того мира, в который ввела их фантазия поэта, они противоречат и ему и себе. Их стиль – гротеск. Но и в этом – эстетически-несовершенном – виде они имеют психологический интерес; они – необходимые части теории Сологуба, они восполняют друг друга; они объясняют автора, они сливаются в нем; они не только *аллегоричны*, но и *автобиографичны*; в них не только сологубова идеология, но и сологубова психология – и в этом смысле они важны (Gornfel'd 1972: 43-44).

Oltre a rappresentare un importante documento dell'esperienza autobiografica dell'autore⁸⁴, *Tjažělye sny* è anche il primo grande romanzo di Sologub, antesignano delle opere della maturità. Proprio in *Tjažělye sny*, infatti, trovano una loro fresca espressione tematiche e stilemi formali che si svilupperanno successivamente in *Melkij bes*, così come in altri testi più tardi. Il legame genetico fra *Tjažělye sny* e *Melkij bes* è stato fin da subito notato dalla critica⁸⁵, spesso a sfavore del primo, considerato “uno schizzo prolisso e indefinito”⁸⁶ del ben più noto romanzo della maturità (Gornfel'd 1972: 49), o un semplice canovaccio per la stesura di *Melkij bes*, dal quale si distinguerebbe per i suoi evidenti “difetti formali”, o “формальные деточеты” (Kranichfel'd 1909: 53).

In realtà, questo lavoro si propone di mostrare l'intrinseco valore della primissima creazione narrativa di Sologub, al crocevia fra realismo e decadentismo, naturalismo e simbolismo, prosa e poesia, romanzo e metaromanzo.

Un valore che i lettori, purtroppo, non sempre hanno colto.

⁸³ Cfr. Erofeev 1992: 39-40.

⁸⁴ Šperk osserva che “al romanzo del sig. Sologub conviene guardare come a uno *sfogo soggettivo* dell'autore, come al suo *diario lirico* [...]” (Š. F. [Šperk] 1896a: 3; “На роман г. Сологуба следует смотреть как на *субъективное излияние* автора, как на его *лирический дневник* [...]). “Login è l'autoritratto di Sologub [...]” conclude Dolinin [Iskoz] 1913: 66 (“Логин – автопортрет Сологуба [...]). La critica giunge a identificare Sologub e Login per le analogie del loro aspetto fisico, del loro vissuto, della loro mentalità, ed evidenzia contemporaneamente il legame del protagonista di *Tjažělye sny* con Peredonov e Trirodov (cfr., per esempio, Red'ko 1909: 61-71; Kranichfel'd 1909: 53-56; Gornfel'd 1972: 49-51; Soložėnkina 2000: 10-11; Pavlova 2007: 137-145). A proposito dell'autobiografismo della poesia sologubiana, nota Blok: “L'oggetto della sua poesia è l'anima che rifrange in sé il mondo, piuttosto che il mondo rifranto nell'anima” (Blok 1907: 22; “Предмет его поэзии – скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир преломленный в душе”). Čulkov esprime in modo ancora più incisivo ed esteso quest'idea, quando scrive che “il tema di Sologub è lui stesso [...]” (Čulkov 1907; “Тема Сологуба это он сам [...]).

⁸⁵ Cfr. Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: 344: “Fra di essi esiste un'indubbia somiglianza sia nei pensieri che nella forma. Sono due potenti gradini di quella scala interiore sulla quale, ora salendo ora scendendo, si muove l'anima dello scrittore” (“Между ними существует несомненная преемственность и в мыслях, и в форме. Это две крупные ступени той внутренней лестницы, по которой, то поднимаясь, то опускаясь, движется душа писателя”).

⁸⁶ “растянутый, неопределенный эскиз”.

1.2.3 I primi lettori e le “forme decadenti”

I primi lettori di *Tjažėlye sny* vengono a dir poco scioccati dalla novità del romanzo. Educati sulla prosa romantica e realista, i russi si trovano ora a fare i conti con numerosi temi-tabù – assenti nella letteratura classica – ma anche e soprattutto con una “filosofia dell’individualismo” che giustifica i comportamenti innaturali ed extramoralmente dei personaggi. Le reazioni comuni sono lo sconcerto, la disapprovazione, l’ironia, la derisione (Pavlova 2007: 119-120).

“Russkaja mysl” [Il pensiero russo], rinomato mensile politico-letterario di orientamento liberal-populista, definisce il romanzo come “*delirio decadente* misto a un naturalismo rozzo, esagerato e pessimistico”⁸⁷ (RM 1895c: 637); è l’esempio più lampante – sempre a detta del critico anonimo della rivista – del “*falso simbolismo raffinato dei nostri giorni*”⁸⁸.

Sulla scorta della “Russkaja mysl”, un recensore del reazionario “Russkij vestnik” [Il messaggero russo] legge *Tjažėlye sny* come un saggio della cattiva letteratura ospitata dal “Severnyj vestnik”, frutto dell’imitazione del decadentismo francese, del simbolismo nordico e di Nietzsche (RV 1896: 243)⁸⁹.

Nella lotta alla decadenza, si mobilita anche una rivista marxista legale come il “Novoe slovo” [Nuova parola], che insorge contro il ‘falso simbolismo’ del romanzo di Sologub:

Появился роман г. Сологуба в иное время, о нем не стоило бы и говорить: мало-ли слабых, неудачных и далеких от здравого смысла произведений появляется в печати – за всем не угонишься! Но ныне всякая посредственность ищет себе оправды и гарнира, которые и объявляются во всеулышание, как нечто, содержащее в себе глубокий, таинственный смысл (NS 1896: 103).

Nella slavofila “Russkaja beseda” [Conversazione russa], I. Gofštetter denuncia sotto pseudonimo *Tjažėlye sny* come “romanzo arcidecadente” (“архи-декадентский роман”), però non si ferma qui: anzi – continua il critico –, “non uno degli autori russi è giunto sinora a un tale *aperto, quasi insolente decadentismo* come Sologub [...]” (Zaletnyj [Gofštetter] 1896: 170)⁹⁰. A essere decadenti sarebbero – chi

⁸⁷ “*декадентский бред*, перепутанный с грубым, преувеличенным и пессимистическим натурализмом”.

⁸⁸ “изысканный, ложный символизм наших дней”. In un numero precedente dello stesso anno, il romanzo veniva bollato dalla rivista come “una caccia [...] a simboli inventati e forzati” (RM 1895a: 422; “погоня [...] за символами придуманными и вымученными”).

⁸⁹ Il critico arriva perfino ad accusare Sologub di plagio, quando osserva come “chi ha capacità letterarie insignificanti, un’insignificante conoscenza della vita e un’ancor minore capacità di osservarla, ma è a caccia di ‘originalità’, cerca principalmente di imitare i cattivi modelli francesi e tedeschi, prendendo qua e là solo le cose peggiori” (Ivi: 249; “люди с незначительными литературными способностями, с ничтожным знанием жизни и еще меньшим умением наблюдать ее, в погоне за ‘оригинальностью’, пытаются подражать дурным французским и немецким образцам, заимствуя и здесь по преимуществу лишь то, что похуже”).

⁹⁰ “Ни один из русских авторов до сей поры не доходил до такого *откровенного, почти дерзкого декадентства*, как Сологуб [...]”. Gofštetter taccia di decadentismo principalmente le due linee

in un modo, chi in un altro – tutti i personaggi del romanzo, perché privi dell’“integrità del sentire” (“цельность в ощущениях”) dell’eroe realista (Zaletnyj [Gofštetter] 1896: 171)⁹¹.

Ma è soprattutto il protagonista, Login, a suscitare la disapprovazione di Gofštetter.

Мечтательный и нервный, впечатлительный к резким диссонансам жизни, Login жил не столько действительными фактами и событиями, сколько мечтами, настроениями, грезами и смутными порывами. Все, что он испытывает, происходит с ним как будто бы не в самом деле. Жизнь отождествляется или с сновидением или с кошмаром (Ivi: 173).

L’“impressionabilità” (“впечатлительность”) di Login e la sua propensione a guardare agli eventi dal proprio punto di vista personale – la sua “soggettività” (“субъективность”) – sono tratti decadenti comuni, per il critico, sia al protagonista⁹² di questo romanzo di nicchia⁹³, che allo stesso Sologub. Se Sologub si rivela qui “un autentico poeta del delirio” (Ivi: 179)⁹⁴, il suo personaggio non è da meno. Il malato e scisso Login, infatti, assurge per Gofštetter ad autentico eroe (o antieroe) del delirio, a perfetta ipostasi della decadenza.

Он лишен цельной и ясной идеи жизни – и поэтому вся жизнь его, не озаренная никакой господствующей мыслью и руководящим идеалом, похожа на смутный сон с хаотическими, разрозненными впечатлениями. Болезненная и расслабленная теоретическими разладами мысль его, теряется в смутных кошмарах жизни, утрачивает ясность впечатлений и живет среди непрерывного бреда с открытыми глазами (Ibidem)⁹⁵.

Oltre a Gofštetter, sono in molti a scagliarsi contro la presunta decadenza di

dell’intreccio che riguardano l’amore fra Login e Njuta (poi Anna) e la relazione clandestina e adulterina fra Klavdija e Paltusov (cfr. Ivi: 170).

⁹¹ Il critico indica nel discorso fra Login e Klavdija sul suicidio, che apre il romanzo (v. Sologub 1911: 11-12), la traccia più evidente della decadenza interiore dei personaggi. Scrive Gofštetter: “La vile paura della morte, l’attesa torbida di chissà che e il desiderio irrazionale di vivere pur nella perplessità più totale riguardo allo scopo della vita – ecco le penose risorse di vita di *questi eccentrici malati e degeneri*” (Zaletnyj [Gofštetter] 1896: 171; “Малодушный страх смерти, смутное ожидание чего-то и органическое неразумное желание жить хотя бы с полным недоумением о задачах и цели жизни – таковы жалкие ресурсы жизни *этих больных вырождающихся перемудреннейшей*”).

⁹² Gofštetter attribuisce alla decadenza anche le descrizioni paesaggistiche presenti nel romanzo, che – secondo lui – sono tutte riconducibili agli stati d’animo di Login (cfr. Ivi: 173-174).

⁹³ Nonostante le critiche, Gofštetter non esita a riconoscere la validità del romanzo: “Il romanzo di Sologub costituirà un’inesauribile fonte di piacere per gli amanti dell’originalità, ma difficilmente piacerà alla maggior parte dei lettori. Si tratta di un’opera di valore, destinata all’‘esperto’. Il lettore medio la troverà monotona e noiosa. La sua bellezza è per pochi” (Ivi: 179; “Роман Сологуба составит источник неистощимых наслаждений для любителей оригинального художественного чтения, но едвали понравится большинству читателей. Это ценная вещь, ‘на знатока’. Для среднего читателя он покажется скучным и однообразным. Его красоты понятны лишь немногим”).

⁹⁴ “настоящий поэт бреда”.

⁹⁵ Secondo Gofštetter, la “filosofia inconsciamente malata di Login” (“болезненная, бессознательная философия Логина”) è ben esemplificata dal famoso incubo del cadavere nel capitolo 13 (cfr. Ivi: 182).

Login, che viene attaccata dalle più svariate angolature. Secondo A. Red'ko, è l'estetismo del protagonista di *Tjaželye sny*, il suo culto della bellezza, a tradirne la decadenza (Red'ko 1909: 65 sgg.). Al contrario, per altri, Login si comporta, invece, come una sorta di Čackij avvinazzato⁹⁶; in quest'ottica, l'opera intera viene declassata a "romanzo insensato-sanguinoso-ubriaco"⁹⁷, estraneo alla nuova corrente simbolista, e come tale viene categoricamente sconsigliata ai lettori⁹⁸.

Comunque, divergenze a parte, sull'essenziale i contemporanei di Sologub sono pienamente d'accordo: Login è – per usare le parole di uno di loro – “un eroe significativo, di un nuovo genere”⁹⁹, caratterizzato da “debolezza” (“бессилие”) e “audacia demoniaca del pensiero” (“демоническая продерзость мысли”) (RV 1896: 245-246). Questo nuovo eroe decadente dalla coscienza sdoppiata oppure centuplicata¹⁰⁰, a metà fra il superuomo nietzscheano, i personaggi byroniani e il *lišnij čelovek*¹⁰¹, sarebbe quindi – secondo la critica del tempo – molto lontano da qualsiasi possibile interpretazione di matrice simbolica:

⁹⁶ A detta di un critico anonimo del “Novoe slovo”, Login sarebbe “[...] un Čackij locale con modi da bettola, che si sbronzia in totale solitudine fino ad avere le allucinazioni, e non disprezza le cattive compagnie, ma, secondo le intenzioni dell'autore, porterebbe sulla fronte il sigillo di un pensiero ignoto e misterioso” (NS 1896: 103; “[...] своего рода местный Чацкий на кабацкой подкладке: он в одиночку нализуется до галлюцинаций, не брезгает самым дурным обществом, но, по замыслу автора, должен носить на своем челе печать неведомой, таинственной думы”).

⁹⁷ “бессмысленно-кроваво-пьяный роман”.

⁹⁸ Cfr. NS 1896: 105: “*Tjaželye sny* non meritano sotto alcun aspetto di essere raccomandati alla nostra epoca” (“Тяжелые сны” во всех отношениях не служат рекомендацией нашей эпохи”).

⁹⁹ “знаменательный герой нового типа”.

¹⁰⁰ “La doppiezza – ecco la nostra bellezza moderna, che non è la bellezza banale delle cosiddette ‘anime integre e sane’, ma è la bellezza di baluginanti illusioni, capace di esaltare e straziare al tempo stesso” scrive Volynskij (Volynskij 1900: 288; “Двойственность – вот наша современная красота, не банальная красота так называемых цельных и здоровых душ, а красота мерцающих иллюзий, одновременно восторгающая и терзающая”). Al contrario di Volynskij, F. Šperk considera non lo sdoppiamento di Login, ma la frammentazione del suo ‘io’ in più individualità, come la caratteristica principale della decadenza moderna: “L'autocoscienza dell'uomo, l'‘io’ individuale, effettivamente scompare nel decadentismo, tanto che si parla di un solo ‘io’, di un centro della personalità immobile e integro; ma il senso dell'individualità, inteso come l'oscillazione fra vari stati d'animo personali, non solo in esso non scompare, ma, al contrario, costituisce appunto il suo contenuto presente. Il decadentismo più spesso di ogni altro parla ‘di sé’, giacché in esso l'‘io’ unico e organico si è frantumato in migliaia di ‘io’ piccini piccini” (Š. F. [Šperk] 1896b: 2; “Человеческое самосознание, индивидуальное ‘я’, действительно исчезает в декадентстве, насколько речь идет об одном ‘я’, об одном цельном и неподвижном средоточии личности; но чувство индивидуальности, как чувство каких-то личных неопределенно-колеблющихся состояний, не только в нем не исчезает, но, напротив, и составляет именно его настоящее содержание. Декадентство чаще всякого другого говорит ‘о себе’, ибо единое, органическое ‘я’ разбилось в нем на тысячи маленьких и малюсеньких ‘я’”).

¹⁰¹ Cfr. RM 1895a: 423: “Da un lato, è un uomo di fine secolo disgustato dalla vita, che trova monotona e noiosa; dall'altro richiama, per certi versi, il vecchio-stravecchio *moscovita col mantello di Byron*” (“С одной стороны, это человек конца века, которому тошна и противна жизнь, как нечто однообразное и скучное, а с другой, что-то отзывается старым, престарым типом *москвича в байроновском плаще*”). Nel più popolare settimanale russo del tardo Ottocento, “Niva” [Campo di grano], R. Sementkovskij interpreta il romanzo come una riflessione sul tema – proprio della letteratura

Но что же тут нового, тайного, специально принадлежащего будущему? Удовлетворение плотского чувства в одиночестве с самим собою? Неумеренное употребление вина? Порывы неизвестно к чему и полное бессилие, когда дойдет до какого-нибудь путного дела? Склонность к преступлению? Отсутствие раскаяния? Очевидно, ни одна из перечисленных добродетелей, свойственных герою разбираемого романа, не представляется ни новой, ни таинственной, ни специально “символической” (RV 1896: 248-249).

Alla fin fine, il marchio decadente affibbiato dai contemporanei a *Tjažělye sny* e al suo protagonista, Login, ha non solo impedito all’opera di Sologub di essere apprezzata a dovere¹⁰², ma ha anche pesato sulle analisi successive. Gli studiosi odierni, infatti, non sempre hanno saputo guardare oltre il ‘decadentismo’ di Sologub, consacrato dal suo primo romanzo.

Certo, la prima fase della produzione di Sologub, compresa fra il 1895 e il 1905, fra l’uscita di *Tjažělye sny* e la pubblicazione di *Melkij bes* [Il demone meschino] (1892-1902; pubbl. 1905, 1907), è stata accuratamente esplorata dalla critica. E tuttavia il romanzo *Tjažělye sny* è sempre rimasto all’ombra della sua decadenza, venendo letto – nel migliore dei casi – come mero precursore della prosa matura di Sologub (e – nel peggiore – come mediocre romanzo decadente)¹⁰³.

russe classica – del *lišnij čelovek*: “È concepito come una condanna totale dell’*intelligencija* provinciale, che, perfino nei suoi migliori rappresentanti, si rivela incapace di qualsiasi attività fruttuosa” (Sementkovskij 1895: 368; “Это, по мысли, полное осуждение провинциальной интеллигенции, неспособной даже в лучших своих представителях к какому-нибудь плодотворному делу”). Sulla stessa scia di Sementkovskij, ma con minor acume e un’animata *vis polemica*, un critico della “*Russkaja mysl*” avvicina Login alla tipologia del superuomo e del *lišnij čelovek*, riferendosi in particolare al turgeneviano *Gamlet Ščigrovskogo uezda* [Un Amleto del distretto di Ščigrov] (cfr. RM 1895b). Ancora più severo – se possibile – è il giudizio di Gor’kij, pronto a bollare *Tjažělye sny* come “un tentativo fallito di abbozzare il quadro della *décadence* nella nostra società intellettuale [...]” (Gor’kij 1953: 120; “неудачную попытку набросать картину ‘декаданса’ в нашем интеллигентном обществе [...]). Secondo Gor’kij, il romanzo rappresenterebbe “*l’uomo moderno*, caratterizzato da uno stato d’animo vago, malato di noia e sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, nella vita così come in se stesso” (Ibidem; “*современных людей* с неопределенными настроениями, с болезненной тоской о чем-то, полных искания чего-то нового и в жизни и в самих себе”). Sulla *pošlost’* di Login insistono in molti (vedi, ad esempio, Chodasevič 1906; Kranichfel’d 1909: 53-54).

¹⁰² Lo stesso L. Tolstoj definisce *Tjažělye sny* come “un’assurdità, una sciatteria inammissibile” (Tolstoj 1984: 345; “невозможная неряшливая бессмыслица”). In mezzo al coro delle critiche tendenziose e delle feroci stroncature, l’unico giudizio positivo sul romanzo è quello di Rozanov (vedi l’inizio del sottocapitolo 1.2.4 a p. 33).

¹⁰³ Ad esempio, V. Smith, pur non negando i pregi del romanzo – “a book which merits serious attention and sustained interest” (Smith 1979: 91) –, guarda a *Tjažělye sny* come a un’opera decisamente inferiore ai lavori maturi di Sologub (cfr. Ivi: 89 sgg.). Kranichfel’d e Gornfel’d considerano il romanzo una “prima variante” o un’“anticipazione” di *Melkij bes* (cfr. Kranichfel’d 1909: 53; Gornfel’d 1972: 49). A nuocere all’opera è stata, principalmente, una certa debolezza strutturale. In una stringatissima recensione a *Tjažělye sny* scritta in occasione dell’uscita della sua seconda edizione, Chodasevič biasima la forma del romanzo, che “dal lato esteriore è da meno rispetto alle opere più tarde dello stesso autore”, poiché “in esso non c’è ancora quell’implacabile nitidezza di linee che è venuta più tardi [...]” (Chodasevič 1906: 130; “с внешней стороны [он] уступает позднейшим вещам того же автора. В нем нет еще той беспощадной четкости линий, которая

È così che la Bristol colloca *Tjažėlye sny* fra i romanzi della – e sulla – decadenza, se non altro per il suo protagonista, “a provincial schoolteacher who shares the interests of the European decadent movement [...]” (Bristol 1992²: 406)¹⁰⁴.

M. Zadražilova individua numerosi elementi di decadenza all’interno del romanzo, legati al repertorio emotivo dell’antieroe decadente, come la stanchezza e il sentimento della fine, l’attrazione per il male e il proibito, l’alternanza di impulsi e stati d’animo contrastanti quali angoscia, crudeltà, impotenza, insolenza, passione (Zadražilova 1992: 51-52)¹⁰⁵.

Definendo Login un *lišnij čelovek* (Pavlova 1990a: 7) o “un uomo *fin de siècle*” (Pavlova 2008: 234), la Pavlova avvicina il personaggio sologubiano a Des Esseintes e Folantin, sottolineando quindi prevalentemente l’ispirazione decadente del romanzo (Pavlova 2007: 162 sgg.; 2008: 234 sgg.)¹⁰⁶, che rientrerebbe pertanto nel “canone della prosa decadente” (Pavlova 1990a: 6).

Abbiamo sin qui ripercorso le tappe salienti dell’interpretazione decadente di *Tjažėlye sny*. Tuttavia questo non è l’unico modo (né tantomeno il più proficuo) di leggere il romanzo. Infatti, se la decadenza interessa l’involucro esterno dell’opera, la sua “forma” – secondo la terminologia di *Ne postydno li byt’ dekadentom* –, il contenuto di *Tjažėlye sny* (o, nel glossario sologubiano, la sua “visione del mondo”, o *mirovozzrenie*) è, invece, intimamente simbolista.

1.2.4 Reinterpretando il romanzo: la *mirovozzrenie* simbolista

Письмо автора не везде ровно, там, где он касается редких случаев психологии и жизни, именуемых неопытною юностью и недоучившимися своей науке профессорами “извращенностью”, там письмо его приобретает такую силу и глубину, что страницы его романа хочется назвать, в данном направлении и с данным содержанием, *первенствующими в нашей литературе* (RGB, f. 386, kart. 58, ed. chr. 28, l. 4; cit. da Pavlova 2007: 134).

L’elogio di *Tjažėlye sny* e del suo psicologismo da parte di Rozanov in

пришла позже [...]”). Critiche alla mancanza, in *Tjažėlye sny*, di unità narrativa e coesione strutturale, vengono dai contemporanei di Sologub così come dagli studiosi posteriori (si vedano Vergežskij [Tyrkova-Vil’jams] 1983: 344; Kranichfel’d 1909: 54; Gor’kij 1953: 120; Smith 1979: 90-91).

¹⁰⁴ La stessa Bristol in un lavoro successivo ribadisce che il romanzo “describes the moral dilemmas of a schoolteacher fascinated by decadence [...]” (Bristol 1991: 180).

¹⁰⁵ La studiosa addita come esempio di decadenza le due linee tematiche Klavdija-Paltusov (incesto) e Login-Lenja (pseudo-pedofilia) (cfr. Ivi: 52).

¹⁰⁶ L’influenza di J.-K. Huysmans su Sologub è stata analizzata da L’vov-Rogačevskij 1910: 81, 83; Selegen’ 1968; Pavlova 2007: 158-168.

occasione della seconda ristampa del romanzo nel 1905 – unico nella critica sologubiana pre-rivoluzionaria – dà avvio ad una rivalutazione concreta dell'opera, che, a cominciare dal primo decennio del secolo scorso¹⁰⁷, inizia a essere valorizzata e posta in relazione con il resto della produzione sologubiana¹⁰⁸.

Accanto all'interpretazione decadente di *Tjažėlye sny*, inaugurata dai contemporanei di Sologub e adottata ancor oggi da non pochi studiosi, si fa strada fin da subito una nuova lettura del romanzo, in chiave squisitamente simbolista. Entra qui in gioco, al di là della non sempre facile circoscrizione di concetti quali 'decadentismo', 'simbolismo', 'modernismo', 'naturalismo', 'realismo', la sostanziale complessità e polistrutturalità del romanzo.

Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] identifica la particolarità di *Tjažėlye sny* nella combinazione di realismo e simbolismo (Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: 343)¹⁰⁹. Dolinin [Iskoz] scrive che, nel romanzo, Sologub “procede *in profondità* e non in ampiezza; analizza la *vita interiore* e non quella esteriore, il *contenuto* e non le azioni” (Dolinin [Iskoz] 1913: 67)¹¹⁰. Blok nota come la prosa sologubiana non sia che l'incarnazione della “mostruosità della vita”, o “чудовищное жизни” (Blok 1907: 21-22) e come, nei romanzi e nei racconti di Sologub, venga ritratta “la più alta, nuda realtà”¹¹¹ della *pošlost* umana (Ivi: 22).

Secondo gli studi – inevitabilmente scarni e sporadici – dedicati a *Tjažėlye sny*

¹⁰⁷ È infatti in questo periodo che Sologub, raggiunto l'apice della fama con la pubblicazione (parziale), nel 1905, del suo secondo, più famoso romanzo – *Melkij bes* –, diventa oggetto di numerosi studi e dibattiti critici.

¹⁰⁸ Dopo la riedizione di *Melkij bes* in volume (1907), seguita dalla pubblicazione della trilogia *Nav'i čary* [Incantesimi dell'oltretomba] (1907-1909) e della terza edizione di *Tjažėlye sny* (1909), la critica avverte la necessità di scoprire i meccanismi e i procedimenti creativi dell'autore. Chodasevič, Kranichfel'd, Red'ko, Dolinin [Iskoz], Gornfel'd, Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] e altri ancora rintracciano quindi le connessioni tematico-stilistiche fra i romanzi di Sologub, evidenziando – al di là di pregi e difetti – l'importanza di *Tjažėlye sny* nella visione artistica dello scrittore, così come nel contesto storico-letterario russo di appartenenza.

¹⁰⁹ Cfr. Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: 343: “Le sottigliezze psicologiche e stilistiche, la *fusione del realismo con il simbolismo*, i paesaggi che nascono dall'anima del protagonista, quasi unendosi con essa – tutto ciò ci costringe a dimenticarci che il romanzo è stato scritto molto tempo fa, quando il triviale naturalismo era, a modo suo, una norma letteraria che veniva concesso di infrangere solo agli scrittori già noti” (“Психологические и стилистические тонкости, реализм, сливающийся с символизмом, картины природы, вырастающие из души героя, точно сросшиеся с ней, – все это заставляет забывать, что роман написан так давно, в то время, когда плоский натурализм был своего рода писательской нормой, нарушать которую позволялось только признанным”). Secondo Vergežskij, in virtù della continua alternanza, nell'opera, di sogno e realtà (cfr. Ivi: 342), il romanzo è un “originale tributo alla capacità di sognare propria dei giovani, all'idealismo [...]” (cfr. Ivi: 346; “своеобразная дань молодой мечтательности, идеализму [...])).

¹¹⁰ “он идет в *глубь*, а не в *ширь*; он исследует *внутреннюю*, но не *внешнюю жизнь*, *содержательную*, а не *действенную*”. Il campo d'indagine del primo romanzo di Sologub sarebbe quindi, per Dolinin, “il *mondo interiore* e non quello esteriore, il *mondo dei fantasmi* e non quello della realtà [...]” (Ibidem; “*Мир внутренний*, но не *внешний*, *мир призраков*, а не *реальностей* [...])).

¹¹¹ “высшая, обнаженная реальность”.

a partire dagli anni Venti¹¹², l'attenzione dell'autore è volta al simbolo e al trascendente – più che al tangibile e all'immanente. Per il noto storico della letteratura D. Mirskij, ad esempio, nel romanzo “non vi è realismo nel buon vecchio senso russo della parola, perché tutto è inteso come simbolo di un'ampiezza più che russa” (Mirskij 1977²: 391)¹¹³.

A distanza di cinquant'anni dall'analisi di Mirskij, a metà degli anni Settanta, vedono la luce due importanti articoli di E. Starikova e Z. Udonova, che pongono di fatto le basi per una lettura simbolista di *Tjažėlye sny*.

Nell'articolo *Realizm i simvolizm* [Realismo e simbolismo], la Starikova segnala l'eterogeneità del romanzo, che, a detta della studiosa, rappresenterebbe il terreno di scontro del realismo russo con le tendenze naturaliste e l'estetica modernista (Starikova 1974: 180-187).

Il lavoro della Udonova, dal titolo *Iz istorii simvolistskoj prozy (O romane F. Sologuba “Tjažėlye sny”)* [Dalla storia della prosa simbolista (Sul romanzo di F. Sologub *Tjažėlye sny*)], ripete le osservazioni della Starikova sulla struttura complessa dell'opera: “Il romanzo palesemente non rientra fra i metodi artistici a noi noti – romanticismo, realismo, naturalismo – non lo si può considerare un'opera monostile” (Udonova 1975: 35)¹¹⁴. Dal punto di vista della Udonova – come per la Starikova –, *Tjažėlye sny* fuoriesce dalla cornice del romanzo realista ottocentesco, dal momento che “il metodo artistico del romanzo si basa sulla realtà, ma nelle scene realistiche di vita quotidiana vengono incluse delle descrizioni intenzionalmente soggettive, che deformano la realtà, conferendo all'opera un tono improprio per una narrazione realistica” (Ivi: 46)¹¹⁵.

Nonostante certe ideologizzazioni e carenze analitiche, a Starikova e Udonova non si può negare il merito di aver dischiuso tutta la problematicità del primo romanzo di Sologub, orientando la critica verso un'interpretazione *antirealista* e *simbolista* di *Tjažėlye sny*. Questa tendenza, anche grazie alla monografia sul romanzo simbolista di S. Il'ėv, in cui vengono prese in esame le coordinate simboliste della poetica sologubiana (Il'ėv 1991), diventa, negli studi a cavallo fra i secoli XX e XXI, quella dominante.

E così, L. Klejman indaga il nucleo decadente-simbolista di *Tjažėlye sny*

¹¹² Grava, infatti, su Sologub, l'etichetta di ‘decadente’. Fino al 1990, inoltre, il testo del romanzo non viene ristampato ed è quindi difficilmente accessibile ai lettori.

¹¹³ La stessa cosa vale – secondo Mirskij – anche per *Melkij bes*, che, “come *Sogni angosciosi*, è apparentemente realistico ma intimamente simbolico” (cfr. Ibidem).

¹¹⁴ “Роман явно не укладывается в рамки известных нам художественных методов – романтизма, реализма, натурализма – его нельзя рассматривать как произведение одностильное”.

¹¹⁵ “Художественный метод романа опирается на реальность, но в реалистические, бытовые картины включаются субъективно-нароचितые описания, они деформируют действительность, придают несвойственный реалистическому повествованию тон”. La tendenza alla rappresentazione soggettiva della realtà, descritta attraverso le impressioni e gli stati d'animo (il ‘flusso di coscienza’) dei personaggi, donerebbe pertanto al romanzo sologubiano – secondo una tesi che riecheggia la recensione di Zaletnyj [Gofštetter] 1896 (v. pp. 27-28) –, una “chiara tinta decadente” (cfr. Udonova 1975: 46; “ярко выраженная декадентская окрашенность”).

(Klejman 1983) e V. Erofeev caldeggia una lettura antirealista del romanzo, nel quale distingue una duplice componente, naturalista e simbolista (Erofeev 1992: 32)¹¹⁶. Nella sua prefazione al primo tomo della raccolta delle opere di Sologub più recente, S. Soloženkina si spinge addirittura oltre, parlando di *Tjažėlye sny* come di un'opera simbolista-surrealista (Soloženkina 2000: 11).

La stessa Pavlova, pur riportando il romanzo al modello narrativo decadente, segnala il simbolismo – accanto al realismo e al naturalismo – come uno dei principali elementi costitutivi dell'opera (Pavlova 1990a: 7).

Torna sull'“eterogeneità stilistica” di *Tjažėlye sny* la Zdražilova (Zdražilova 1992: 47), che mette in risalto una peculiarità del testo: lo sdoppiamento del quadro del mondo, fra la descrizione oggettiva del *byt* da parte del narratore e la percezione soggettiva e alterata della realtà da parte di Login. Oscillando incessantemente dal *byt* ('vita quotidiana') al *bytje* ('esistenza'), dalla dimensione esteriore a quella interiore, dal fenomeno al noumeno, *a realibus ad realiora*, *Tjažėlye sny* anticiperebbe – secondo la Zdražilova – il simbolismo russo maturo (Ivi: 49).

In sostanza, però, a me sembra che l'essenza del primo romanzo di Sologub – la sua “visione del mondo simbolista” intrappolata nelle “forme decadenti” – non sia ancora stata compresa appieno. Anche perché, tutto sommato, anziché essere analizzato nella sua *totalità* organica, *Tjažėlye sny* viene molto spesso piegato alle categorie di volta in volta ‘decadente’, ‘presimbolista’ o ‘simbolista’. Ma ognuna di queste componenti non è che *una* delle componenti del romanzo, che le accoglie tutte in sé in una pluralità di elementi diversificati eppure ugualmente concorrenti alla creazione del significato (o meglio, dei molteplici significati) del testo¹¹⁷. Tali considerazioni sembrano suggerire che forse è necessario un ripensamento dell'opera sulla base di nuovi criteri, a cominciare dalla nozione stessa di ‘romanzo simbolista’.

¹¹⁶ Erofeev applica questo schema anche a *Melkij bes*, al quale l'intero articolo è dedicato, e che – secondo il suo punto di vista – si colloca al crocevia fra realismo e simbolismo, essendo fondato su un'estetica realista ma trattando, in fondo, l'idea simbolista dell'assurdità della vita (e fuoriuscendo così dalla ‘filosofia della speranza’ o *filosofija nadeždy* del pensiero realista). La tesi di Erofeev è condivisa da O. Kling, che analizza la struttura bipartita, realista-simbolista di *Melkij bes*, pur suggerendo l'opportunità di abbandonare i termini descrittivi di ‘simbolismo’ e ‘realismo’ e di leggere invece il romanzo come una nuova tappa evolutiva della prosa russa (Kling 1992: 89).

¹¹⁷ Scrive Lotman: “Il testo artistico non appartiene mai allo stesso sistema o a una qualsiasi unica tendenza: la legge e la sua violazione, la formalizzazione, in ultima analisi l'automatizzazione e la deautomatizzazione della struttura del testo lottano costantemente l'una con l'altra” (Lotman 1972: 123).

1.3 *Tjažėlye sny* e il romanzo di transizione

1.3.1 Dal ‘romanzo simbolista’ al ‘romanzo di transizione’

La produzione prosastica dei simbolisti russi è stata studiata a fondo – a partire dagli anni Sessanta – in due direzioni, che potremmo denominare *intensiva* ed *estensiva*: da un lato, la critica si è concentrata su opere singole (si pensi, ad esempio, ai lavori di L. Dolgoplov su *Peterburg*, all’articolo di Z. Minc su *Ognennyj angel*, all’attenzione di V. Erofeev per *Melkij bes*¹¹⁸); dall’altro, si è manifestato l’interesse per l’estetica del movimento simbolista nel suo complesso. Sono così nate le ricerche, all’interno della Scuola di Tartu, di Ju. Lotman, Z. Minc, N. Pustygina, ma anche le analisi di E. Ermilova, D. Sarab’janov e V. Saryčeva, e ancora gli studi di determinati aspetti della poetica simbolista condotti da N. Koževnikova, E. Mel’nikova-Grigor’eva, I. Černikov, T. Chmel’nickaja e molti altri.

Ma i primi tentativi di sistematizzazione del concetto di *romanzo simbolista* si devono a L. Silard e S. Il’ėv. Nel suo articolo *Poėtika simvolistkogo romana konca XIX-načala XX vekov. (V. Brjusov, F. Sologub, A. Belyj)* [Poetica del romanzo simbolista della fine del XIX – inizio del XX secolo. (V. Brjusov, F. Sologub, A. Belyj)] (Silard 1984), la Silard individua i principi strutturali fondamentali dei romanzi di Brjusov, Sologub e Belyj, incoraggiando una visione del romanzo simbolista come di un genere ben preciso dotato di una propria unità e coerenza, con specifiche caratteristiche e dinamiche interne.

Il passo successivo lo compie Il’ėv, autore del *Russkij simvolistskij roman* [Romanzo simbolista russo] (Il’ėv 1991), prima monografia dedicata all’analisi compositiva dei romanzi di Sologub (*Tjažėlye sny* e *Melkij bes*), Brjusov (*Ognennyj angel*) e Belyj (*Peterburg*). Nella monografia di Il’ėv, il romanzo simbolista viene considerato sulla base di alcuni nuclei compositivi centrali, ossia “architettura, simbolo e mito (soggetto), spazio e tempo (cronotopo), e autore come integratore di tutti i livelli del genere romanzo” (Ivi: 159)¹¹⁹.

E tuttavia, come ha giustamente notato N. Barkovskaja nella sua tesi di dottorato – dal titolo *Poėtika simvolistkogo romana* [La poetica del romanzo simbolista] – (Barkovskaja 1996), Il’ėv non esplicita i legami e gli elementi comuni fra le opere prese in esame. Questi sono invece gli oggetti d’indagine della Barkovskaja, che nel suo lavoro studia i romanzi simbolisti di Merežkovskij, Brjusov, Belyj e Sologub con l’obiettivo di sondare il mondo artistico e i codici narratologici all’origine del genere.

Altrettanto preziose ai fini di una definizione tipologica del romanzo

¹¹⁸ Cfr. Dolgoplov 1988; Minc 1988; Erofeev 1992.

¹¹⁹ “архитектоники, символа и мифа (сюжета), пространства и времени (хронотопа) и автора как интегратора всех уровней жанровой формы романа”.

simbolista basata sull'appartenenza a uno specifico genere risulta la tesi di dottorato di M. Dubova *Stilevoj fenomen simvolistkogo romana v kontekste kul'tury Serebrjanogo veka (proza V. Brjusova, F. Sologuba, A. Belogo)* [Il fenomeno stilistico del romanzo simbolista nel contesto culturale dell'Età d'argento (La prosa di V. Brjusov, F. Sologub, A. Belyj)], che guarda alla prosa simbolista partendo dai presupposti metodologici di Il'ëv e Barkovskaja (Dubova 2005). In un'altra tesi di dottorato, quella di K. Lucenko, *Sistema personažej v russskom simvolistskom romane (D. Merežkovskij, F. Sologub, A. Belyj)* [Il sistema dei personaggi nel romanzo simbolista russo (D. Merežkovskij, F. Sologub, A. Belyj)], vengono esplorati i meccanismi interni della scrittura di Sologub, Belyj e Merežkovskij (Lucenko 2013).

Queste più recenti ricerche sul romanzo simbolista hanno aperto nuove prospettive, rendendo possibile un modo diverso di considerare il simbolismo russo e il romanzo simbolista. Il vantaggio di tali lavori è senza dubbio da rintracciare nel tentativo di comprensione analitica della prosa simbolista, che ha avuto i suoi frutti. Si è così arrivati a un modello descrittivo del romanzo simbolista basato sulla compresenza di diversi piani dell'esistenza che traspaiono "l'uno attraverso l'altro" (Silard 1984: 266), o sulla correlazione fra simbolo e mito (Il'ëv 1991: 5). La Barkovskaja ha in seguito definito i romanzi simbolisti come "romanzi scritti dai poeti-simbolisti"¹²⁰ e caratterizzati da tre fattori necessariamente compresenti: il "metodo" (simbolismo), il "genere" (romanzo) e lo "stile" (si intende qui la liricità, ovvero la vicinanza della prosa simbolista alla poesia) (Barkovskaja 1996: 5). Quest'ultimo elemento è dalla Dubova ritenuto il più importante e decisivo; il romanzo simbolista diventa pertanto, nella trattazione della studiosa, un "fenomeno stilistico" (Dubova 2005; "стилевой феномен").

In realtà, tali definizioni tipologiche risultano piuttosto sommarie e non sembrano rendere conto della natura e della complessità del romanzo simbolista¹²¹.

In primo luogo, perché la stessa circoscrizione del termine *romanzo* è, fin dalle sue origini, assai problematica e rimane tuttora una questione aperta. Ibrido, proteiforme, misto, il romanzo moderno (e non solo il romanzo simbolista) – come rileva Bachtin in *Èpos i roman* [Epos e romanzo] (1941) – si qualifica, prima di tutto, come un genere non compiuto, che si viene a creare a contatto con la realtà nel suo farsi¹²². In quanto "entità astratta" (Todorov 1969: 17; "entité abstraite")¹²³, "le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé,

¹²⁰ "романы, написанные поэтами-символистами".

¹²¹ Insistono sulla necessità di riformulare il concetto di 'romanzo simbolista' anche A. Razumova e K. Lucenko (cfr. Razumova 2006: 7-8; Lucenko 2013: 7-9).

¹²² Per Bachtin, il romanzo è l'"unico genere in divenire" (Bachtin 1986: 396; "единственный становящийся жанр"). V. anche Lukács 2004: 65: "Opponendosi all'essere che riposa sulla forma finita, il romanzo appartiene [...] a un altro ordine: al *divenire*, al *processo*".

¹²³ Cfr. Lukács 2004: 62: "[...] gli elementi del romanzo risultano, nel senso di Hegel, del tutto astratti [...]".

l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable" (Kundera 1986: 61)¹²⁴.

Nato sotto l'insegna della libertà e delle infinite possibilità della scrittura, questo genere anticonvenzionale rompe gli schemi della narrazione classica, scardina l'idea stessa di spazio, tempo, fabula, intreccio¹²⁵. C'è, insomma, nel romanzo moderno, una propensione costitutiva e quasi viscerale a non accettare nessuna etichetta, nemmeno quella di 'genere'¹²⁶.

Il romanzo simbolista ne è la perfetta dimostrazione. Per la sua natura di *romanzo*, esso costituisce uno *specimen* narrativo a sé stante, che viola le convenzioni e i modelli letterari preesistenti. Non solo: l'aggettivo *simbolista* complica il quadro, distruggendo i canoni della narratologia tradizionale e dando inizio a un nuovo modo di concepire la scrittura letteraria.

L'intreccio è abolito in un'estrema *povertà diegetica* che riduce l'azione al minimo e inaugura la defabulizzazione modernista; attraverso l'insersecarsi imbrogliato e disorganico di eventi e situazioni senza consequenzialità né causalità alcuna, nella commistione di cronotopi, piani, prospettive balena il caos di un cosmo che ha smarrito la propria coesione. È il caso esemplare di *Peterburg* di Belyj (1911-1912; pubbl. 1913-1914; 1916), la cui trama frammentaria e sconnessa sfida la linearità del tempo e dello spazio, a suggerire l'illusorietà e l'inconsistenza del mondo fenomenico. La storia – all'apparenza semplice e grottesca – dell'attentato terroristico organizzato nel 1905 da un giovane studente rivoluzionario, Nikolaj Ableuchov, ai danni del padre senatore, si snoda, in un *continuum* narrativo dilatato e atomizzato, sullo sfondo farneticante e diafano di una Pietroburgo di fantasmi e deliri: è questa la città del "poema d'ombre", come ha chiamato *Peterburg* A. Ripellino (Ripellino 1961).

Al rifiuto della naturale consequenzialità cronologica corrisponde l'*acronicità* del romanzo simbolista, che lo discosta dal romanzo *tout court*. Infatti, se il romanzo per definizione vive nella dimensione temporale, il romanzo simbolista è antifabulatorio per eccellenza: la sua dimensione non è quella del tempo e della storia, ma quella del simbolo. Basti pensare alla trilogia di Merežkovskij *Christos i Antichrist* (1895-1905). La stessa Minc sottolinea l'abissale distanza che separa i romanzi storiografici merežkovskiani dal romanzo storico tradizionale per la costruzione del soggetto, la caratterizzazione dei personaggi, lo spaziare dell'autore tra tempi e luoghi diversi, l'abbondante citazionismo e archeologismo letterario (Minc

¹²⁴ Cfr. Lukács 2004: 49: "Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica [...]".

¹²⁵ Secondo Kundera, "nessun romanzo degno di questo nome prende sul serio il mondo" (Kundera 2010: 17), perché "*tutto* viene messo in discussione, *tutto* viene messo in dubbio, *tutto* è gioco, *tutto* è divertimento [...]" (Ivi: 18; corsivi dell'autore). Per questo, il romanzo si nutre dell'antitesi, della ribellione, della lotta contro la tradizione e la propria stessa specificità.

¹²⁶ Cfr. Tamarčenko 2003. Del resto, già K. Hempfer dimostrava nella sua *Gattungstheorie* (1973) la complessa polivalenza della categoria di 'genere', nella quale rientrano ben quattro distinti concetti: 1) il "modo di scrivere", o stile narrativo; 2) il "genere" vero e proprio, ossia la realizzazione storica dei vari stili narrativi; 3) il "sottogenere", cioè le ripartizioni interne ai singoli generi; 4) il "tipo", che si identifica con le diverse applicazioni dei "modi di scrivere" (Hempfer 1973).

2004c). “Proprio l’*idea*” scrive la Minc “è la protagonista principale della trilogia, e il suo divenire è la molla del soggetto” (Ivi: 227)¹²⁷. *Idea*, dunque, e non *storia*; non *fabula* ma *pensiero*¹²⁸. O meglio, *simbolo*: Cristo e l’Anticristo, da piatte allegorie di due verità opposte e perennamente in lotta fra loro (cristianesimo e paganesimo), si elevano in Merežkovskij a “capianti simboli artistico-storiosofici” (Ivi: 228)¹²⁹.

La rottura della logica spazio-temporale – prerogativa del pensiero razionale e del romanzo realista – permette alle immagini merežkovskiane di incarnarsi in *simboli*, divenendo così Verbo letterario. Tale processo è tratteggiato da Sologub in una lezione sulla poetica simbolista, tenuta nel 1913-1914 in varie città russe, nonché a Berlino e a Parigi, e pubblicata due anni dopo, con il titolo *Iskusstvo našich dnej* [L’arte dei nostri giorni]. Qui la funzione polisemica dell’oggetto artistico viene descritta adottando per il simbolo la rappresentazione mallarmiana della “finestra aperta sull’infinito” (“окно в бесконечность”).

Самая образность, присущая созданиям высокого искусства, обуславливается тем, что для искусства на его высоких степенях образы предметного мира только пробивают *окно в бесконечность*, суть один из способов миропостижения. Высокое внешнее совершенство образов в искусстве соответствует их назначению, всегда возвышенному и значительному. Поэтому в высоком искусстве *образ стремится стать символом*, т. е. стремится к тому, чтобы вместить в себе *многозначительное содержание*, стремится к тому, чтобы это содержание образа в процессе восприятия его зрителем, читателем было способно раскрыть все более и более свое глубокое значение (Sologub 1914: 73).

Trasfigurando l’immagine, il simbolo riesce a forzare le costrizioni del pensiero e a prefigurare nuove possibili significazioni e architetture semantiche. Questo “principio dinamico” (“динамический принцип”) stabilisce un’intima connessione fra il mondo sensibile e la dimensione trascendente attraverso una catena di infiniti significati (Timina 2011: 12), e permette quindi al romanzo simbolista di effettuare un salto nella realtà più profonda e più vera (*a realibus ad realiora*, secondo la terminologia di Vjač. Ivanov), ricostruendo in sé l’unità dell’uomo e del cosmo (*mirovoe vseedinstvo*) (Vjač. Ivanov 1987: 657).

Nel suo polimorfismo e polivalenza, nella sua atemporalità e universalità, nella fluidità delle sue incarnazioni, nella sua duplice natura astratta e concreta¹³⁰, nella decostruzione del linguaggio razionale e nell’alogismo¹³¹, l’immagine-simbolo

¹²⁷ “Именно *идея* – главный герой трилогии, а ее становление – сюжетная пружина книги”.

¹²⁸ “‘Христос и Антихрист’ – роман мысли [...]” (Ivi: 227).

¹²⁹ “емкие художественно-историософские символы”.

¹³⁰ Come nota M. Èpštejn, “il simbolismo è un atto corale, che trasforma il mondo secondo le leggi della bellezza, che fa uscire il simbolo dalla trama verbale, per farlo divenire vivo intreccio di anime e destini umani” (Èpštejn 1988: 124; “Символизм – соборное действо, преобразующее мир по законам красоты, выводящее символ из словесной ткани – в живое сплетение человеческих душ и судеб”).

¹³¹ S. Averincev individua la profonda differenza tra il *simbolo* e l’*allegoria* proprio nel carattere arazionale del primo, nell’impossibilità di decifrarne il significato “con il mero sforzo della ragione” (“простым усилием рассудка”), tanto che – conclude il critico – “a esso occorre ‘avvezzarsi’” (Averincev 1971; “в него надо ‘вжиться’”).

riflette in sé i molteplici e inesauribili risvolti dei significati¹³² e assurge a *mito*. Il connubio ‘simbolo-mito’¹³³ innalza l’arte dei simbolisti russi a ‘teurgia’ e a ‘creazione della vita’ (*žiznetvorčestvo*). Nel dare spazio alla propria creatività, l’artista si pone sullo stesso piano di Dio; l’atto artistico è così assolutizzato e mistificato, in un’autentica *coincidenza di arte e vita* che è la cifra del romanzo simbolista.

Я – бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.

[...] (Sologub 1978²: 176; n. 161)¹³⁴.

Agli occhi di Chodasevič, la corrente simbolista “si sforzò di essere un metodo di creazione della vita”, “di trovare la lega di vita e arte” (Chodasevič 1939: 8)¹³⁵. Una perfetta esemplificazione dei versi sologubiani sopraccitati e delle affermazioni di Chodasevič è il primo romanzo storico di Brjusov *Ognennij angel* (1905-1907; pubbl. 1907-1908), dove il triangolo amoroso tra Renata, Ruprecht e Genrich costituisce la trasposizione e riscrittura artistica delle vicende biografiche di Brjusov, Belyj e N. Petrovskaja¹³⁶. In Brjusov – così come negli altri simbolisti – l’arte si confonde con la vita, l’essere con il mondo, l’autore con i personaggi, l’autobiografia con l’opera d’arte, la personalità con la storia. L’immagine autoriale, difatti, “non è necessariamente composta da tratti personali ed eventi biografici, ma a fungere da materiale artistico è un accadimento comune, storico, divenuto senz’altro un fatto dell’esperienza spirituale personale” (Ginzburg 1999: 22-23)¹³⁷.

Per attuare la piena identificazione e simbiosi tra letteratura ed esperienza soggettiva, tra arte e vita, il romanzo simbolista si serve della *parola*, di una parola *plurisignificante* e *pluristratificata*, *alogica* e *arazionale*, eccezionalmente *espressiva*

¹³² Per Vjač. Ivanov, infatti, il simbolo è “polisemico” (“многозначающий”) e “multisignificante” (“многосмысленный”) (Vjač. Ivanov 1994: 143).

¹³³ L’unità dialettica tra *simbolo* e *mito* è ben espressa nella visione di Vjač. Ivanov, per il quale “la simbologia è un sistema di simboli; il simbolismo è un’arte fondata sui simboli. Esso afferma pienamente il suo principio allorché smaschera alla coscienza le cose come simboli, e i *simboli* come *miti*” (Ibidem; “Символика – система символов; символизм – искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы”). L’arte è investita dunque del compito più elevato, quello della *mitizzazione* del reale: “*Dal simbolo sorge il mito*, che esisteva anticamente in potenza, come svelamento metaforico della verità immanente dell’autoaffermazione spirituale del popolo e dell’universo” (Ivi: 142; “Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского”).

¹³⁴ Da “Ja – bog tainstvennogo mira...” [Io son il Dio d’un mondo misterioso...] (28 ottobre 1896).

¹³⁵ “[...] он порывался быть жизненно-творческим методом [...]”; “[...] найти сплав жизни и творчества [...]”.

¹³⁶ Cfr. Chodasevič 1939; Močul’skij 1962; Maksimov 1969; Čudeckaja 1974; Ben’kovič 1984; Minc 1988; Grečiškin – Lavrov 1990.

¹³⁷ “не обязательно состоит из личных черт и биографических событий, но материалом вымыслу служат в нем общее, историческое, обязательно ставшее фактом личного духовного опыта”.

e *musicale*¹³⁸, *magica*¹³⁹ e *ipnotica*¹⁴⁰, *elusiva* e *allusiva* a realtà inesprimibili, solo parzialmente e approssimativamente coglibili dal singolo individuo¹⁴¹. Infatti, compito del simbolismo è rendere l'arte capace di “suscitare la comprensione diretta della vita recondita di quanto esiste [...]” (Vjač. Ivanov 1994: 153)¹⁴² e luogo in cui la parola rappresenta una sfida per l'artista e un'apertura al *zapredel'noe*¹⁴³.

Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но *прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей*. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он уточнит слух и будет слышать “что говорят вещи”: изощрит зрение и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения.

¹³⁸ La musica è, per i simbolisti, la forma artistica più perfetta, capace com'è di farsi *medium* privilegiato del simbolo (cfr. Durylin 1913; Losev 1968; Levaja 1991; Berger 1993; Ricci [Rizzi] 1993). I simbolisti ritengono che “[...] nel profondo delle cose che si danno quotidianamente nell'esperienza, si cela un segreto – l'Idea, accessibile solo all'arte, e prima di tutto alla *musica*, ma anche alla poesia che si serve dei mezzi musicali del discorso” (E. Ètkind – Dolgoplov 1971: 832; “[...] в глубине вещей, повседневно данных в опыте, скрывается тайна – Идея, доступная лишь иск-ву, прежде всего *музыке*, а также поэзии, пользующейся муз. средствами речи”). La musica viene infatti concepita, da un punto di vista tecnico, come il mezzo compositivo per conferire ritmicità al suono, e da un punto di vista filosofico (sulla scorta di Nietzsche e Schopenhauer), come l'energia metafisica alla base della creazione. Quest'ultimo aspetto è trattato nell'articolo di Kondakov – Korž 1996.

¹³⁹ Un noto saggio belyjano del 1909 è intitolato, non a caso, *Magija slov* [La magia delle parole] (Belyj 1969b: 429-448). Concependo la lingua come “il più potente strumento della creazione” (“наиболее могущественное орудие творчества”) e la parola come “espressione dei più reconditi segreti della natura” (Ivi: 429; “выражение сокровеннейших тайн природы”), Belyj giunge a identificare poesia e mito: “Il discorso poetico è direttamente legato alla creazione mitica; la tendenza alla combinazione metaforica delle parole è il tratto fondamentale della poesia” (Ivi: 448; “Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии”).

¹⁴⁰ Secondo Brjusov, “lo scopo del simbolismo è, per così dire, quello di *ipnotizzare* il lettore con una serie di immagini accostate le une alle altre, suscitare in lui un certo stato d'animo” (Brjusov 1894a: 3-4; “Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы *загипнотизировать* читателя, вызвать в нем известное настроение”).

¹⁴¹ Nella seconda edizione della raccolta *Russkie simvolisty* [Simbolisti russi], Brjusov definisce la poesia simbolista come “poesia delle allusioni” (Brjusov 1894b: 10; “поэзия намеков”). Cfr. Bal'mont 2001: 55: “La simbologia parla attraverso la dolce voce della sirena, colma di *allusioni* e *reticenze*, o la voce sorda della sibilla, che suscita presentimenti” (“Символика говорит исполненным *намеков* и *недомолвок* нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие”).

¹⁴² “Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего [...]”.

¹⁴³ Cfr. Ivi: 151: “[...] il poeta smaschera il reale mistero della natura completamente viva e fondata su recondite corrispondenze, affinità e consonanze di ciò che la nostra smorta ignoranza crede diviso tra il sé e il discordante, tra l'occasionalmente vicino e il mortalmente muto; nella natura risuona per chi la sente la *parola eterna dalle molte voci*” (“[...] поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих *многоустое вечное слово*”).

Глина сама будет слагаться под его перстами в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка (Ivi: 144).

La sintesi di procedimenti prosastici e poetici – il cosiddetto *ornamentalismo*¹⁴⁴, con il trasferimento in prosa dei procedimenti tipici della poesia (ritmo, allitterazioni, assonanze, iterazioni¹⁴⁵, giochi fonetici, etc.), i *meccanismi intertestuali*, il *citazionismo*¹⁴⁶, fanno del romanzo simbolista un *meta-romanzo*, una riflessione sul romanzo e sui meccanismi del linguaggio¹⁴⁷.

Contenuti religioso-filosofici, spessore psicologico, orientalismo, esoterismo, accenti apocalittici si insinuano in questi testi densi di suggestioni e di echi, dalle sfaccettate modulazioni spirituali e contemplative, dove l'*inconscio* acquista un ruolo

¹⁴⁴ Con tale termine si indica la tendenza – tipica della prosa russa degli anni Venti del Novecento – a sostituire, nell'architettura della narrazione modernista, al principio realista della verosimiglianza e al *sjužet*, stilemi propri della poesia, fondati sulla ritmicità e sull'iteratività (v. Tynjanov 1924; Koževnikova 1976; W. Schmid 1992).

¹⁴⁵ Per V. Šklovskij, il meccanismo del *povtor* o 'ripetizione' di parole, frasi o interi episodi narrativi "avvicina il cosiddetto soggetto ai cosiddetti ritmi" (Šklovskij 1983: 5; "сближает так называемый сюжет с так называемыми рифмами"). La valenza musicale-ritmica delle iterazioni influisce anche sul piano semantico nel testo, poiché "la ripetizione agisce appunto all'indietro e costituisce le unità ripetute e quelle che ripetono come unità di un altro ordine" (Faryno 2004: 5; "Повтор действует именно вспять и конституирует повторяемые и повторяющие единицы как единицы некоего другого порядка"). Una conseguenza rilevante delle ripetizioni è da ritrovare nel disgregarsi dell'affabulazione, dell'intreccio dell'opera letteraria. Scrive M. Levina-Parker che "[...] uno dei metodi per indebolire la fabula e il ruolo del materiale fu dovuto, nella nuova poetica, allo spostamento dell'accento compositivo e concettuale dalle forze tradizionali che muovevano la narrazione e dai legami semantici di quest'ultima, al sistema delle ripetizioni ornamentali" (Levina-Parker 2006: 483; "[...] одним из способов ослабления фабулы и роли материала оказался в новой поэтике перенос смыслового и композиционного акцента с традиционных движущих сил повествования и его семантических скреп на систему орнаментальных повторов").

¹⁴⁶ "La formazione del modernismo russo fu accompagnata dalla rapida attivazione di una poetica delle citazioni, dalla diramazione delle tipologie e funzioni della citazione" (Minc 2004d: 331; "Становление русского модернизма сопровождалось бурной активизацией поэтики цитат, разветвлением типов и функций цитатного слова"). Nel simbolismo il procedimento della *citatnost'* era così diffuso che "la citazione [...] risultò tanto inscindibile dalla poetica simbolista, quanto il simbolo stesso (e a esso profondamente affine)" (Ibidem; "Цитатное слово [...] оказалось столь же неотделимым от поэтики символизма, как и сам символ (и глубоко родственным ему)"). La pratica dell'introduzione del *čuzoe slovo*, della 'parola altrui' nella scrittura dei simbolisti russi ha molto interessato la critica odierna, che se ne è occupata in una prospettiva di analisi intertestuale (vedi, per citarne solo alcuni, i lavori di Minc 1973; Timenčik 1975; Pustygina 1977; Kukuškina 1990).

¹⁴⁷ La questione del *metaromanzo* – o, più in generale, della *metaprosa* – è stata posta per la prima volta da D. Segal nella sua *Literatura kak ochrannaja gramota* [Letteratura come salvacondotto] (1981). Analizzando alcune opere di Rozanov, Mandel'stam, Vaginov, Kuz'min, M. Bulgakov, Nabokov, Pasternak e Achmatova, lo studioso giungeva alla conclusione che i testi considerati "[...] trattano il tema della creazione delle opere letterarie, sono dedicati al processo creativo inteso come parte della vita [...]", insomma "[...] trattano il tema dello scrittore e della scrittura [...]" (Segal 1981: 151; "[...] трактуют тему создания литературных произведений, они посвящены творческому процессу понимаемому как часть жизни [...]; "[...] трактуют тему писателя и писания [...]"). La 'metaprosa' è comunemente qualificata dalla critica come una "letteratura narcisistica" (Hutcheon 1984) che riflette – organicamente e coscientemente – sul proprio stato di "artefatto" (Waugh 1984: 2).

primario. Prendiamo, ad esempio, il romanzo fantastico-filosofico dell'ultimo simbolista russo A. Skaldin, *Stranstvija i priključenija Nikodima Staršego* [Peregrinazioni e avventure di Nikodim il Vecchio] (1916; pubbl. 1917). In una Russia prerivoluzionaria dominata dalle forze oscure, la scomparsa della madre dalla tenuta familiare trascina il proprietario terriero Nikodim in una serie di avventure dal sapore mistico, che alla fin fine lo portano a compiere un viaggio alla ricerca del suo stesso 'io'. L'apparente casualità e gratuità degli eventi che accadono acquista dunque per Nikodim un senso attraverso l'"immersione metafisica nelle profondità del proprio subconscio" (Taturina 2002: 9)¹⁴⁸.

Sul piano compositivo, nel 'romanzo di epoca simbolista' i concetti di *autore*, *narratore* e *personaggio* perdono la loro valenza consueta. L'oggettività della narrazione ottocentesca, garantita dalla presenza di un narratore onnisciente eterodiegetico, si dissolve nella *focalizzazione interna*, nella *pluralità* e nel *relativismo* dei punti di vista¹⁴⁹. Con il ridimensionamento (o la scomparsa) della voce narrante canonica, che reggeva le fila della trama e garantiva l'unità e la veridicità del racconto, la scrittura si scioglie ora in una *polifonia* di prospettive, evidenze, sfumature.

Lo dimostra magnificamente la prosa belyjana. In *Peterburg* "the narrative voices, and the characters, produce images of reality that do not recognize any hierarchy of ontological values as they cohabit the novel's consciousness" (Barta 1996: 24). Al centro di *Kotik Letaev* (1915-1916; pubbl. 1917-1918; 1922) è l'emergere della coscienza infantile visto e vissuto con gli occhi e i sensi del bambino protagonista, ma attraverso la prospettiva antroposofica dell'autore stesso, ormai adulto.

The effect of Bely's tactic [...] is that the same entity – namely "Kotik Letaev" himself – is examined from two obviously interrelated, but still widely divergent points of view: that of the infant's confused and uncomprehending perception of the world in which he exists [...], and that of the infant's spiritual experiences as retrieved, ordered, and illuminated retroactively by the adult's occult "clear vision" (Alexandrov [Aleksandrov] 1985: 157).

Veicolata dai protagonisti evanescenti e grotteschi di Belyj, dagli eroi-idee di Merežkovskij, dalle immagini-segni di Sologub, dalle figure dualistiche e scisse di Brjusov e Skaldin, ecco manifestarsi la vera novità del romanzo modernista di matrice simbolista: i personaggi, complessi e tormentati anteroi moderni ricchi di sfumature psicologiche, cessano di essere caratteri letterari a tutto tondo per acquisire connotati

¹⁴⁸ "метафизическое погружение в глубины своего подсознания". Nel corso del romanzo, Nikodim verrà portato alla piena "recognition and acceptance of the supernatural" (Gimpelevich [Gimpelevič] 1996: 74).

¹⁴⁹ A cavallo tra XIX e XX secolo, in seguito all'introduzione del discorso indiretto libero – come dimostra E. Padučeva – il ruolo del narratore subisce un duro colpo e comincia a scemare, lasciando maggior spazio al personaggio (Padučeva 1996: 206). Per citare N. Koževnikova, "la via che percorre la letteratura dei secoli XIX-XX è la via che va dalla soggettività dell'autore alla soggettività del personaggio" (Koževnikova 1994: 10; "Путь литературы XIX-XX вв. – путь от субъективности автора к субъективности персонажа"). Questo processo è inaugurato, fra i primi, da Dostoevskij, la cui scrittura polifonica anticipa e influenza la poetica simbolista.

mistico-emblematici. L'accento non è più sul *sjuzet* e sulla contestualizzazione storico-sociale, bensì sulla vita psichica più nascosta della personalità¹⁵⁰.

La crisi dell'unità autoriale, con lo svincolarsi del testo dalle intenzioni e dal disegno creativo dell'autore e il suo aprirsi a una molteplicità di interpretazioni diverse, ha effetti rilevanti sulla ricezione. Entra qui in scena il *lettore*, il cui ruolo acquista ora un'ampia risonanza. Come dice Brjusov, “[...] non solo il poeta-simbolista, ma anche il suo lettore deve possedere un animo sensibile e, in genere, un'organizzazione finemente sviluppata” (Brjusov 1894a)¹⁵¹. Quest'ultimo deve assumere ora un *atteggiamento critico, riflessivo e attivo* nei confronti della realtà – frammentaria e imbrogliata – che lo circonda. Il lettore del romanzo simbolista è chiamato cioè a ritrovare le segrete corrispondenze tra le parole e le cose, a ricostruire dai brandelli di verità un senso compiuto¹⁵².

Per tutti i motivi che abbiamo elencato, il romanzo simbolista si colloca paradossalmente, in virtù della sua originalità, non solo al di fuori ma perfino in posizione antitetica rispetto al genere romanzesco. Grazie alle sue peculiarità, esso sfugge a ogni classificazione, venendosi così a configurare piuttosto come un *anti-romanzo* (oltre che un *anti-genere*)¹⁵³.

Da quanto detto consegue che una valutazione *tipologica* non può essere

¹⁵⁰ Cfr. E. Ètkind – Dolgoplov 1971: “Le leggi della vita storica e naturale vengono recepite dai poeti del simbolismo esclusivamente attraverso il prisma della loro influenza sullo stato psichico e sul mondo interiore della personalità, che diviene l'indice della condizione generale della vita” (“Закономерности историч. и природной жизни воспринимаются поэтами С. исключительно сквозь призму воздействия их на психич. склад и внутр. мир личности, к-рая становится показателем общего состояния жизни”).

¹⁵¹ “[...] не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией”. Secondo Brjusov, infatti, “l'opera simbolista va letta con attenzione; l'immaginazione deve ricreare il pensiero dell'autore appena abbozzato” (Ibidem; “В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора”).

¹⁵² Non sta allo scrittore guidare il lettore nella sua ricerca, in quanto “il dovere immediato dell'artista è mostrare, e non dimostrare” – come spiega Blok nel saggio del 1910 *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* [Della condizione attuale del simbolismo russo] (Blok 2001: 604; “Прямая обязанность художника – показывать, а не доказывать”). Nella prefazione all'antologia *Russkaja poèzija “Serebrjanogo veka”* [La poesia russa dell'Età d'argento], M. Gasparov precisa: “Il lettore è libero, tra alcuni significati, [...] di scegliere quelli che sono più vicini al suo stato o disposizione spirituale, di subordinare a questa interpretazione [...] quante più immagini e motivi poetici possibili. Ma rammenta sempre che questa preferenza è una preferenza personale e che la preferenza del suo vicino ha lo stesso diritto a esistere della sua” (Gasparov 1993: 43; “Читатель волен из нескольких значений [...] предпочитать то, которое ближе его духовному складу или настроению, подчинять этому истолкованию [...] как можно больше образов и мотивов стихотворения. Но все время помнит, что это предпочтение его личное и что предпочтение его соседа имеет такое же право на существование”).

¹⁵³ Va pienamente sottoscritto il giudizio di S. Zotov, che scrive: “Il concetto di genere, a quanto ci risulta, è pertinente alla pratica poetica classica e non può pertanto caratterizzare la pratica poetica del modernismo” (Zotov 2013: 129; “Понятие жанра, как нам кажется, релевантно классической поэтической практике и не может характеризовать поэтическую практику модернизма”).

sufficiente a circoscrivere tale fenomeno¹⁵⁴. Alla luce di queste considerazioni, più produttiva è cercare di definire il romanzo simbolista – più che da una prospettiva tipologica – da un’angolazione *cronologico-culturale*. Solamente la componente cronologico-culturale, infatti, permette di rendere conto delle sue specificità¹⁵⁵. Occorre cioè guardare al romanzo simbolista non come un tutto monolitico, ma come il frutto di presenze diverse, il parto di due epoche – Ottocento e Novecento, il figlio lotmaniano di una *cultura di confine*: insomma, come un ‘romanzo di transizione’.

1.3.2 Una definizione di ‘romanzo di transizione’

Se la cultura – secondo una convinzione lotmaniana – è dinamica per definizione¹⁵⁶, questo è tanto più vero per il simbolismo russo e le sue realizzazioni artistiche.

La nozione di ‘transizione’ – già ampiamente applicata al secolo XX, che Solov’ëv caratterizza come l’epoca in cui “le vecchie forme dei principi vitali si sono esaurite e si rende necessario il passaggio a nuove concezioni ideali” (Solov’ëv 1913: 42)¹⁵⁷ – è stata fruttuosamente impiegata anche nella caratterizzazione del modernismo russo nel suo complesso (e del simbolismo in particolare). Nella sua tesi di dottorato risalente al 2009, T. Furman studia il simbolismo come “fenomeno di una cultura di transizione” (Furman 2009)¹⁵⁸, analizzandolo da un punto di vista culturologico, come movimento articolato e caleidoscopico che riverbera le caratteristiche socio-culturali dell’epoca in cui sorge, un’epoca che “dimostra o una

¹⁵⁴ Anche S. Piskunova avanza dei dubbi sulla possibilità di parlare di romanzo simbolista inteso come ‘genere’ e si sofferma sull’estraneità del genere romanzesco rispetto alla *forma mentis* dei simbolisti russi (v. Piskunova 2008).

¹⁵⁵ Una possibile definizione di ‘romanzo simbolista’ è quella di *romanzo modernista di ‘epoca simbolista’*, i cui autori – per motivi biografici, storico-cronologici, letterari – siano riconducibili alla corrente e/o al pensiero simbolista.

¹⁵⁶ “La esigenza di un costante autorinnovamento, di diventare altro pur rimanendo se stesso, costituisce uno dei fondamentali meccanismi di lavoro della cultura” (Lotman – Uspenskij 2001²: 64). Dei “movimenti” della cultura – precisano però Lotman e Uspenskij – i suoi stessi partecipanti non hanno affatto coscienza, percependo i fenomeni culturali come processi “discreti”, senza riuscire a coglierli nella loro unitarietà (cfr. Ivi: 61).

¹⁵⁷ “[...] старые формы жизненных начал исчерпаны и истощены и требуется переход к новым идейным зачатиям”.

¹⁵⁸ “феномен переходной культуры”.

catena permanente di situazioni transitorie l'una di seguito all'altra, o uno stato transitorio continuo" (Chrenov 2004: 46)¹⁵⁹.

Non dimentichiamo che, tra l'ultimo decennio del XIX secolo e i primi anni del Novecento, si assiste, in Russia e in tutta Europa, a un'imponente crisi della coscienza e della cultura, che affonda le proprie radici nel collasso dei sistemi di valori tradizionali, del cristianesimo, del finalismo storico, così come nella sfiducia verso la scienza esatta e l'imperante positivismo.

Perspiciacissimo spettatore delle trasformazioni del proprio tempo, Belyj denuncia i disagi della modernità nell'articolo *Krizis soznanija i Genrik Ibsen* [La crisi della coscienza e Henrik Ibsen] (1910):

Мы переживаем *кризис*. Никогда еще основные противоречия человеческого сознания не сталкивались в душе с такой остротой; никогда еще дуализм между сознанием и чувством, созерцанием и волей, личностью и обществом, наукой и религией, нравственностью и красотой не был так отчетливо выражен (Belyj 1969с: 161)¹⁶⁰.

Sotto i colpi di Schopenhauer, Kierkegaard, Bergson e Nietzsche, crolla il pensiero positivista, per lasciare spazio al pessimismo e all'irrazionalismo. Con l'avvento di Freud e della psicanalisi, dinnanzi all'uomo si spalanca l'impossibilità di una conoscenza obiettiva del reale.

I fenomeni del mondo, come ci si svelano nell'universo [...] possono essere studiati mediante la scienza, mediante la ragione. Ma questo studio, fondato sui dati dei nostri sensi, ci offre soltanto una conoscenza approssimativa. L'occhio ci inganna, attribuendo le proprietà di un raggio di sole al fiore da noi contemplato. L'orecchio ci inganna, attribuendo le vibrazioni dell'aria a una qualità del campanello che suona. Tutto il nostro essere ci inganna, trasferendo negli oggetti esterni le sue proprietà, le condizioni della sua attività. *Noi viviamo in mezzo a un'eterna menzogna* (Brjusov 1968: 9-10).

L'epistemologia kantiana è ora rifiutata e si svela l'effettiva inconsistenza dell'io, che nel schopenhaueriano *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) viene ridotto a mera espressione di un principio impersonale, irrazionale, metafisico: la "volontà di vivere"¹⁶¹. *Begrebet Angest* [Il concetto dell'angoscia] (1844) e *Sygdommen til Døden* [La malattia mortale] (1849) di Kierkegaard fanno cadere gli ultimi veli dell'illusione, e la condizione umana appare in tutta la sua "angoscia" e "disperazione", in tutta la sua più amara "solitudine"¹⁶². L'annuncio della morte di Dio dato da Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), la formulazione della

¹⁵⁹ "демонстрирует или перманентную цепь следующих одна за другой переходных ситуаций, или сплошное переходное состояние".

¹⁶⁰ Sul concetto di 'dualismo' si veda il cap. 2.

¹⁶¹ "Ad una volontà severa noi adempiamo, / come ombre, in silenzio, senza traccia, / una via inesorabile / percorriamo – diretti chissà dove" – così recita *Krik* [Grido] (1896) di Z. Gippius (Z. Gippius 2001: 461; "Мы исполняем волю строгую, / Как тени, тихо, без следа, / Неумолимою дорогою / Идем – неведомо куда").

¹⁶² *Solitudine* è anche il titolo di una poesia di Merežkovskij datata 1890 (in russo, *Odinočestvo*): "В своей тюрьме, – в себе самом – / Ты, бедный человек, / В любви, и в дружбе, и во всем / Один, один навек!..." (Merežkovskij 2000: 334). Riprenderemo il motivo dell'isolamento dell'uomo nel cap. 2.

teoria evolutiva darwiniana nel famoso saggio del 1859 *On the Origin of Species*, la nascita delle geometrie non euclidee – segnalano l'impossibilità di rinvenire, nel disordine e nella casualità dei fenomeni, dei punti di riferimento solidi, e sono tappe fondamentali nella riscrittura del rapporto tra uomo e realtà.

L'atmosfera di fine secolo sopra menzionata risulta decisiva nella formazione di un'estetica di 'transizione' fondata sull'inafferrabilità dell'esistenza, sulla provvisorietà e la fugacità del vivere. Chiosa L. Kolobaeva: "La perdita dei valori di riferimento precedenti generò un particolare sentimento della vita: la percezione della sua estrema *mutevolezza, instabilità, inaccessibilità, l'assenza di sostegni 'dal profondo' e l' 'abbandono' dell'uomo*" (Kolobaeva 2000: 13)¹⁶³. "Il letterato russo" constata Keldyš "non aveva mai provato prima la sensazione di un *tempo storico tanto fluido e instabile*" (Keldyš 1975: 12)¹⁶⁴. Il "disincanto del mondo", per dirla con M. Weber, è la linfa vitale delle correnti moderniste e, in special modo, del simbolismo russo, "il fenomeno culturale e letterario di maggior rilievo nella Russia di questo secolo" (De Michelis 1997b: 58).

L'idea di *transizione* viene unanimemente posta dalla critica alla base dell'ispirazione simbolista¹⁶⁵, ma al contempo è anche il motore degli sviluppi successivi del movimento in Russia¹⁶⁶. A. Dolgoplov riconosce il "carattere transitorio, di confine"¹⁶⁷ della letteratura russa d'inizio Novecento (Dolgoplov 1985: 10). Negli studi dedicati al confronto tra classicità, simbolismo e postmodernismo (Vjač. Vs. Ivanov 2000; Borev 2001; Tyryškina 2002; Tjupa 2003; Kling 2010), la corrente simbolista conquista una posizione mediana, di anello di congiunzione fra XIX e XX secolo. Riassume il pensiero della critica N. Careva, che individua la comunanza fra simbolismo e postmodernismo in quanto entrambi

¹⁶³ "Потеря прежних ценностных ориентиров рождала особое чувство жизни – ощущение ее крайней *переменчивости, неустойчивости, непостижимости, отсутствия опор 'извне' и 'покинутости' человека*".

¹⁶⁴ "Русский литератор не испытывал, пожалуй, никогда прежде ощущения столь *текущего и зыбкого исторического времени*".

¹⁶⁵ Scrive B. Emel'janov: "Il presentimento dei cataclismi del XX secolo già iniziato aprì un capitolo breve ma brillante della filosofia e poesia russa, legato all'opera dei simbolisti A. Blok, D. Merežkovskij, A. Belyj, Vjač. Ivanov, dei loro precursori e successori" (Emel'janov 2003: 259; "Предощущение катаклизмов начавшегося XX в. открыло кратковременную, но блестящую главу русской философии и поэзии, связанную с творчеством символистов А. Блока, Д. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова, их предшественников и последователей"). La peculiarità della poesia dell'Età d'argento è evidenziata da B. Emel'janov e A. Novikov, che la chiamano "poesia delle vigilie, dei presentimenti di catastrofiche mutazioni dell'esistenza" (Emel'janov – Novikov 1995: 4; "поэзией канунов, предчувствий катастрофических изменений бытия").

¹⁶⁶ E. Ermilova sottolinea il carattere instabile e dinamico del movimento simbolista russo: "Non avendo creato una teoria compiuta" scrive la Ermilova "il simbolismo ci ha dato una memoria viva, dinamica (non 'archeologica') del passato della letteratura e un nuovo sguardo estetico" (Ermilova 1989: 475; "Не создав законченной теории, символизм дал нам живую, динамическую (не 'археологическую') память о прошлом литературы и новое эстетическое зрение").

¹⁶⁷ "переходный, пограничный характер".

“fenomeni di un periodo di transizione”¹⁶⁸ che “hanno mostrato a modo loro la crisi di coscienza dell’uomo moderno e la crisi generale della cultura” (Careva 2007: 158)¹⁶⁹.

La tendenza a considerare il simbolismo russo come l’espressione di una transizione fra due epoche è testimoniata anche dal convegno internazionale *Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie: Vzgljad iz XXI veka* [Il simbolismo come movimento artistico: Uno sguardo dal XXI secolo], tenutosi a Mosca fra il 16 e il 19 aprile del 2012. Nel suo intervento *Simvolizm: paradigma osmyslenija v rubežnye èpochi* [Simbolismo: paradigma di valutazione nelle epoche di confine], E Sajko rimarca il carattere dinamico delle ricerche simboliste, intese come riflesso di un’età liminare e complessa (Sajko 2013). Un altro studioso che prende parte al convegno, N. Chrenov, qualifica il simbolismo come il frutto della “transitorietà dell’epoca”¹⁷⁰ (Chrenov 2013: 15); questo sistema storico straordinariamente fluido e ricettivo si aprirebbe dunque facilmente ai cambiamenti e alle oscillazioni del tempo.

Il mio lavoro si propone di applicare la nozione di ‘transizione’ anche al romanzo simbolista, considerandolo non più – o non soltanto – da un punto di vista storico-letterario, come una delle manifestazioni della ‘prosa dei simbolisti russi’, ma anche e soprattutto da una prospettiva cronologico-culturale, come frutto della ‘prosa di transizione’ tra due epoche. Intendere il *romanzo simbolista* come un *romanzo di transizione* significa abbandonare una visione critica basata sulla separazione tipologica tra i generi a favore di un’analisi flessibile che tenga conto delle intrinseche peculiarità dei fenomeni letterari, nonché delle varianti storiche e socio-culturali. La riflessione sulle caratteristiche del romanzo simbolista si pone, quindi, in una dimensione ermeneutica trasversale e in un’ottica di superamento delle categorie narratologiche convenzionali.

Il concetto di ‘romanzo simbolista’, d’altra parte, va al di là della sua più semplice, immediata connotazione tipologico-descrittiva, per esprimere, attraverso forme e contenuti specifici, l’*iter* del passaggio dall’Ottocento al Novecento. Che il romanzo simbolista non si possa qualificare come un vero e proprio genere, l’abbiamo già chiarito. Infatti, qualora si equipari il genere a “[...] un sistema internamente bilanciato, relativamente compiuto, che organizza tutte le componenti dell’opera in un’immagine del mondo integra [...]” (Lejderman – Barkovskaja 2002: 69)¹⁷¹, il romanzo simbolista si sottrae a tale struttura interpretativa, “giacché l’essenza del romanzo simbolista non sta nella stabilità e compiutezza, ma nel dinamismo [...]” (Barkovskaja 1996: 280)¹⁷². Secondo la Barkovskaja, la cifra del romanzo simbolista,

¹⁶⁸ “явления переходного периода”.

¹⁶⁹ “Символизм и постмодернизм по-своему показали кризис сознания современного человека и общий кризис культуры”.

¹⁷⁰ “переходность эпохи”.

¹⁷¹ “[...] внутренне сбалансированная, относительно завершенная система, организующая все компоненты произведения в целостный образ мира [...]”.

¹⁷² “ибо суть символистского романа – не в устойчивости и завершенности, а в динамичности [...]”.

ciò che lo rende (come si esprime la studiosa) un autentico “campo semantico”¹⁷³ fertile di significati, è la sua *pograničnost*, la ‘liminalità’, la sua condizione intermedia, ibrida, di confine, la sua transitorietà¹⁷⁴.

Il principio della ‘transizione’ risulta sicuramente essere, a conti fatti, il metro di misura più adatto per il romanzo simbolista. Con ciò, non abbiamo ancora definito il romanzo simbolista, né tenteremo di definirlo. Antiromanzo e romanzo moderno per eccellenza – in virtù della sua incompiutezza –, il romanzo simbolista elude ogni categorizzazione e ingabbiatura teorica, superando se stesso e uscendo dai propri stessi confini. Mi sembra che parlare di ‘romanzo di transizione’ (più che andare alla ricerca di etichette fisse e definitive) restituisca il senso della plasticità e proteiformità della *Weltanschauung* dei simbolisti russi e delle loro creazioni.

L’idea di ‘transizione’ implica una condizione ibrida, di passaggio, di un romanzo che sia immerso in più stimoli e influenze, che si protenda tra passato e futuro, fluttuante fra tradizione e innovazione.

D’altronde, ogni testo letterario si costruisce sulle metamorfosi di senso e sulla convivenza di componenti diverse e a volte opposte tra loro. Già nell’etimologia del termine ‘testo’, che deriva dal latino *textus* (‘ciò che è tessuto, intrecciato’), si cela l’allusione a qualcosa che sia il risultato della fusione di elementi eterogenei diretta alla creazione di un’unità logico-concettuale “coesa” e “coerente”¹⁷⁵. “Una proprietà costante della cultura” afferma Lotman nel saggio del 1973 *Mif – imja – kul’tura* [Mito – nome – cultura] “è il coesistere in essa di strutture semiotiche organizzate in modo opposto [...]” (Lotman – Uspenskij 2001²: 109)¹⁷⁶. Il semiologo individua nell’“accostamento di elementi eterogenei” il principio di composizione dei testi artistici (Lotman 1972: 322-328)¹⁷⁷; questo coesistere di più “lingue” o elementi testuali, nell’aumentare l’“imprevedibilità” e l’“informatività” del testo, crea un “meccanismo di straordinaria elasticità e di incalcolabile attività sintagmatica”, cui

¹⁷³ Per la Barkovskaja, il romanzo simbolista è “[...] un *campo semantico*, un testo composto da una serie di opere scritte in un’unica epoca, da autori di un’unica corrente letteraria, che svelano una cerchia di problemi comune con mezzi artistici simili, in una forma strutturale simile” (Ivi: 281; “[...] некое *семантическое поле*, некий текст, состоящий из ряда произведений, написанных в одну эпоху, авторами одного литературного течения и раскрывающих некий общий круг проблем сходными художественными средствами в сходной структурной форме”).

¹⁷⁴ La *pograničnost* “[...] garantisce l’elasticità, la fluidità, il dinamismo” del romanzo simbolista (cfr. Ivi: 282; “[...] обеспечивает его нежесткость, текучесть, динамизм”).

¹⁷⁵ V. Segre 1985: 25-26: “Nell’uso comune, *testo*, che deriva dal lat. TEXTUS, ‘tessuto’, sviluppa una metafora in cui le parole che costituiscono un’opera sono viste, dati i legami che le congiungono, come tessuto”. Cfr. Gorni 1979; Berdarnelli 2000: 1; Serianni 2003: 23 sgg. Quest’ultimo offre una spiegazione chiara dell’accezione di “coesione” (28 sgg.) e “coerenza” (36 sgg.) di un testo.

¹⁷⁶ Ovviamente, nella visione dello studioso, ciò non esclude l’“egemonia” di alcuni modelli culturali sugli altri (cfr. Lotman – Uspenskij 2001²: 109). “Un medesimo testo” ribadisce Lotman in *O metajazyke tipologičeskich opisanij Kul’tury* [Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della Cultura] (1969), “nel suo funzionamento reale, può essere descritto (e concepire se stesso) secondo le categorie di più modelli culturali” (Ivi: 181).

¹⁷⁷ “La composizione di un testo artistico è data da una *successione di elementi funzionalmente eterogenei*, in qualità di successione delle dominanti strutturali dei diversi livelli” (Ivi: 323).

questi elementi non uguali fra loro pure collaborano, poiché “agiscono come elementi equivalenti di un’unica costruzione sintagmatica” (Ivi: 323-324)¹⁷⁸.

Nel neonato romanzo simbolista tale compresenza di modalità differenti e spesso discordi è specialmente accentuata. “Sorgendo dal passato, separandosi da esso” osserva Dolgoplov, “l’arte del confine dei secoli non spezza i legami con esso nemmeno per un attimo, benché questi assumano talora un carattere peculiare” (Dolgoplov 1985: 15)¹⁷⁹. Imperniato, di necessità, su paradigmi narrativi di matrice realista, il romanzo simbolista accoglie originariamente in sé le suggestioni del naturalismo francese e gli input della coeva letteratura decadente e delle analoghe sperimentazioni europee¹⁸⁰, ma le reinterpreta in una cornice antimimetica e neomitologica, dando vita a una nuova *Weltanschauung*. Pertanto, alla luce di tali considerazioni, la Lucenko propone una “[...] descrizione della specificità della prosa del simbolismo russo come *pratica di transizione*, ancora legata alla razionalità classica ma che fissa nei testi i cambiamenti in atto nella coscienza culturale e, conseguentemente, anche nella coscienza artistica, al confine tra i due secoli” (Lucenko 2013: 6)¹⁸¹.

E questa *transizione* (come sarà mio compito dimostrare) è già visibile nel primo romanzo simbolista della letteratura russa: *Tjaželye sny*.

1.3.3 *Tjaželye sny* come ‘romanzo di transizione’: una nuova prospettiva

La novità di questo lavoro è il tentativo di riconsiderare il romanzo simbolista sotto un aspetto *cronologico-culturale* (e non più *tipologico*), come espressione non di un *genere* predefinito – categoria della quale abbiamo dimostrato la convenzionalità e

¹⁷⁸ Cfr. Lukács 2004: 76: “La composizione del romanzo presenta la *paradossale fusione di componenti eterogenee e discrete* in una struttura organica sempre di nuovo dismessa”.

¹⁷⁹ “Вырастая из прошлого, отделяясь от него, искусство рубежа веков ни на секунду не порывает с ним связей, хотя приобретают они временами своеобразный характер”.

¹⁸⁰ Il simbolismo-decadentismo francese aveva fatto il suo ingresso in Russia nel 1892, quando Z. Vengerova aveva presentato sul “Vestnik Evropy” [Il Messaggero d’Europa] i *Poëty simvolisty vo Francii* [Poeti simbolisti in Francia]. Baudelaire, in realtà, era già noto per il suo saggio su Poe, *Un poète de l’Amérique du Nord*, tradotto fin dal 1852, e per la prima edizione russa dei *Fleurs du mal*, risalente al 1879. Accanto ai Poeti maledetti di Francia, il romanzo simbolista trae ispirazione dagli scandinavi Maeterlinck e Ibsen, dalla filosofia di Nietzsche, dai preraffaeliti inglesi, O. Wilde e A. Swinburne. Cfr. De Michelis 1997b: 62.

¹⁸¹ “[...] описание специфики прозы русского символизма как *переходной практики*, еще связанной с классической рациональностью, но фиксирующей в текстах произведений происходящие на рубеже веков изменения в культурном и, соответственно, – в художественном сознании”.

impotenza descrittiva – bensì di una *cultura di transizione*, quella di fine XIX e inizio XX secolo.

Nello specifico, prenderemo in esame il primo romanzo di Sologub nonché il primo romanzo simbolista russo, *Tjažėlye sny*. Vedremo come quest'opera, concepita in un periodo in cui il romanzo realista era la forma predominante seppur già in crisi, innesti su procedimenti ascrivibili alla poetica realista-naturalista contenuti decadenti, riuscendo così a prefigurare, nelle tematiche e nello stile, il neomitologismo della futura visione simbolista.

Nei capitoli seguenti esaminerò *Tjažėlye sny* come *romanzo di transizione* tra decadentismo – da una parte – e simbolismo – dall'altra. La mia analisi si concentrerà sui *Leitmotiven* riconducibili al pensiero e all'immaginario estetico della *cultura di transizione* di fine Ottocento - inizio Novecento, nelle sue due principali componenti rintracciabili nel romanzo sologubiano: *decadente*, *presimbolista*, con qualche accenno all'elemento *realistico-naturalista*, già ampiamente studiato in precedenza.

In particolare, seguiremo tre filoni di ricerca, che tratteranno:

- 1) il *dvoemirie*, il dualismo filosofico e la scissione della personalità (cap. 2);
- 2) la triade 'verità-bene-bellezza', l'amore e l'arte (cap. 3);
- 3) l'omicidio, il sogno e la questione etica (cap. 4).

È difficile leggere e interpretare Sologub. È difficile perché la scrittura di Sologub è complessa ed eclettica, si fa ricettacolo di influenze diverse e assai spesso contrastanti. Una parte consistente della critica tende a considerare il primissimo periodo sologubiano come contrassegnato da un sentire decadente poi superato, passando per *Melkij bes*, nel simbolismo compiuto di *Tvorimaja legenda*. Una concezione evolutiva del pensiero di Sologub non può tuttavia rendere conto del particolare sistema creativo dell'autore, in cui – fin dall'inizio – decadentismo e simbolismo, realismo e naturalismo si intersecano e si compenetrano a vicenda. Sologub non è *tanti*; Sologub è *uno*, pur nell'estrema varietà e pluristratificazione della sua arte¹⁸².

In questo senso, parlare di *transizione* non significa parlare di *evoluzione*; il concetto di 'transizione' delinea invece un testo letterario che sia il frutto di un'epoca di *transizione storico-culturale* e che non si presenti come un blocco monolitico ma come un insieme eterogeneo di più ispirazioni, fonti, schemi, modelli. Si rende in tal modo necessaria una revisione e riformulazione di nozioni assai problematiche, come quelle di 'genere', 'romanzo' e 'romanzo simbolista'.

Questa nuova prospettiva, che abbandona le tradizionali catalogazioni del primo Sologub quale 'decadente' o 'presimbolista', consente indubbiamente di giungere a un'interpretazione più proficua di *Tjažėlye sny* quale punto di contatto e d'incrocio fra realismo, naturalismo, decadentismo e simbolismo, quale *romanzo di transizione* e ponte fra XIX e XX secolo.

¹⁸² Lo stesso Sologub riteneva che, parlando di uno scrittore, si dovesse considerare non la singola opera, ma l'intero *corpus* della sua produzione: “[...] alla raccolta delle opere io guardo come a un tutt'uno, come a un unico grosso libro” (cit. da Èrberg [Sjunnerberg] 1979: 142; “[...] на собрание сочинений я смотрю как на одно целое, как на одну толстую книгу”).

Capitolo 2

Dualismo, individualismo ed estetica della morte

Какой-то хитрый чародей

Разъединил мое сознание

С природою моею, –

И в этом все мое страдание.

2. 1 Dualismo e liminalità in *Tjažėlye sny*

2.1.1 Il *dvoemirie* e il problema dell'identità

Fin dalle sue origini, il simbolismo russo coltiva una visione dualistica del mondo – risalente al pensiero filosofico di Platone e al tardo romanticismo – basata sulla concezione di due realtà contrapposte o *dvoemirie*: il mondo concreto e il mondo ideale, la materia e lo spirito, il fenomeno e il noumeno, il transeunte e l'eterno¹⁸³.

“The romantic code” scrive K. Hansen-Löve, “prescribes the evocation of an alternative world, onto which all kinds of ideals can be projected” (K. Hansen-Löve 1994: 49). Sul modello romantico¹⁸⁴, l'esperienza quotidiana è percepita dai simbolisti come illusoria e vana a confronto dell'ideale. “La vita è l'aleggiare / d'una povera *ombra* / sulla lastra di rune dimenticate [...]” – chiosa Vjač. Ivanov in *Fio, ergo non sum* (1904) (Vjač. Ivanov 1978²: 128)¹⁸⁵.

Tanto i *mladšie* quanto gli *staršie simvolisty* condividono una percezione sdoppiata e ambigua dell'esistente, fondata su antinomie, bivalenze, opposizioni ontologiche. La distinzione fra due mondi separati e avversi si esprime sotto forma di contrasto spaziale (*qui vs li*), temporale (*tempo vs eternità*), filosofico-gnoseologico (*irrazionalità vs razionalità, illogicità vs causalità*).

Conflict spaces in such cases will be a compound of incommensurable spaces, emerging from the polarities between two distinct worlds with their own modalities, one of them being imaginary and infinite, unbound and not subject to the limitations, time and causation of 'primary styles' worlds (Van Baak 1983: 33).

In “Čėtkie linii gor...” [“Le linee distinte dei monti...”] (1896) di V. Brjusov, la natura subisce una dura sconfitta allorché si misura con il regno dei sogni.

[...]

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, –
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды! (Brjusov 1973: 111)¹⁸⁶

¹⁸³ Cfr. Lotman – Minc 1989; Belyj 1994; Muščenko – Nikonova 1999; Kolobaeva 2000; Smirnova 2001; Timina 2002.

¹⁸⁴ Ad accomunare simbolismo e romanticismo nella loro percezione del *dvoemirie* è, tra i primi, V. Žirmunskij nel suo lavoro *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika* [Il romanticismo tedesco e il misticismo contemporaneo], datato 1914 (Žirmunskij 1914).

¹⁸⁵ “[...] / Жизнь – витанье / Тену бедной / Над плитой забытых рун; / [...]”.

¹⁸⁶ Dal ciclo *Skitanija* [Peregrinazioni] della raccolta *Me eum esse* (1896-1897). In un'altra poesia della medesima raccolta, la celebre *Junomu poetu* [Ad un giovane poeta] (1896), tratta dal ciclo *Novyje zavety* [Nuovi precetti], Brjusov riprende il tema del confronto fra mondo reale e mondo ideale, approfondendolo dal punto di vista dell'antitesi presente-futuro: “[...]: / non vivere del presente, / solo

Analoga a quella brjusoviana è la percezione di K. Bal'mont, che, nella sua *Lunnyj svet* [Luce lunare] (1894), svela l'antitesi inconciliabile fra l'anima anelante all'Assoluto e le istanze secolari.

[...],
Моя душа стремится в мир иной,
Пленясь всем далеким, всем безбрежным

[...].

[...],
Чужда мне вся Земля с борьбой своей [...] (Bal'mont 1914⁴a: 7)¹⁸⁷.

Presentimenti, ansie, profezie, speranze, popolano i versi di Minskij, Z. Gippius, Merežkovskij, Vjač. Ivanov, così diversi fra loro eppure tutti accomunati dall'idea del *dvoemirie*¹⁸⁸. In seguito, Vl. Solov'ëv riassumerà efficacemente nella propria scrittura visionaria – così influente sui *mladšie simvolisty* – la concezione del *dvoemirie*. Secondo il filosofo, il mondo terreno è inautentico e illusorio, è solo l'ombra o il riflesso del mondo eterno, un “gioco cerebrale” (per usare un termine chiave di *Peterburg*).

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только *отблеск*, только *тени*
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только *отклик* искаженный
Торжествующих созвучий?

l'avvenire è il campo del poeta. // [...]” (Ivi: 99; “[...]: / не живи настоящим, / Только грядущее – область поэта. // [...]”).

¹⁸⁷ Dalla raccolta *Pod severnym nebom* [Sotto il cielo nordico] (1894).

¹⁸⁸ Scrive Minskij in “Kak son, projdut dela i pomysly ljudej...” [“Come un sogno, passeranno gli atti e i pensieri degli uomini...”] (1887): “[...] // Ma più immortale di tutti è colui al quale attraverso la cenere terrena / apparve in lontananza un nuovo mondo / – inesistente ed eterno, / chi uno scopo celeste così tanto agognò e soffrì / che con la forza del desiderio si creò da sé un miraggio / in mezzo al deserto infinito” (Minskij 1972²: 128; “[...] // Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли / Какой-то новый мир мерещился вдали – / Несуществующий и вечный, / Кто цели неземной так жаждал и страдал, / Что силой жажды сам мираж себе создал / Среди пустыни бесконечной”). Z. Gippius dichiara in *Pesnja* [Canzone] (1893): “[...] // [...], / Ma il cuore vuole e chiede un miracolo, / un Miracolo! // [...]” (Z. Gippius 2001: 448; “[...] // [...], / Но сердце хочет и просит чуда, / Чуда! // [...]”). Merežkovskij affronta il tema del *dvoemirie* in *Deti noči* [Figli della notte] (1894): “[...] / Noi fiutiamo l'invisibile, / e, con la speranza nel cuore, / morendo, abbiamo nostalgia / di mondi non creati. / [...]” (Merežkovskij 1969: 7; “[...] / Мы неведомое чуем, / И, с надеждою в сердцах, / Умирая, мы тоскуем / О несозданных мирах. / [...]”). Anche il poeta-vate di Vjač. Ivanov in *Zvezdnoe nebo* [Cielo stellato] (1889) è un “figlio della notte” che “[...]: / arde e fa profezie, / e oltre la linea eterna / un nuovo mondo vuole vedere / di Bellezza espiata” (Vjač. Ivanov 1971: 526; “[...]: / Пламенеет, и пророчит, / И за вечною чертой / Новый мир увидеть хочет / С искупленной Красотой”).

[...] (Solov'ëv 1974: 93)¹⁸⁹

Se dovessimo concentrare in poche righe l'essenza del *dvoemirie* simbolista, potremmo individuare due dirette conseguenze di tale *Weltanschauung*: da un lato, si postula l'esistenza di una dimensione ideale ed eterea, contrapposta alla caducità di quella terrena; dall'altro, si giunge al completo rifiuto della vita e della quotidianità, ritenute di gran lunga inferiori rispetto all'utopia¹⁹⁰.

In verità, quest'ultimo punto necessita di una chiarificazione. Il rifiuto della realtà non è mai assoluto; la realtà quotidiana è intesa dai simbolisti piuttosto come un mezzo per pervenire alla realtà superiore, quella ideale. “[...] guardare attraverso qualcosa” afferma Belyj “significa essere simbolisti. *Guardando attraverso*, io unisco l'oggetto a ciò che sta al di là di esso. Sotto tale riguardo il simbolismo è inevitabile” (Belyj 1904: 47)¹⁹¹. Anche Blok concepisce il ruolo dello scrittore simbolista come quello di un *medium* fra mondo reale e mondo ideale.

Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. [...] быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа [...] (Blok 1962: 433).

Il simbolista, cioè, non chiude gli occhi di fronte al mondo reale, ma vi guarda *attraverso* per scorgere in esso i barlumi del mondo ideale. Secondo Suchich, “sulla base dei particolari visibili del mondo che lo circondava, l'artista simbolista doveva sentire e raffigurare *l'altro mondo* del quale sognava, che presentiva e indovinava” (Suchich 2008)¹⁹². Ciò avrebbe permesso all'arte di fare proprio il “contenuto mistico” (“мистическое содержание”) in cui Merežkovskij riconosceva uno dei pilastri del simbolismo (Merežkovskij 1972: 250). Nell'arte modernista, infatti, “[...] the task of the artist was not to discover a preexistent meaning, but to create a new meaning out of the chaos and anarchy of actual modern life” (Lewis 2007: 8). In questo suo amalgamare la terra con il cielo, il quotidiano con lo straordinario, la materia con l'immateriale, l'arte diveniva quindi – usando le parole di Taylor – “one of the, if not the, paradigm medium in which we express, hence define, hence realize ourselves” (Taylor 1992: 476).

Come è facile immaginare, molte sono le incongruenze e i paradossi di questa

¹⁸⁹ Da “Milyj drug, il' ty ne vidiš'...” [“Caro amico, forse non vedi...”] (1892).

¹⁹⁰ Chiosa Semënova 2011: 108: “La realtà in quanto tale non ha valore: rappresenta soltanto un particolare sistema di segni che testimoniano dell'esistenza di una sovrarealtà. Perciò i simbolisti le mettono immancabilmente il segno meno” (“Реальность как таковая ценности не имеет: она представляет собой только своеобразную систему знаков, свидетельствующих о существовании сверхреальности. Поэтому ей символисты неизменно ставят знак ‘минус’”).

¹⁹¹ “[...] *смотреть сквозь* что-либо значит быть символистом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен”.

¹⁹² “По видимым подробностям окружающего мира художник-символист должен был почувствовать и изобразить *иной мир*, о котором он грезит, который предчувствует и угадывает”.

posizione. G. Fedotov è forse tra i primi a intuire le contraddizioni del pensiero simbolista, che nel suo sforzo titanico di unire due universi inconciliabili pare aver fallito, proprio come il romanticismo:

[...] подлинной, пророческой силы это движение достигло только в России, где в нем вскрылись спящие религиозные потенции русской души. Его замысел был грандиозен и, я убежден, теоретически безупречен. Символизм видел иссыхание и смерть обезбоженного мира. Он томился подлинно религиозным холодом. Утоление его он искал в красоте, как отражении божественного мира. Реальная действительность лежала перед ним, как мир воплощенных в материи и в ней сквозящих божественных идей [...]. Повторяю, задание символизма мне представляется абсолютно правильным. Его гибель или его быстрая истощенность зависели от несоответствия творческих сил титанизму замысла. Охватить в едином художественном воззрении обе давно расторгнутые половины мира, мир земной и мир божественный, возможно лишь полноте как религиозного, так и жизненного опыта. Но символизм не имел ни то, ни другого. Его небо, как и его земля, были скорее суррогатами реальности. Религию переживали через книгу, через призму всех мифологических систем человечества; жизнь – через публицистическое отражение на страницах журнала. Символизм имел почти гениальные прозрения и в том, и в другом мирах. Но это были только вспышки, только искры, быстро гаснувшие. Живя в мире воображаемом, символизм являлся новым, более глубоким и в России даже первым изданием романтизма и разделил с ним его творческое бесплодие (Fedotov 1988: 94).

Nel tentativo di riavvicinare il mondo terreno a quello divino, il simbolismo – secondo Fedotov – si sarebbe spinto fin troppo in là, bruciandosi le ali. Del resto, lo storico Toynbee ricorda come “it is a paradoxical but profoundly true and important principle of life that the most likely way to reach a goal is to be aiming not at the goal itself but at some more ambitious goal beyond it” (Toynbee – DeLos Myers 1955: 388). Si può condividere o non condividere l’assunto di Fedotov; quello che emerge è la *tragicità* che permea di sé il tentativo ciclopico di riassetto dell’armonia universale, di riconciliazione degli ideali.

VI. Solov’ëv in *Žiznennaja drama Platona* [Il dramma della vita di Platone] (1898) affida ai simbolisti russi suoi seguaci una greve verità: Platone non ha sopportato il suo “idealismo dualistico” (“дуалистический идеализм”) e l’uomo non è in grado di “[...] compiere il suo destino con la sola forza dell’ingegno, del genio e della volontà morale” (Solov’ëv 1988b: 610, 625)¹⁹³. Agli occhi di Solov’ëv, “l’effettiva storia della vita di Platone, eternata nell’insieme delle sue creazioni, più di ogni invenzione può essere chiamata la *tragedia dell’umanità*” (Solov’ëv 1899: 30)¹⁹⁴.

È. Danieljan, che si è occupata del ruolo del *dvoemirie* come procedimento artistico-compositivo nella prosa minore di Brjusov, sottolinea: “Similmente ai romantici, anche i simbolisti attaccano il sistema di valori prestabiliti e, in primo luogo, la solidità di questo mondo. Da un mondo pieno di speranza, logico, unico per

¹⁹³ “[...] исполнить свое назначение [...] одною силою ума, гения и нравственной воли [...]”.

¹⁹⁴ “Жизненная действительная история Платона, увековеченная в совокупности его творений, более всякого вымысла может быть названа *трагедией* человечества” (corsivo dell’originale).

tutti, esso diviene nella loro interpretazione un *mondo alogico*, frutto della coscienza del singolo individuo [...]” (Danieljan 1987: 25)¹⁹⁵, e pertanto *tragico*.

La drammatica consapevolezza di una scissione tra due sfere – quella terrena e quella divina – non è però ascrivibile al solo simbolismo russo, ma è tipica della temperie più generale di fine secolo, collegabile alla nascita delle correnti moderniste. “Nelle opere della cultura modernista” annota infatti Semënova “il mondo reale si coniuga con quello sovrareale, la storia si coniuga con la metafisica, il tempo con l’eternità. Come nel romanticismo, anche nel quadro del mondo modernista vigono le opposizioni tra *realtà e sovrarealtà, tempo ed eternità*” (Semënova 2011: 107)¹⁹⁶.

Dopo Platone, la fenomenologia moderna di Kant, Nietzsche, Husserl e Heidegger pone il problema del rapporto ontologico fra io e mondo.

The strict dualism between reality and the representation of reality therefore breaks down: the only reality that humans can perceive is appearance. Art, or philosophy, can give a more or less adequate representation of these appearances, but neither has direct access to an ultimate reality behind appearances (Lewis 2007: 6).

Questo problema spesso rimane irrisolto. Dalla concezione di due mondi rigidamente separati fra loro ecco che deriva, inevitabilmente, un’altra greve conseguenza: l’isolamento dell’uomo, la sua sensazione di disorientamento e scissione.

Zamknutost’ (‘isolamento’) e *odinočestvo* (‘solitudine’) permeano il pensiero simbolista della prima fase, come constata Hansen-Löve (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 87-95). Collocato nel mezzo, fra la dimensione umana e quella divina, l’uomo, che costituisce – per riprendere un’espressione delle *Čtenija o bogočelovečestve* [Lezioni sulla divinoumanità] (1878) di Solov’ëv – “l’unione dell’elemento divino con la natura materiale”¹⁹⁷ (Solov’ëv 1994: 187), percepisce il proprio legame misterioso con l’eternità, ma è al contempo incatenato alla sua condizione terrena. “Perché m’hai donato un’anima non terrena – / e m’hai incatenato alla terra?” – è la domanda che Bal’mont rivolge a Dio (Bal’mont 1969: 83)¹⁹⁸.

Isolamento e solitudine pervadono (oltre alla sensibilità simbolista) la percezione di tutti i modernisti¹⁹⁹. Scrive Barzinji riguardo a Eliot, pioniere del modernismo inglese: “The duplicity of man, lack of communication and man’s isolation are free basic unpleasant situations of the modern life, making him more and more alienated” (Barzinji 2012: 11). Secondo lo studioso, Eliot – e con lui tutti i

¹⁹⁵ “Подобно романтикам, и символисты атакуют установившуюся систему ценностей, в первую очередь – незыблемость этого мира. Из надежного, логичного, единого для всех он становится в их интерпретации *алогичным*, порождением сознания отдельного индивидуума; [...]”.

¹⁹⁶ “В произведениях модернистской культуры реальный мир сопрягается со сверхреальным, история сопрягается с метафизикой, время с вечностью. Как и в романтизме, в модернистской картине мира стабильными являются оппозиции: *реальность – сверхреальность, время – вечность*”.

¹⁹⁷ “соединение Божества с материальной природой”.

¹⁹⁸ Da *Začem?* [Perché?] (1894): “[...] / Зачем Ты даровал мне душу неземную – / И приковал меня к земле? / [...]”.

¹⁹⁹ V. Engelberg 2001.

modernisti – “[...] wrestles with the fundamental question of the ‘self’, often feeling fragmented and alienated from the world around him” (Ibidem). Nel modernismo, cioè, “[...] l’uomo moderno è *staccato* dalla società in cui vive, dal mondo circostante, è *chiuso, solo*, percepisce continuamente la propria *debolezza* e l’*assurdità* della sua esistenza” (Gorkin 2006)²⁰⁰.

L’integrità stessa dell’individuo ne esce, quindi, compromessa: l’‘io’ si scopre molteplice, si sdoppia e si divide fra cielo e terra. Osserva a tal proposito N. Berdjaev in *Russkaja ideja* [L’idea russa] (1946): “Si potrebbe dire che la percezione del mondo dei poeti simbolisti fosse sotto il segno del *cosmo*, e non del Logos. Per questo il cosmo inghiotte la loro personalità [...]. A. Belyj era perfino solito dire di sé di essere *senza personalità*” (Berdjaev 1997: 201)²⁰¹.

Il passo belyiano a cui fa riferimento Berdjaev è un brano che tratta della crisi identitaria:

Казалось мне: *человека* и нет в *человеке*; и все, что называем мы “*человеческим*”, обнимает лишь частности, черточки, специальности человеческой жизни: “*человека*” в себе ощущал я той точкою, из которой порою блистали многообразия человеческих жизней моих (лишь случайно избрал я одну): ощущал я в себе столкновение многих людей; многоголосая стая – мои двойники, тройники! – перекричала во мне специальность поэта, писателя, теоретика; искал я гармонии неосуществленных возможностей; и приходил к представлению “*человека*”, которого нет в человеке [...]. (Belyj 1919: 45)²⁰².

Similmente, nella prefazione a *Vozmezdje* [Vendetta] (1921), Blok parla di un “vortice mondiale” (“мировой водоворот”) che risucchia la personalità umana:

[...] мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от *личности* почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится *неузнаваемой, обезображенной, искалеченной*. Был человек – и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка (Blok 2001: 267).

Una volta che l’io (nella sua accezione di unità integra e coesa) è venuto meno, si affaccia ai simbolisti (e ai modernisti in generale) una grande sfida: quella di *ricreare la personalità*.

“*Пересоздание человечества*” для модернистов – это сотворение нового человека и начинается оно с себя. Поэтому одной из центральных проблем модернистской литературы является проблема личности, индивидуального сознания как в окружающем мире, в реальности, так и в сверхреальности, как с точки зрения социума, так и с точки зрения вечности (Semënova 2011: 115).

Questa ‘ricreazione dell’umanità’ è resa possibile dall’elevazione dell’uomo

²⁰⁰ “[...] современный человек *оторван* от общества, в котором он живет, от окружающего мира, он *замкнут, одинок*, постоянно ощущает свою *беспомощность* и *абсурдность* своего существования”.

²⁰¹ “Можно было бы сказать, что мироощущение поэтов-символистов стояло под знаком *космоса*, а не Логоса. Поэтому космос поглощает у них личность [...]. А. Белый даже сам говорил про себя, что у него *нет личности*”.

²⁰² Corsivi dell’originale.

alla sfera spirituale, in cui i simbolisti, mossi dalla “consapevolezza dell’unità, dell’integrità dell’edificio-mondo”²⁰³ (Kolobaeva 2000: 290), vedono – a differenza dei realisti – la vera riconquista della personalità umana, come chiosa Bal’mont:

Реалисты всегда являются простыми *наблюдателями*, символисты – всегда *мыслители*. Реалисты охвачены, как прибоем, *конкретной жизнью*, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою *мечту*, они смотрят на жизнь – из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у *матери*, другой ушел в сферу *идеальности* (Bal’mont 2001: 53).

In questo suo impulso, il modernismo si riavvicina al romanticismo, che si opponeva alla tendenza “to fragment human life: dividing it into disconnected departments, like reason and feeling; dividing us from nature, dividing us from each other” (Lewis 2007: 7). Quella che Foucault chiama “la natura doppia dell’uomo”, è dai modernisti ricondotta ad una sola personalità integrale e completa: è un primo passo per superare la duplicità del *dvoemirie*.

2.1.2 Sologub e i due mondi di *Tjaželye sny*

Sologub condivide questo clima socio-culturale. Molte delle sue poesie sono dedicate, infatti, all’inautenticità e brutalità del mondo reale, al quale lo scrittore contrappone il mondo ideale – quello dei sogni²⁰⁴, ma anche quello della creazione artistica²⁰⁵. Ecco come Sologub spiega, in un’intervista rilasciata ad A. Izmajlov, la propria visione sdoppiata della realtà:

[...] мое приятие мира заставляет меня чувствовать под оболочкою скользящих явлений *единую, скрытую реальность*, постигаемую только тогда, когда внешний мир со всеми своими предметами приемлется лишь как символ мира непреходящего; внешний же реализм вещей в свете точного ведения сам себя упраздняет, являя мир материальный миром энергии (Ajaks [Izmajlov] 1912: 22).

Il problema del *dvoemirie*, il ruolo dell’uomo e la sua identità occupa un posto

²⁰³ “осознание единства, целостности мироздания”.

²⁰⁴ Le preferenze di Sologub non vanno al mondo terreno – caduco e infelice –, bensì all’immaginaria Ojle, terra di eterna beatitudine idealizzata nel ciclo *Zvezda Mair* [Stella Mair] (1898). A confermare l’attrazione del sogno e dell’immateriale su Sologub sono i primi due versi di “Ja ljublju vseгда dal’koe...” [“Amo sempre ciò ch’è lontano...”] (1895), che recitano: “Amo sempre ciò ch’è lontano, / desidero ciò ch’è impossibile [...] / [...]” (Sologub 1978²: 149; “Я люблю всегда далекое, / Мне желанно невозможное [...] / [...]”).

²⁰⁵ V. Ivi: 176: “Io sono il dio d’un mondo misterioso, / il mondo intero è nei miei sogni. / [...]” (“Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах. / [...]”).

di grande rilievo nella riflessione di Sologub, che Berdjaev annovera nella generazione degli “uomini nuovi” dai “pensieri sdoppiati”, capaci di vedere “due verità in una volta” (cit. da Pavlova 1990a: 3).

Una sua poesia di poco antecedente a *Tjažělye sny*, datata 1896, recita:

Какой-то хитрый чародей
Разъединил мое сознание
С природою моею, –
И в этом все мое страдание.

[...] (Sologub 1978²: 175; n. 159)²⁰⁶.

A differenza di Brjusov, per il quale il ‘secondo mondo’ (quello ideale) rientra pur sempre nel mondo reale, non essendone che un’altra faccia²⁰⁷, per Sologub il mondo ideale è l’*unico mondo veramente autentico*, o perlomeno degno di essere considerato tale. La realtà si trasforma cioè – nell’opera di Sologub – nell’*irrealtà*, laddove la fantasia è l’*unica realtà ontologicamente possibile*. Lo dimostra la vicenda del piccolo Volodja di *Teni*, per il quale le ombre cinesi prendono il posto della vita vera, trascinandolo da ultimo (insieme all’amata madre) nel baratro di una follia allucinata. Il contrasto tra due mondi (*esteriorità-interiorità*, *realtà-fantasia*) è alla base di *Tvorimaja legenda* e di tutta la produzione sologubiana, prosastica così come poetica.

Nelle opere di Sologub, “[...] la realtà ‘visibile’ circostante è insignificante e illusoria, benché sia esteriormente evidente, mentre l’essenza autentica dei fenomeni e di tutto il mondo è interamente celata, ma è autentica, vera” (Seměnova 2011: 108)²⁰⁸. Da buon mistico e lettore di Schopenhauer, l’autore (per parafrasare P. Miljukov) vede attraverso *questo* mondo *altri* mondi, e basa sul *dvoemirie* la propria concezione della vita e dell’arte.

Il tema del *dvoemirie* e il dolore dello sdoppiamento identitario – fra natura e coscienza, terra e cielo, corpo e spirito – è anche il tratto caratterizzante della personalità di Login. Il protagonista di *Tjažělye sny* è un uomo *fin de siècle* che si fa interprete delle ansie e delle contraddizioni di un’età di passaggio. In una lettera a L. Gurevič del 15 novembre 1895, Sologub spiega che al centro del romanzo è “l’uomo

²⁰⁶ Da “Какой-то хитрый чародей...” [“Un mago astuto...”].

²⁰⁷ Scrive Danieljan: “Il ‘secondo mondo’ rappresenta in Brjusov l’altro lato di una stessa realtà, dello stesso mondo reale nel quale vivono e agiscono i suoi personaggi, e non porta in sé il ‘fuoco delle altezze religiose’ tanto importante per i simbolisti” (Danieljan 1987: 27; “Второй мир” у Брюсова выступает как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором живут и действуют его герои, и не несет в себе столь важного для символистов ‘огня религиозных высот”). Nella prosa minore di Brjusov assistiamo, cioè, all’affrancamento dal “tratto più importante, veramente costitutivo, della personalità romantica. Vivere d’immaginazione è per il personaggio più consueto che vivere di realtà” (Terterjan 1983: 162; “самой главной, по-истине конструирующей черты романтической личности. Жить воображением для героя привычнее, чем жить реальностью”).

²⁰⁸ “[...] окружающая ‘видимая’ действительность мнима и иллюзорна, хотя внешне видна, а подлинная сущность явлений и всего мира в целом скрыта, но она подлинная, настоящая”.

moderno, che vive di interessi più letterari e astratti, e che ha perduto le vecchie leggi della vita, *stanco, strambo e molto peccatore [...]*” (Sologub 1974: 119; n. 7)²⁰⁹.

Login rinviene, dentro di sé, il dualismo e la crisi esistenziale di cui soffre, nel suo complesso, tutto il simbolismo russo. La scissione del protagonista si presenta sotto tre aspetti:

1. Scissione della coscienza
2. Scissione corpo-spirito
3. Scissione emotivo-comportamentale (cap. 2.2.1).

Il problema della scissione della coscienza percorre tutto il romanzo. Nel rievocare il proprio passato, Login fatica a ritrovarsi nelle esperienze vissute e percepisce dolorosamente il distacco fra il suo ‘vecchio io’ e il ‘nuovo io’, quasi non esistesse soluzione di continuità fra presente e passato, o come se la catena della memoria si fosse d’un tratto spezzata.

Казалось странно отождествлять себя с мальчиком, на которого смотрел с горы опыта и усталости. Вспоминая, видел себя немного со стороны. Не то чтоб ясно наблюдал того другого, о котором думает, когда по взаимной неточности языка и мысли говорит: я был, я делал. Похоже было на то, когда высунешься из окна и стараешься заглянуть в соседние окна или под карниз дома, где лепятся серые гнезда, или в окна других этажей; дом виден не совсем со стороны, но и чувствуешь, что не в самом доме находишься. Так и он видел приливы и отливы румянца на щеках, строгие, слегка волнистые линии лица, всю тонкую и хрупкую фигуру, всегда немного понурую, – видел это, как что-то *чужое*, но не так ярко, как вспоминались предметы совершенно посторонние. Даже сильные душевные движения, пережитые когда-то, припоминались *смутно*. Зато иногда что-нибудь внешнее и мелкое, что связано с испытанным сильно чувством, выпукло вставало в памяти.

Были некоторые обстоятельства, которые казались совершенно утраченными для памяти. Чувствовалось, что многие звенья той цепи впечатлений, которые некогда стройными волнами перелились через порог сознания, теперь *затерялись, упали в общую темную массу пережитого*, – и сходные соединились, как сливающиеся ручьи. Сознание, блуждающий огонек, мается по этой нестройной массе и своим мельканием делает то, что называют сознательною жизнью (Sologub 1911: 143-144)²¹⁰.

Questa dissociazione schizofrenica da se stesso e dalla propria individualità viene attribuita da Login alla fluidità dell’io e della coscienza. In un monologo interiore, il protagonista esplicita le sue insicurezze e ansie, denudando tutto il proprio smarrimento e disorientamento identitario.

Казалось Логину, что не было *единства* в содержании души, не было *целости*, что *распадение души* началось давно и вот теперь близится к завершению. Были дни, когда мысли и чувства шли жизнерадостным путем, – все темное в жизни забывалось. Бывали

²⁰⁹ “[...] *современный человек*, живущий более книжными и отвлеченными интересами, потерявший старые законы жизни, *усталый, развинченный и очень порочный* [...]”.

²¹⁰ Riguardo alla percezione del tempo nella prima fase del simbolismo russo, Hansen-Löve sostiene che “[...] la continuità del tempo per il simbolista diabolico si scinde in *frammenti distinti, non collegati fra loro*, nell’insensato ‘ticchettio’ meccanico delle ‘ore morte’” (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 273; “[...] непрерывность времени у диаволиста распадается на *не связанные друг с другом, дискретные фрагменты*, на *обесмысленное, механическое ‘тикание’ ‘мертвых часов’*”).

и жестокие полосы жизни: невыносимая тоска сжимала сердце, и все могилы душевного кладбища высылали своих мертвецов, – тогда изглаживалась в душе память об ее другом, лучшем мире.

Но чаще огонь сознания горел на мосту, между двумя половинами души, и чувствовалось томление нерешительности. Устои моста шатались и трещали под напором волн жизни, и брезжущий огонь сознания озарял иногда их белопенные верхи и страшное шатание устоев. Иногда этот огонь освещал радостные и полные надежд мысли, но сила жить принадлежала *ветхому человеку*, который делал дикие дела, метался, как бешеный зверь, перед удивленным сознанием и жаждал мук и самоистязания. Чем больше скоплялось в жизни угнетающего, тем бывало сильнее и дольше продолжалось торжество освобожденного низшего сознания.

“Не очевидно ли, – думал иногда Login со странным злорадством, – что мое ‘я’ – довольно жалкая претензия существа, текущего и обновляющегося, как вода реки в берегах, которые и сами неизменны только по внешности?” (Sologub 1911: 144-145)

Se l’immagine eraclitea del fiume quale simbolo dell’incessante divenire allude all’instabilità e fallacità di ogni pretesa identitaria, la metafora del ponte traballante su cui arde il “fuoco della coscienza” (“огонь сознания”) – cronotopo letterario della liminalità²¹¹ – serve nel romanzo, assieme all’immagine schopenhaueriana del pendolo, a esprimere l’incertezza del destino e l’oscillazione degli stati d’animo del protagonista, in bilico fra presente e passato, fra *vetchij čelovek* (‘uomo antico’) e *novyj čelovek* (‘uomo nuovo’) (Menefi [Menefee] 2010). Personaggio *fin de siècle*, Login non pare essere in grado di riunire in sé le due parti della sua coscienza divisa, per realizzare l’‘uomo integrale’ o *cel’nyj čelovek* auspicato da Solov’ëv, in cui i due principi materiale e spirituale si compenetrino armonicamente (*vseedinstvo*).

La scissione della coscienza del protagonista si traduce nella divisione di Login fra corpo e spirito, che è simboleggiata, sul piano narrativo, dalla sua oscillazione fra due donne, Klavdija e Anna (simbolo rispettivamente delle istanze carnali e di quelle celesti)²¹².

Da un punto di vista tematico, la crisi identitaria di Login è resa attraverso il *Leitmotiv* del doppio, il cadavere dello stesso protagonista o il ‘vecchio Login’ che, a partire dal cap. 4, lo perseguita, diventando oggetto delle sue più terribili allucinazioni.

Мерещилось Логину, как стоял над ним этот человек и дикими глазами глядел на красное одеяло. И знал Login, что *это он сам стоит над своим трупом*. И слышит он свои странные речи.

“Лежи, разрушайся скорее, не мешай мне жить. Я не боюсь того, что ты умер. Не смейся надо мною своею мертвою улыбкою, не говори мне, что это я умер. Я знаю это, – и не боюсь. Я буду жить один, без тебя. Если бы ты не умер сам, я убил бы тебя. Я приберег для тебя (для себя, поправляешь ты, – пусть будет так, все равно) хорошую пулю, в алюминиевой оболочке. Освободи мне место, исчезни, дай мне жить.

²¹¹ Il ponte sologubiano si associa in questo all’interpretazione della ‘soglia’ o *porog* fornita da M. Bachtin, quale “cronotopo della crisi e della svolta” (Bachtin 1975: 397; “хронотоп кризиса и жизненного перелома”).

²¹² Vedi il cap. 3, specialmente 3.1.1 e 3.1.2.

Я хочу жить, и не жил, и не живу, потому что влачу тебя с собою. О, если бы ты знал, как тяжело влачить за собою *свой тяжелый и ужасный труп!* Ты холоден и спокоен. Ты страшно отрицаешь меня. Неотразимо твое молчание. Твоя мертвая улыбка говорит мне, что я – *только иллюзия моего трупа*, что я – как слабо мигающий огонек восковой свечи в желтых и неподвижных руках покойника.

Но это не может быть правдою, не должно быть правдою. Я – сам, постоянный и цельный, я – отдельно от тебя.

Я ненавижу тебя и хочу жить отдельно от тебя, по-новому. Зачем тебе быть всегда со мною? Ты не пользуешься жизнью. Ты уже отжил. Ты – *мое отяжелелое прошлое*.

Отчего не исчезаешь ты, как тает снег весною, как тают в полдень облака? Зачем ты вливаешь трупный яд ненавистного былого в божественный нектар несбыточных надежд? Исчезни, мучитель, исчезни, пока я не раздробил твоего мертвого черепа!”

Лежал неподвижно. И жутко, и радостно было терзать обезумевшего от тоски человека. Тихий смех звенел в комнате и напоминал, что *мучит он самого себя* (Sologub 1911: 149-150).

Il doppio di Login rappresenta la parte peggiore della sua coscienza, è il lato oscuro della sua personalità che soffoca la parte più luminosa e positiva, acuitizzando la scissione dell'io.

В сознании Логина пробегали *несвязные отрывки мыслей и чувств*. Неотступно стояли где-то рядом, сразу за порогом сознания, *два таинственные гостя*. Так бывает, когда знаешь по каким-нибудь приметам, что за дверью стоит кто-то, и когда он не входит. Login напрасно старался отворить им дверь сознания. Один был чей-то образ; детское лицо, испуганные глаза, еще что-то знакомое, – но не знал, что это. Другой гость, – это было *что-то бесформенное и странное, предчувствие или повеление, что-то злобное, мстительное, связанное с глубоко ненавистным образом*. Это неопределенное и неотступное давило грудь, затрудняло дыхание (Ivi: 387-388)²¹³.

La costruzione dell'identità individuale, secondo le modalità in cui viene trattata nel romanzo, si inserisce nelle dinamiche di pensiero del simbolismo russo. “Il simbolismo è legato all'integrità della personalità [...]” – sostiene, non a caso, Vjač. Ivanov in *Mysly o simvolizme* [Pensieri sul simbolismo] (Vjač. Ivanov 1974: 608)²¹⁴. Nel suo cammino verso la riconquista della propria personalità integrale, Login è ostacolato dal proprio sdoppiamento interiore – un motivo, questo, che è peraltro tipico del cosiddetto “simbolismo diabolico” (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Lëve] 1999: 74-86).

La ricostituzione dell'“uomo integrale”, al di là dello sdoppiamento, passa per Login attraverso l'omicidio di Motovilov e l'amore di Anna. ““Occorre disfarsi dell'odioso passato, ucciderlo! Continuare a vivere solo con la metà pura dell'anima. Questa vita è impossibile. Una via d'uscita, una qualsiasi. Anche tormentosa, come la tortura o la pena capitale”” – pensa Login (Ivi: 383)²¹⁵. L'uccisione del preside Motovilov – simbolo del male per eccellenza – consente a Login di liberarsi della sua

²¹³ Per un'interpretazione di questo brano e un'analisi più accurata del tema del *dvojniki* v. cap. 4.2.

²¹⁴ “Символизм связан с целостностью личности [...]”.

²¹⁵ ““Надо отделаться от ненавистного прошлого, убить его! Остаться жить с одною чистою половиною души. Эта жизнь невозможна. Исход, какой бы то ни было. Хотя бы мучительный, как пытка или казнь””.

metà dell'anima più peccaminosa, rinnovandosi interiormente²¹⁶.

D'altro canto, però, ci vuole l'amore di Anna per consentire a Login di riappropriarsi della propria identità integrale, facendogli "ampliare la sua esistenza in modo misterioso"²¹⁷ (Ivi: 60) e fungendo da collegamento fra terra e cielo, fra uomo e Dio. L'amore svolge cioè la funzione – di nuovo, specificamente simbolista – di consentire la riaffermazione del proprio io, oltre (e nonostante) la crisi identitaria²¹⁸.

²¹⁶ Per un approfondimento del tema dell'omicidio e del problema etico, rimando al cap. 4.

²¹⁷ "расширять свое существование танственным образом".

²¹⁸ Infatti, come afferma Solov'ëv, "nel sentimento dell'amore, per il suo significato fondamentale, noi affermiamo l'indubbio valore di un'altra individualità e, tramite esso, anche l'indubbio valore della nostra stessa individualità" ("В чувстве любви по основному его смыслу мы утверждаем безусловное значение другой индивидуальности, а через это и безусловное значение своей собственной"; Solov'ëv 1988b: 519). Cfr. cap. 3.

2.2 Login come uomo *fin de siècle*

2.2.1 La personalità contraddittoria al confine tra i secoli

Nella sezione precedente si è discusso del *dvoemirie* e della trattazione di tale tematica in *Tjažělye sny*, specialmente in riferimento allo sdoppiamento identitario del protagonista. In questo sottocapitolo esaminerò più nel dettaglio le dinamiche della scissione interiore di Login, intesa come frutto ineluttabile del passaggio socio-culturale tra XIX e XX secolo.

Come abbiamo visto, la personalità di Login è *scissa* tra terra e cielo, corpo e spirito, pensiero cosciente e celato subconscio. Essa è, quindi, intimamente *contraddittoria*.

La parola chiave del passaggio tra XIX e XX secolo sembra proprio essere ‘contraddizione’. Già nel 1893, nel suo *O pričinach upadka*, Merežkovskij denunciava il crollo di ogni certezza e individuava nella contraddizione la cifra della nuova realtà *in fieri*:

Наше время должно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных порывов духа*. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе *двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний*. Последние требования *религиозного чувства* сталкиваются с последними выводами *опытных знаний* (Merežkovskij 1972: 245).

La conflittualità tra pulsioni antagoniste che lacera il *serebrjanyj vek* (“materialismo” e “slanci d’animo”, “sentimento religioso” e “scienze esatte”) segna anche la nozione stessa di io soggettivo. Ma cosa intendiamo quando parliamo di ‘personalità’? Forse è il momento di chiarirlo.

Il concetto di *ličnost’* (‘personalità’) si distacca notevolmente da quello di *čelovek* (‘uomo’). Infatti, se l’uomo è “una parte dell’universo materiale racchiuso in se stesso” (Servera Èspinoza [Cervera Espinosa] 1995: 88)²¹⁹, “la personalità nella sua libertà esce dai limiti dell’universo fisico, è aperta al mondo” (Ibidem)²²⁰. L’uomo finisce là dove comincia la *personalità*, ossia con il sorgere dell’autocoscienza individuale, un processo durante il quale la personalità “[...] in qualità di soggetto si impossessa di tutto ciò che l’uomo fa, riporta a sé tutte le azioni da questo commesse e se ne assume consapevolmente la responsabilità in qualità di loro fautore” (Rubinštejn 1989: 238)²²¹.

²¹⁹ “часть материальной вселенной, замкнутой в себе”.

²²⁰ “личность в своей свободе выходит за пределы физической вселенной, она открыта миру”.

²²¹ “[...] в качестве субъекта присваивает себе все, что делает человек, относит к себе все исходящие от него дела и поступки и сознательно принимает на себя за них ответственность в качестве их автора и творца”.

La nozione di ‘personalità’ è pertanto legata, in primo luogo, alla *consapevolezza di sé* e, in secondo luogo, all’*individualità* e alla *storicità*, poiché “[...] si forma gradualmente nel processo del suo sviluppo sociale e costituisce, di conseguenza, il prodotto di tale sviluppo, l’effetto di tutto il cammino spirituale dell’uomo” (Anan’ev 1979: 305)²²².

Alla fine dell’Ottocento, la personalità è il *Leitmotiv* prediletto dalla letteratura *fin de siècle*, che ne indaga le luci e le ombre²²³. La *consapevolezza di sé*, l’*individualità* e la *storicità* – che costituiscono, come abbiamo visto, i pilastri del concetto di ‘personalità’ – vacillano sotto le fluttuazioni e le antitesi di un’età di transizione.

Lo sdoppiamento del sentire, l’instabilità delle condizioni psichiche, il frazionamento della personalità individuale, trovano un loro posto privilegiato fra le tematiche del primo simbolismo russo e del “simbolismo demoniaco”, nello specifico (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 74-86). Le contraddizioni dell’uomo moderno sono ben espresse, ad esempio, in *Tol’ko o sebe* [Riguardo a noi] (1904) di Z. Gippius:

Мы, – робкие, – во власти всех мгновений.
Мы, – гордые, – рабы самих себя.
Мы веруем, – стыдясь своих прозрений,
И любим мы, – как будто не любя.

Мы, – скромные, – бесстыдно молчаливы.
Мы в радости боимся быть смешны, –
И жалобно всегда самолюбивы,
И низменно всегда *разделены!*

[...]! (Z. Gippius 1991: 137)

In realtà, domina l’intero modernismo russo (e non solo il simbolismo) l’esperienza della liminalità esistenziale, la visione dell’uomo come punto intermedio fra due estremi. Percependosi simultaneamente su due piani complementari e contrapposti, come “esito” e come “inizio” (Dolgoplov 1985: 13)²²⁴, l’uomo di fine Ottocento avverte in sé tutto il peso del passato, unito all’ansia di rinnovamento e ad attese apocalittiche.

La personalità descritta dai modernisti è una personalità ambivalente e contraddittoria, frutto dell’incontro (e dello scontro) di due principi opposti:

²²² “[...] постепенно складывается в процессе ее социального развития и является, следовательно, продуктом этого развития, эффектом всего жизненного пути человека”.

²²³ La parola *ličnost’* – scrive un acuto osservatore di quel tempo, “figura ovunque, da essa traggono ispirazione i narratori, di essa parlano i critici, la usano e la abusano a ogni proposito” (I. [Ignatov] 1903; “фигурирует везде, им вдохновляются беллетристы, о нем много говорят критики, его употребляют и им злоупотребляют по всякому поводу”).

²²⁴ La coincidenza di *načalo* (‘inizio’) e *konec* (‘fine’) è un *topos* basilare del simbolismo russo (cfr. A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 84, nota 7).

Человек – точка пересечения двух миров. Об этом свидетельствует двойственность человеческого самосознания, проходящая через всю его историю. Человек сознает себя принадлежащим к двум мирам, природа его двоится, и в сознании его побеждает то одна природа, то другая [...]. Человек сознает свое величие и мощь и свое ничтожество и слабость, свою царственную свободу и свою рабскую зависимость, сознает себя образом и подобием Божьим и каплей в море природной необходимости [...]. Человек – одно из явлений этого мира, одна из вещей в природном круговороте вещей; и человек выходит из этого мира как образ и подобие абсолютного бытия (Berdjaev 1989: 296).

Alla base di questa nuova interpretazione della realtà, catalizzata dalla filosofia di Nietzsche (diffusasi in Russia attorno agli anni Novanta del XIX secolo), è l'idea che l'individuo è un essere complesso, irresistibilmente attratto dall'autodistruzione, una forza che fa sì che "l'uomo sia senza sosta e nello stesso tempo omicida e suicida, assassino e carnefice" (cit. da Nicholls 2002: 41). Tale condizione lo porta a "desiderare per sé qualcosa che gli sia perfino dannoso, qualcosa di stupido", e per giunta "a bella posta e consapevolmente" (Ibidem); la personalità si trasforma pertanto in un amalgama quanto mai eterogeneo e non del tutto esplorato di sensazioni, istinti, antinomie.

A partire da Dostoevskij, nella cui opera "[...] fu scoperta l'inadeguatezza della personalità che conserva l'integrità dell'autocoscienza nelle condizioni di un pluralismo vocale interiore" (Isupov 2001: 94)²²⁵, il trauma romantico della scissione si sposta dal confronto esterno fra l'io e l'altro al dramma tutto interiore dello sdoppiamento soggettivo. Secondo Baudelaire, "ogni cervello ben conformato porta in sé due infiniti, il cielo e l'inferno, e in ogni immagine di uno di questi infiniti, esso riconosce immediatamente la metà di se stesso" (cit. da Nicholls 2002: 40).

"Occhi attraverso i quali vediamo il mondo, come la luce nella quale distinguiamo tutto" (Bulgakov 1998: 80)²²⁶, l'individualità del singolo ci parla anche del suo tempo. Da sempre protagonista dei processi storico-letterali, la categoria della 'personalità' (Loseva 2001) assurge, con la transizione dall'Ottocento al Novecento, a indice della "multiaspettualità" o "многоаспектность" (un termine di Karsavin 1929) dell'uomo moderno. Se "realists celebrated strong characters by making them central to the narrative [...]" – come commenta Kern nella sua analisi del romanzo modernista –, "[...] modernists splintered personalities that are simultaneously present as fragmentary aspects of a hybrid entity" (Kern 2011: 28).

La duplicità insita nel rapporto tra passato e presente, storia e contemporaneità, terreno e divino, apre alle avanguardie la visione di una sintesi, nell'ideale del superuomo: "[...] tutta la storia parla solo del fatto che l'uomo compilativo diventa migliore e più grande di se stesso, fa crescere la sua realtà personale, spostandola nel passato, e trasferendo nel presente ciò che ancora da poco

²²⁵ "[...] была открыта неадекватность личности, сохраняющей целостность самосознания в условиях внутреннего голосового плюрализма".

²²⁶ "ока, через которое мы видим мир, как свет, в котором мы различаем все".

era opposto alla realtà – il sogno, l'ideale soggettivo, l'utopia” (Solov'ëv 1989: 310)²²⁷.

2.2.2 Login: tutte le contraddizioni dell'uomo *fin de siècle*

Pulsioni positive e negative coesistono in Login, che sembra riunire – secondo le parole di Anna – “tutte le contraddizioni”²²⁸ (Sologub 1911: 41). Nel romanzo, il personaggio sologubiano ci appare infatti in un alternarsi di passioni contrastanti, di disperazione e speranza, amore e odio, fede e scetticismo, teso a riprodurre la scissione emotivo-comportamentale dell'uomo di fine secolo, il suo smarrimento in un cosmo nel quale non trova il proprio *ubi consistam*²²⁹.

L'inerzia amletica del protagonista, la sua propensione alla riflessione – più che all'azione – emerge fin dal suo ritratto, nel primo capitolo di *Tjažëlye sny*.

Это – Василий Маркович Логин, учитель гимназии. Ему немного более тридцати лет. Его серые близорукие глаза глядят *рассеянно*; он не всматривается пристально ни в людей, ни в предметы. Лицо его кажется *утомленным*, а губы часто складываются в слабую улыбку, не то *лениво-равнодушную*, не то *насмешливую*. Движения его *вялы*, голос *незвонко*. Он порою производит впечатление человека, который думает о чем-то, чего никому не скажет (Sologub 1911: 11).

A ricordare il principe danese sono le emozioni che Login prova nel corso del romanzo, riconducibili essenzialmente alla noia (*skuka, toska*), alla pigrizia (*lenost*), all'umor tetro (*ugrjumost*)²³⁰.

²²⁷ “[...] вся история только о том и говорит, как собирательный человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, отодвигая ее в прошедшее, а в настоящее вдвигая то, что еще недавно было чем-то противоположным действительности – мечтою, субъективным идеалом, утопией”.

²²⁸ “все противоречия”.

²²⁹ Recita una poesia di Sologub datata 1886: “Da diverse aspirazioni / è l'anima straziata, / e la vita coi suoi struggimenti / è oscura e bella. // [...]?” (Da “Različnymi stremlen'jami...” [“Da diverse aspirazioni...”], in Sologub 1978²: 87; n. 13; “Различными стремленьями / Растерзана душа, / И жизнь с ее томленьями / Темна и хороша. [...]?”).

²³⁰ Anche l'immagine di sé che Login restituisce agli altri risente del fascino di Amleto. In una conversazione con Anna, la giovane e inesperta insegnante Valja ne fa un ritratto amletico: “– Vasilij Markovič è di poche parole – spiegò. – E molto *orgoglioso*. E guarda in un modo... – In che modo? – In un modo *malinconico*, come se ti *disprezzasse*. – Ti sbagli, Valja: lui non è orgoglioso e non disprezza nessuno. – Ma a me fa paura. – E cos'ha di così terribile? – Ha il malocchio. – Ma che dici, Valja! Che significa? – Beh, ti guarda e ti ietta” (Ivi: 44; “– Да Василий Маркович такой *неразговорчивый*, – объяснила она. – И *гордый* очень. И смотрит как-то так... – Как же? – Да как-то *уныло*, и точно он *презирает*. – Ошибаешься, Валя: он не гордый и никого не презирает. – Только я его боюсь. – Что ж в нем страшного? – Да у него глаз дурной. – Что ты, Валя, – что это

Colpisce, nel protagonista di *Tjažělye sny*, l'impenetrabilità e la freddezza d'animo: in effetti, Login si dimostra impermeabile a qualsiasi percezione e sensazione, eccetto la stanchezza e il tedio. Così, nei confronti di Klavdija, muore sul nascere ogni suo fiacco desiderio passionale:

Теперь Логин думал, что и не могла зажечься любовь в его преждевременно одряхлевшем сердце. Давно уже привык он топить всякий порыв своего сердца в бесплодных и бессильных размышлениях, в ленивых и сладостных мечтах, в страданиях и утехх одиноких и странных, о которых он никому не мог рассказать (Ivi: 17).

Lo stesso vale per Anna, nei cui riguardi Login avverte tutta la propria impotenza emotiva, la propria incapacità congenita di dare e ricevere amore. Pur riconoscendo la grande forza attrattiva della passione, Login ne intuisce l'illegittimità e l'illusorietà, distaccandosene razionalmente.

Логин думал о счастье того, кто полюбит Анну и кого она полюбит. Был теперь уверен в том, что для него это счастье недоступно. Да и не нужно оно ему. *Сердце его холодно, – и никакой обман жизни не имеет над ним власти. Не может он полюбить, – и нечем ему возбудить любви!* Одинок догорит его жизнь. *Порочно и холодно его сердце.* Мысль отвергает плотскую любовь и всякое вожделение. Все желания имеют одинаково незаконную природу – и узаконенные обычаем, и тайные. Все они возникают из суетного стремления к расширению своей личности, призрачной, вечно текущей и обреченной на уничтожение. Горе вожделяющим, горе тем, кто надеется! Всякая надежда обманет, и всякое вожделение оставит по себе тягостный угар. Но и счастливы только желающие, – потому что всякое счастье – обман и мечта. Кто понял жизнь, тот ей рад и не рад, и отвергает счастье.

Но все же сладко было мечтать об Анне. Не было зависти к чужому счастью, к наивному счастью того, кто возьмет ее в жены (Ivi: 39-40)²³¹.

Eppure il rifiuto razionale e apatico dell'“inganno” e del “sogno” amoroso cede di tanto in tanto il posto, nel personaggio sologubiano, a raptus di disperazione o fermenti di speranza.

Перед ним раскрывались иногда в его мечтаниях иные, доверчиво-чистые глаза, светилась ласковая улыбка. Может быть, это зажигалась *чистая, спасительная любовь, но не верил в нее Логин.* Чужой, далекий свет является ему в тех доверчивых глазах, и бездна казалась ему непереходимой... (Sologub 1911: 18)

E ancora, analogamente, Login è ora vittima di impulsi sadici e

значит? – Ну вот, посмотрит и сглазит”). L'attore Požarskij è ancora più esplicito: “[...] il signor Login è Amleto, il principe danese; non ride perché *disprezza* non solo gli attori, ma *il mondo intero*” (Ivi: 167; “[...] господин Логин, – Гамлет, принц датский; он не засмеется, потому что не только актеров – *он и весь мир презирает*”). Andozerskij, ex compagno di università di Login, lo colloca fra i “sognatori” da cui ci si deve guardare le spalle (cfr. Ivi: 49; “– E chi vi conosce, voi *sognatori*: l'acqua cheta rovina i ponti. [...]”; “– Кто вас знает, *мечтателей*: в тихом омуте черти водятся. [...]”). Lo stesso stile di vita del protagonista è caratterizzato dalla preferenza per la meditazione e l'attività contemplativa: nel suo studio – commenta il narratore – Login “viveva: sognava, leggeva” (cfr. Ivi: 18; “Здесь он жил: мечтал, читал”).

²³¹ Sull'opposizione *strast'* ('passione') – *besstrastie* ('impassibilità'), tipica del primo simbolismo russo, si veda A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 133-151.

sadomasochisti²³², ora soggetto a repentini accessi di generosità disinteressata e puro altruismo²³³.

Questo intervallarsi di moti contrari e autoescludentesi a vicenda non può però essere ricondotto alla sola natura decadente di Login, ma semmai (più in generale) alla condizione comune dell'uomo di fine secolo, con le sue incertezze, le sue insoddisfazioni, i suoi aneliti.

Он навеян был *давнею тоскою, холодом жизни эгоистичной и полной случайностей...* Много видел Login отвратительных и презренных дел, видел гибель многих и каменное равнодушие остающихся, – *негодование, отчаяние, злоба* мучили его. Жизнь являлась грозною, томили предчувствия, подстерегали несчастья. Личное счастье и довольство сурово отвергались сердцем, да и разуму казались ненадежными, – казалось, что в личной жизни нет устоев, которых не могла бы сокрушить нелепая случайность. *Жизнь колебалась, как непрочный мост на шатких устоях* (Sologub 1911: 25).

Anche Klavdija – come il protagonista di *Tjažëlye sny* – conosce l'altalenarsi di emozioni sempre cangianti, o di “impeti indefiniti” (“неопределенные порывы”) (Ivi: 14), secondo una definizione dello stesso Login. Ciò si evince, in particolare, dal suo rapporto turbolento e controverso con l'amante Paltusov (ne riporto qui un estratto), che, più che costituire un *Leitmotiv* decadente²³⁴, sembra essere proprio l'esemplificazione delle ambiguità e delle incognite di un'epoca di passaggio.

Она спрашивала себя: то, что казалось ей любовью, была, может быть, жалость к его страсти или гордость его любовью? Или то, что казалось ненавистью к нему, не было ли страстным гневом на невозможность запрещенного и отвергаемого счастья? Или эта *смена мучительных чувств* – это и есть любовь? Или это – только мстительное, мелко-злое чувство, и попытка привить к сердцу любовь разрешилась взрывом бешеной ненависти к человеку, который легкомысленно открыл ей путь легкого и сладкого мщения за былые детские обиды? И, быть может, эти жутко-приятные волны, которые пробегают порою в *смятенной душе*, – только пленительная музыка удовлетворяемой мести и самовнушенной страстности? Или все это ложные объяснения? (Sologub 1911: 69-70)

Attraverso le figure di Klavdija e Login, Sologub ci fornisce dunque non tanto

²³² Si veda, ad esempio, il seguente passo, che svela il duplice atteggiamento di Login nei confronti dei propri allievi: “Sorgeva in lui l'*odio* per il gioioso stato d'animo infantile, e perfino per le loro [degli allievi di Login] tristezze leggere e veloci. A volte avrebbe voluto essere *crudele* con loro – ma era solo *dolce*” (Ivi: 197; “Возникла *зависть* к детскому жизнерадостному настроению, и даже к их легким и быстрым печалям. Порою хотелось быть *жестоким* с ними, – но был только *ласков*”). La Pavlova interpreta l'intera produzione sologubiana come riflesso del complesso sadomasochista dell'autore, caratterizzato dall'astrazione dal mondo reale per rifugiarsi nel mondo dei sogni, da un mix di impassibilità, freddezza e aggressività, dalla soddisfazione di piaceri proibiti anche a costo di patimenti personali, dall'esibizione della propria sofferenza e umiliazione (cfr. Pavlova 1996). Nell'opera citata, la studiosa esamina in particolar modo *Melkij bes*, analizzandone la natura “algolagnica”.

²³³ Nel ventunesimo capitolo del romanzo, Login compie infatti un atto di grande generosità adottando Len'ka, un trovatello fuggito dall'orfanotrofio che incontra casualmente nel bosco.

²³⁴ Questo è invece il parere, fra gli altri, della Zdražilova (v. Zdražilova 1992: 52).

un modello di personaggio decadente, quanto uno specchio della crisi identitaria propria dell'età contemporanea.

In una poesia dal titolo eloquente, *Kačeli* [Altalena] (1894), Sologub convoglia nell'immagine dell'oscillazione altalenante fra uno stato d'animo e il suo opposto, la cifra della condizione umana dell'uomo *fin de siècle* – e dei simbolisti russi in particolare.

[...].

Печали ветхой злою тенью
Моя душа полуодета,
И то стремится жадно к тлению,
То ищет радостей и света.
И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предначертаньям,
Переношусь попеременно
От безнадежности к желаньям (Sologub 1978²: 122; n. 77).

Si inserisce nel contesto socio-culturale appena delineato l'interrogativo che tormenta Login: “[...] *io vivo troppo presto*, ancora nel crepuscolo mattutino, e solo le ombre del futuro lontano si poseranno su di me?” (Sologub 1911: 146)²³⁵ Al contempo, però, il protagonista di *Tjažëlye sny* ammette anche la propria ‘superatezza’, accusando una continua sensazione di vecchiaia precoce, di trovarsi alla fine di un’epoca: “– [...] Abbiamo scoperto *troppo presto* il segreto, e siamo infelici... Abbiamo abbracciato un fantasma, baciato un sogno. [...]. Non viviamo come occorre vivere, abbiamo perso le vecchie ricette della vita e non ne abbiamo trovate di nuove. [...]” (Ivi: 35)²³⁶.

Le inevitabili conseguenze del senso della fine e della fluttuazione di Login fra due ere diverse, sono l’angoscia, la stanchezza, la rassegnazione alla morte²³⁷, temi che ricorrono anche nella produzione poetica di Sologub²³⁸. Sarebbe tuttavia superficiale attribuire tali motivi esclusivamente a un’ispirazione decadente o alla

²³⁵ “[...] *я живу слишком рано*, еще в утренних сумерках, и только тени далекого будущего ложатся на меня?”

²³⁶ “– [...] Мы *слишком рано* узнали тайну, и несчастны... Мы обнимали призрак, целовали мечту. [...]. Мы живем не так, как надо, мы растеряли старые рецепты жизни и не нашли новых. [...]”

²³⁷ “Questo *senso di estraneità e di posizione intermedia fra due epoche* colma Login di angoscia, solleva nella sua anima sogni oscuri e terribili che egli non riesce più oramai a vincere né tantomeno a scacciare” (Vergežskij [Туркова-Vil’jams] 1983: 344; “Это *чувство непричастности и промежуточности между двумя эпохами* наполняет Логина тоской, клубит в его душе какие-то темные и жуткие грезы, которых он уже не может ни победить, ни отогнать”).

²³⁸ Mi limito a citare, a titolo esemplificativo, la poesia “Мы устали преследовать цели...” [“Siamo stanchi d’inseguire lo scopo...”] (1894): “Siamo stanchi d’inseguire lo scopo, / di sprecare le forze al lavoro, – / siamo maturi / per la tomba. // Ci daremo alla tomba senza discutere, / come i piccoli alla culla, – / marciremo in essa presto / e senza scopo” (Sologub 1978²: 139; n. 87; “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”).

tradizione letteraria del *lišnij čelovek*; in realtà, si tratta di questioni sondate in profondità dal modernismo russo: lo attestano i versi di Merežkovskij.

Мне самого себя не жаль.
Я принимаю все дары Твои, о Боже,
Но кажется порой, что радость и печаль,
И жизнь, и смерть – одно и то же.

Спокойно жить, спокойно умереть –
Моя последняя отрада.
Не стоит ни о чем жалеть,
И ни на что надеяться не надо.

Ни мук, ни наслаждений нет.
Обман – свобода и любовь, и жалость.
В душе – *бесцельной жизни* след –
Одна *тяжелая усталость* (Merežkovskij 1914: 176)²³⁹.

Una poesia di Z. Gippius, significativamente intitolata *Meždu* [Tra] (1905), potrebbe fungere da valida chiave di lettura del personaggio di Login, intrappolato – come l'io lirico della Gippius – in una rete tesa fra terra e cielo, metafora del *dvoemirie* simbolista e delle inquietudini *fin de siècle*.

[...].

Внизу – страданье, *вверху* – забавы.
И боль, и радость – мне тяжелы.
Как дети, тучки тонки, кудрявы...
Как звери, люди жалки и злы.

Людей мне жалко, детей мне стыдно,
Здесь – не поверят, *там* – не поймут,
Внизу мне горько, *вверху* – обидно...
И вот я в сетке – *ни там, ни тут*.

Живите, люди! Играйте, детки!
На все, качаясь, твержу я '*нет*'...
[...]

[...] (Z. Gippius 1991a: 127)²⁴⁰.

²³⁹ Dalla prima poesia, intitolata – non a caso – *Ustalost'* [Stanchezza], del ciclo *De profundis (Iz dnevnika)* [De profundis (Dal diario)] (1892).

²⁴⁰ Per Hansen-Löve, questa poesia convoglia la dialettica dualistica del “simbolismo diabolico” (v. A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 82, nota 2).

2.3 Login, la crisi dell'ideale e la religiosità *fin de siècle*

2.3.1 L'uomo solo tra Dio e il nulla

[...].

О, кто поймет *болезнь, сразившую наш век?*
Та *связь незримая*, которой человек
Был связан с вечностью и связан со вселенной,
Увы, *порвалась* вдруг! Тот *светоч сокровенный*,
Что глубоко в душе мерцал на самом дне, –
Как называть его: неведением иль верой? –
Померк, и мечемся мы все, как в тяжком сне,
И стала жизнь обманчивой химерой.

[...]... (Minskij 1972²: 126)²⁴¹.

Le radici del simbolismo russo – e, più in generale, del modernismo – affondano nella *crisi della coscienza*²⁴² e nella *crisi della cultura*, nel vacillamento del sistema di valori tradizionali della cristianità, così come della scienza, del razionalismo, del positivismo. La perdita dei punti di riferimento precedenti genera, nei simbolisti russi, un nuovo sguardo sulla vita: “cambia la percezione del mondo. [avviene] la trasformazione non solo delle forme esteriori di vita, ma anche delle categorie della coscienza” (Dolgoplov 1980: 11)²⁴³.

Questa nuova percezione si fonda sull'estrema *instabilità e mutevolezza* dell'esistenza, sulla *manca di sostegni interiori* e sulla sensazione di *abbandono* da parte dell'uomo. Ecco il *fil rouge* che attraversa i drammi di G. Ibsen, M. Maeterlinck e A. Strindberg, nonché la lirica dei simbolisti francesi, e che, tramite la poesia di F. Tjutčev, penetra nella *Weltanschauung* del movimento simbolista russo.

[...]

На самого себя *покинут* он –
Упразднен ум, и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне *опоры*, ни *предела*...

[...] (Tjutčev 1972: 149)²⁴⁴

E tuttavia, è proprio dalla perdita di ogni sostegno e dalla ‘morte di Dio’ che nasce una rinnovata religiosità. A cavallo tra XIX e XX secolo – osserva M. Voskresenskaja –

²⁴¹ Da *Duma* [Meditazione] (1885).

²⁴² Esemplicativo è, in tal senso, l'articolo di Belyj *Krizis soznaniija i Genrik Ibsen*.

²⁴³ “Меняется восприятие мира. [происходит] преобразование не только внешних форм жизни, но и категорий сознания”.

²⁴⁴ Da “Svjataja noč' na nebosklon vzošla...” [“La notte sacra è scesa all'orizzonte...”] (1848-1850).

Кризис научной картины мира, неудовлетворенность ее ограниченными возможностями побудили заново переоценить эпистемологический потенциал мифосоздания. Человек рубежной поры, даже если он не приходил к вере и оставался чужд откровенной мистике, все же обретал *многомерное мировидение*, ощущал присутствие в Универсуме *иной реальности*, неких непостижимых материалистически, но определяющих все человеческое существование измерений бытия (Voskresenskaja 2008: 35).

Esempi di questo più intimo misticismo e delle nuove forme di parareligiosità sono le esperienze teosofiche di E. Blavatskaja, l'esoterismo di G. Gurdžiev, le visioni estatiche di G. Rasputin, così come le sedute spiritiche (assai diffuse all'epoca). Tutte queste pratiche, che a un primo esame sembrerebbero allontanarsi dalla sfera devozionale propriamente detta, rappresentano in realtà un *altro modo, trasgressivo* di concepire la fede stessa. *Trasgredire* significa *superare* i limiti imposti dalla religione, ma è anche, al tempo stesso, un *riconfermare* quella stessa religione che si intende rinnegare. Per richiamare le parole di Foucault, "in un mondo che non riconosce più alcun significato positivo al sacro [...], la trasgressione offre l'unica maniera possibile di cogliere il sacro nel suo contenuto immediato" (cit. da Lash 2000: 101).

Il sentimento religioso – in tutte le sue forme, anche nelle sue contraddizioni e negazioni – permea i cuori e le menti degli intellettuali russi di fine Ottocento e inizio Novecento. A cogliere lo spirito del tempo è Berdjaev, che scrive:

основная тема русской мысли начала XX века есть тема о божественном космосе и о космическом преображении, об энергиях Творца в творениях; тема о божественном в человеке, о творческом призвании человека и смысле культуры; тема эсхатологическая, тема философии истории (Berdjaev 1997: 212).

Sulla soglia di due epoche, la percezione razionale e materialistico-utilitaristica viene meno, a favore di una reintegrata sensibilità metafisica. Se ne accorge, fra gli altri, G. Florovskij, per cui

“Конец века” означал в русском развитии *рубеж и начало, перевал сознания*. Изменяется самое чувство жизни. В те годы многим вдруг открывается, что человек есть существо *метафизическое* [...]. В мире тоже открывается глубина [...]. *Религиозная потребность* вновь пробуждается в русском обществе (Florovskij 1991³: 452).

‘Religione’ e ‘religiosità’ sono due concetti che l'*intelligencija* russa tocca e rimedita da varie angolature, interpretandoli di volta in volta

[...]: как признание существования идеальной основы мира вообще, без учета различий между традиционными типами вероисповедания, различными формами внеконфессионального религиозно-мистического опыта, разнообразными вариантами философского осмысления вопросов веры (Voskresenskaja 2008: 36).

Nel caratterizzare le idee e le inclinazioni dei pensatori del confine tra i secoli, F. Stepun rimarca che “la loro unità si reggeva sulla lotta per la libertà della personalità e per la libertà dell'arte, per una nuova cultura, se non autenticamente

cristiana, perlomeno basata, per così dire, sulla fede nello spirito” (cit. da Florovskij 1991: 206-207)²⁴⁵.

Con lo smacco della *Weltanschauung* scientifico-razionale, “[...] che non si rivelò in grado di svelare i legami e le segrete corrispondenze permeanti l’edificio-mondo, i destini dell’umanità, il senso e gli scopi finali della storia” (Voskresenskaja 2008: 36)²⁴⁶, si apre la strada a nuove ricerche epistemologiche finalizzate al coglimento della realtà più autentica attraverso lo scavalco dei limiti fenomenici. “La natura” sottolinea Belyj “è solo l’emblema dell’autentico, non l’autentico” (Belyj 1910: 21)²⁴⁷. Precisa Berdjaev: “Il mondo oggettuale, il mondo dei fenomeni con la necessità in esso regnante è solo la sfera esteriore, ma al di là di esso si cela la profondità del legame con Dio” (Berdjaev 1995: 300)²⁴⁸.

“Al confine tra i secoli si creò una situazione spirituale paradossale, in cui allo stesso tempo ‘Dio era morto’ e ‘la materia era scomparsa’” (Voskresenskaja 2008: 37)²⁴⁹. L’oscillazione dell’uomo *fin de siècle* fra l’impossibilità di credere e il bisogno di credere è da Merežkovskij ricollegata alle dissonanze di un’età di transizione:

Никогда еще люди так не чувствовали сердцем *необходимости верить* и так не понимали разумом *невозможности верить*. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века (Merežkovskij 1972: 244-245).

Questa ‘nuova coscienza religiosa’ (*novoe religioznoe soznanie*) – come l’*intelligencija* definisce i propri aneliti e tendenze – si esprime “nell’insieme di varie idee e concezioni di carattere filosofico-religioso, caratterizzate da un approccio creativo verso il dogmatismo ecclesiastico e dalla criticità nei confronti del cristianesimo ‘storico’ [...]” (Voskresenskaja 2008: 37)²⁵⁰ e chiamate a lottare contro una serie di fattori negativi, quali

1) [...] старой, омертвевшей Церкви, старого [...] религиозного сознания и освященной им государственности, 2) [...] позитивизма и атеизма, старого рационалистического сознания и освященной им социал-демократической лже-религии, 3) [...] анархического иррационализма, хаотической мистики и основанного на них общественного нигилизма (Berdjaev 1907: 7).

²⁴⁵ “Их единство держалось борьбой за свободу личности и свободу творчества, за новую, если и не подлинно христианскую, то все же, так сказать, духоверческую культуру”.

²⁴⁶ “[...], которое оказалось не в силах раскрыть тайных связей и соответствий, пронизывающих мироздание, судеб человечества, смысла и конечных целей истории”.

²⁴⁷ “Природа – лишь эмблема подлинного, а не само подлинное”.

²⁴⁸ “Мир объектов, мир феноменов с царствующей в нем необходимостью – лишь внешняя сфера, но за ним скрыта глубина связи с Богом”.

²⁴⁹ “На рубеже веков сложилась парадоксальная духовная ситуация, когда в одно и то же время и ‘Бог умер’, и ‘материя исчезла’”.

²⁵⁰ “[...] в совокупности различных идей и концепций религиозно-философского характера, отмеченных творческим подходом к церковной догматике и критичностью по отношению к ‘историческому’ христианству [...]”.

Fluttuando tra l'ateismo, il cristianesimo rinnovato²⁵¹, il misticismo e le forme di spiritualità alternative, l'individuo rincorre l'ideale, lo rigetta e lo incalza di nuovo.

In questo quadro socio-antropologico si colloca anche il personaggio di Login, per il quale (secondo quanto detto sopra) l'allontanamento da Dio – o la sua assenza – diventa paradossalmente un'esperienza religiosa nel significato più ampio del termine.

2.3.2 L'individualismo di Login e il rapporto con il trascendente

Nella sezione precedente di questo secondo capitolo ho esaminato le manifestazioni della crisi della coscienza simbolista in termini di *dvoemirie* e sdoppiamento identitario e percettivo-comportamentale del protagonista di *Tjažëlye sny*. Vorrei ora analizzare più da vicino i suoi effetti sulla sensibilità religiosa e sul senso della trascendenza di Login.

La figura di Login riunisce in sé lo scetticismo disincantato del *dandy* agli aneliti spirituali della visione simbolista. E tuttavia – a sfatare quanto è stato più volte detto –, il personaggio sologubiano non è affatto assimilabile all'antieroe decadente, con il suo ateismo e la sua ribellione dissacratoria nei confronti dell'Assoluto. Al contrario, Login anela all'ideale ma non riesce a raggiungerlo e, in questa sua tragica tensione fra speranza e disillusione, finisce quasi per smarrire ogni credo e ogni fiducia nella vita, senza tuttavia perdere l'aspirazione al trascendente. L'oscillazione tra fede e dubbio, ottimismo e disperazione, derivata dallo scarto fra l'ideale e il reale, qualifica Login come un uomo *fin de siècle* ed è – lo si ricorderà certamente – una delle dinamiche interiori della poetica simbolista.

In *Tjažëlye sny*, tale dinamica è illustrata dall'ambizioso progetto di Login (a suo modo, un ideale di miglioramento sociale) che presuppone la creazione di una società di mutua assistenza a tutela delle fasce più povere della popolazione. Nonostante la completa dedizione al suo grande disegno, Login in più occasioni si fa vincere dallo scetticismo, avendo intuito il divario incolmabile che separa l'ideale dalla cruda realtà.

И вот явилась мысль, спасительная... но химеричная.

В глубине сознания Логина с самого начала таилось неверие в осуществимость этой мысли. Иногда он даже сознавался перед собою в том, что не верит. Но слишком был необходим выход из душевной смуты, чтобы Логин мог решиться бросить свой замысел, не испытав его на деле.

²⁵¹ “Интеллигенция возвращалась в церковь с ожиданием реформ. Психологически на этом делалось ударение” (Flofovskij 1991³: 475).

В последние дни Логин внимательно всматривался в горожан и много знакомился с теми, кого раньше или вовсе не знал, или знал мало. Все, что замечал теперь, примеривал к своему замыслу – и людей, и дела их. Оказывалось большое несоответствие. Иногда *затея провести живую мысль в этом обществе представлялась до забавного нелепою*, и Логин улыбался холодной и рассеянной улыбкою (Sologub 1911: 25).

E nulla può il fervente entusiasmo dell'ingenuo Šestov; Login continua a dibattersi tra fede e sfiducia, fra il desiderio di credere nelle proprie capacità e la consapevolezza della sua impotenza.

– А все-таки поборемся, – решительно сказал Шестов.

Горделивое чувство поднялось в душе Логина, как перед битвою в душе воина, который не уверен в победе, но дорожит честью.

– Поборемся, – весело повторил он.

И вера в замысел, такая же сильная, как и неверие, встала в его душе, – и все же не могла затмить угрюмой недоверчивости (Ivi: 109)²⁵².

Questo doppio moto di attrazione-repulsione, credito-diffidenza di Login verso l'ideale è tanto più evidente nel suo rapporto con il divino, anch'esso fondato sulla ricerca del trascendente, a cui fa seguito la delusione e la disillusione per lo iato fra divino e terreno, mondo ideale e realtà.

Lo stesso Login definisce Dio come un "ideale" e Cristo come "l'uomo ideale"²⁵³. Ma "il secolo della fede sta per finire" (Ivi: 304)²⁵⁴, e l'uomo *fin de siècle* assume a testimone di un'età di transizione, che ha visto morire i vecchi dèi e ancora attende il sorgere di nuove divinità²⁵⁵. In *Tjažëlye sny*, Dio è dunque lontano e "il cuore inaridisce"²⁵⁶ (Ivi: 163) – come nota Anna. Ciononostante, il divino rivela la sua presenza proprio attraverso la sua assenza apparente. Nelle riflessioni di Login, uomo che ha perso la speranza posseduta un tempo, il lume della fede ("светоч") si affievolisce, eppure non cessa di esercitare "un fascino indicibile"²⁵⁷ sull'individuo, di stimolarlo a interrogarsi, a cercare.

– А впрочем, – сказал он, – мне кажется, для каждого из нас есть свой путь... трудный и неведомый.

– Покажите мне его! – с порывом несколько диким воскликнула Клавдия и протянула к нему руки широким и быстрым движением.

²⁵² In un altro passo, Login arriva a definire il proprio progetto come "un giochetto che piace ai bambini ignari della vita, e ai vecchi che sono ancora giovani per la tomba' [...]" (Ivi: 108; "Игрушка, заманчивая для детей, незнакомых с жизнью, и для стариков, которые молоды до могилы' [...]").

²⁵³ "L'ideale è Dio, l'uomo ideale è Cristo" (Ivi: 252; "– Идеал – Бог, идеальный человек – Христос [...]").

²⁵⁴ "– [...]. Но век веры кончается".

²⁵⁵ Ibidem: "– [...] i vecchi dèi sono morti. E tuttavia è forte il bisogno di fede. I nuovi dèi non sono ancora nati, e qui è tutto il nostro guaio, tutta la spiegazione del nostro pessimismo" ("– [...] старые боги умерли. А все-таки сильна потребность в вере. Новые божества еще не родились, и в том и вся наша беда, и вся разгадка нашего пессимизма").

²⁵⁶ "сердце черствеет".

²⁵⁷ "неизъяснимое очарование".

– Да я сам хотел бы, чтобы мне его открыли, – угрюмо сказал Логин. – Было время, мне казалось... *В чьих-то руках мерещился светоч...*

– У вас есть свои светочи.

– В том-то и горе, что их нет. Мираж – все эти мои планы, – жажда обмануть свою душу...

– Какой светоч мерещился вам? – печально спросила Клавдия.

– *Что-то неожиданное... Неизъяснимое очарование веяло... Что-то не русское, чуждое всему, что здесь...* Я все ждал, что вот-вот случится необычайное, невозможное... Но ничего не случилось, – дни умирали однообразно и скучно, как всегда... Посмотрел я пристально в себя самого – и нашел в себе все ту же всечеловеческую дерзость, задорную и бессильную, и тот же тоскливый вопрос о родине... [...] (Ivi: 16)

In ogni epoca di passaggio c'è bisogno di un sostegno a cui aggrapparsi, di qualcosa in cui credere. L'uomo *fin de siècle* non è mai – anche quando vuole – lontano da Dio, sia esso concepito come divinità nel senso tradizionale o come trasposizione eterea di un ideale umano. Nel romanzo, Login coltiva in sé il senso di appartenenza a qualcosa di superiore, che traspare in quei rari momenti in cui si fonde con l'universo e ritrova, per un breve attimo, l'armonia perduta.

Это ощущение овладело уже не первый раз Логиним. Были в жизни *проникновенные минуты*, когда казались легко разрешимыми вопросы бытия, такие грозные, так мучительно непонятные в другое время. Он сознавал себя *воистину слившимся с миром*, который перестал быть внешним, – и *минута была полна, как вечность*. И *все в этом мире, теснясь в его душу, сливалось и примирялось в единстве*, которое показалось бы нелепым в другое время: звуки принимали окраску, запахи – телесные очертания, и образы звучали и благоухали; розовый пряный шепот реки, голубое сладкое вздрагивание веток березы, и зеленые горькие вздохи ветра, и темно-фиолетовые солоноватые отзвуки спящего города обнимали и целовали его, как шаловливые эльфы. Это было безумие, радужное, острое и звонкое, – и душе сладко было растворяться и разрушаться в его необузданном потоке (Ivi: 55-56).

L'aspirazione all'intranseunte e all'eterno è propria di tutto il simbolismo russo. Che il legame fra uomo e Dio si traduca nel rimprovero a un Dio lontano²⁵⁸, o sia la relazione affettiva fra un supplicante e un Dio comprensivo e caritatevole²⁵⁹ – l'uomo, in fin dei conti, non è mai solo ma parte di un Tutto che lo trascende e con cui entra necessariamente in relazione.

²⁵⁸ In *Krik*, Z. Gippius riconduce la 'stanchezza' (*ustalost'*) dell'uomo al senso di abbandono da parte di Dio: " *Son sposata dalla stanchezza, / l'anima è ferita, insanguinata... / Ma davvero non c'è su noi pietà, / ma davvero non c'è su noi amore? // [...]*" (Z. Gippius 2001: 461; "*Изнемогаю от усталости, / Душа изранена, в крови... / Ужели нет над нами жалости, / Ужель над нами нет любви? // [...]*"). Stanchezza e angoscia si uniscono in un tetro connubio in " *Iznemogajuščaja vjalost'...*" ["Fiacchezza sposata..."] (1902) dello stesso Sologub, dove la natura dà voce al grande abisso spalancato fra umano e divino e all'inevitabile isolamento dell'individuo: "*Fiacchezza sposata, / angoscia vendicatrice di chissà che, / nelle valli – una pallida stanchezza, / nel cielo – nuvole cattive. // [...]*" (Sologub 1978²: 263; p. 322; "*Изнемогающая вялость, / За что-то мстящая тоска, / В долинах – бледная усталость, / На небе – злые облака. // [...]*").

²⁵⁹ Tale è il Dio a cui si rivolge Minskij in *Molitva* [Preghiera] (1895): "Perdonami, Dio, questo sospiro di *stanchezza*. / *Son sposato* / da tristezza, d'amore, da pietà, / da cento vie. // [...]" (Minskij 1972²: 136; "Прости мне, Боже, вздох *усталости*. / *Я изнемог* / От грусти, от любви, от жалости, / От ста дорог. // [...]").

Non mi sembra pertanto che Login soffra di individualismo decadente; la sua è semmai l'afflizione dell'uomo continuamente proteso al trascendente e continuamente deluso nelle sue aspettative, ma che non per questo rinuncia a cercare un contatto con il divino. Il *divino*, il *trascendente*, l'*ideale*, sono le parole chiave del pensiero simbolista e della sua cosmologia. Lo stesso desiderio di Login di isolarsi dalla folla²⁶⁰, la cui vicinanza gli restituisce una sensazione di malessere psicosomatico²⁶¹, può essere ricondotto alla ricerca simbolista di una dimensione eterea della quale l'individualismo del personaggio sologubiano si fa espressione²⁶².

Delle peculiarità dell'individualismo simbolista Sologub parla in termini schopenhaueriani, leggendovi il tragico riconoscimento della triste situazione dell'uomo contemporaneo, unitamente al tentativo di liberazione dell'uomo dalle catene del contingente.

Не бунтом против общественности был наш индивидуализм, а восстанием против механической необходимости, против миропонимания чрезмерно-материалистического. В нашем индивидуализме мы искали не эгоистического обособления, а освобождения и самоутверждения, на путях ли экстаза, на иных ли путях. Предстоял нам вопрос, что такое человек в мире, и какое его отношение к Единой Воле.

Если все в мире связано цепями необходимости, то на себе я несу, и каждый из нас несет, всю тягость совершенного когда бы то ни было зла и все торжество содеянного когда бы то ни было блага. В этой цепи причинностей каждый из нас является также и виновником последствий каждого своего поступка. Весь мир взвешен на мне и на каждом из нас, и это, налагая на наши слабые плечи ярмо всеобщей ответственности за греховность мира, дает нам и возвышающую нас возможность присоединить свою волю к могучему потоку воли всемирной. Через крайности надменного солипсизма или эгоцентризма это настроение души приводит нас к возвышенным понятиям о богочеловечестве и богосыновстве. Уча слиянию своей частной воли с Единою миродержавною Волею, наш индивидуализм был основой религиозно-философских

²⁶⁰ “– Non amo stare in mezzo alla folla... far parte della folla” confessa Login a Klavdija (Sologub 1911: 80; “– Не люблю быть в толпе... составлять часть толпы”). La diffidenza del personaggio sologubiano per la massa si nutre in realtà – più che di un atteggiamento misantropico o di un individualismo esasperato – del timore (proprio di Solov’ëv e dei simbolisti russi) nei confronti della minaccia dell’Oriente, come esemplifica la continuazione del dialogo fra Login e Klavdija: “– La nostra folla ha sempre un *aspetto asiatico*: figure tagliate con l’accetta, visi non europei... È proprio vero che l’Europa finisce lì, sul confine. – E noi cosa siamo, Asia? – No, solo la *sesta parte del mondo*... [...]” (Ibidem; “– Наша толпа всегда имеет *вид азиатчины*: фигуры топорные, лица не европейские... Право, Европа кончается там, на рубеже. – А у нас что ж, Азия? – Нет, так, просто *шестая часть света*... [...]).

²⁶¹ Ivi: 115: “*Login era affaticato dall’ottusità delle facce e dall’assurdità dei discorsi*. Socchiuse gli occhi. Dinanzi a lui si sollevò dalla nebbia il viso abbronzato di Anna con gli occhi perplessi abbassati e un sorriso sprezzante sulle labbra scontente. E lo traeva via da quella gente – da quella brava gente. Scese dal vallo e noleggiò un vetturino. *Si sentiva stanco. La testa iniziava a dolergli*” (“*Логина утомила суролока лиц и безлепица разговоров*. Он призакрыл глаза. Перед ним поднялось из тьмы смуглое лицо Анны с ее смущенно опущенными глазами, с презрительно усмешкою на негодующих губах. И потянуло его прочь от этих людей, – от этих добрых людей. Сошел с вала и нанял извозчика. *Чувствовал себя усталым. Голова начинала болеть*”).

²⁶² In questo senso va quindi letta, ad esempio, la battuta scherzosa e grossolana del sindaco Baglaev sull’altezzosità di Login: “– [...]! Lui, fratello, ci disprezza, e ha ragione: siamo dei porci! [...]” (Ivi: 175; “– [...]! Он, брат, нас презирает, и за дело; мы свиньи! [...]).

устремлений русской поэзии последних лет. Сам же по себе наш индивидуализм не был длительным, и легко переходил в третий момент русского символического движения последних лет, в демократический символизм, жаждущий соборности и соборного деяния. В этой последней стадии преимущественно и пребывает наш символизм в настоящее время (Sologub 1914: 76-77).

Il senso di responsabilità del singolo per “i peccati di tutto il mondo”

(“греховность всего мира”) trova una sua eco testuale nel ventesimo capitolo di *Tjažėlye sny*, laddove Login racconta ad Anna un sogno da lui fatto a dodici anni, nel quale, essendosi macchiato di una colpa misteriosa, era chiamato letteralmente a reggere il mondo con le sue mani²⁶³. Oltre a costituire una chiara reminiscenza amletica²⁶⁴, questo episodio ci dice anche qualcosa sul peculiare individualismo di Login. L’individualismo di Login, infatti, non rappresenta la chiusura in se stesso dell’antieroe decadente, che si traduce nell’immagine solipsistica del *lišnij čelovek* o del superuomo, ma è un individualismo che, pur nascendo dal *dvoemirie* e dalla condizione intermedia dell’uomo fra terra e cielo, lascia aperti degli spiragli e delle speranze in una trasformazione del mondo²⁶⁵.

²⁶³ Sologub 1911: 226: “– Avevo circa dodici anni. Mi ero ammalato. Prima della malattia o già durante la guarigione, non ricordo bene, sognai che era accaduto qualcosa d’impossibile, e io ne ero la colpa, e che questo impossibile io dovevo compierlo, ma non potevo compierlo, non ne avevo la forza. Le parole non rendono l’idea, ma l’impressione era inespriabilmente terribile, a nulla paragonabile – come se il cielo intero con le sue stelle fosse rovinato sul mio petto, e io dovessi rimetterlo a posto, perché io stesso l’avevo fatto cadere. [...] Ora, dopo aver dato la caccia alla vita così a lungo e con così tanta tenacia, e averla rovinata così tanto, finalmente capisco quel sogno profetico: *mi ha soffocato, la vita, con la sua necessità e impossibilità*” (“– Было мне лет двенадцать. Я захворал. И вот перед болезнью или когда выздоравливал, не помню хорошо, приснилось мне, что случилось что-то невозможное, а виной этому я, и это невозможное я должен исполнить, но нельзя исполнить, сил нет. Словами сказать – это бледно, а впечатление было неизъяснимо ужасное, ни с чем не сравнимое, – как будто все небо с его звездами обрушилось на мою грудь, и я должен его поставить на место, потому что я сам уронил его. [...] Теперь, после того как я так долго и упорно гнался за жизнью и так много ее погубил, я понимаю этот пророческий сон: *жизнь душила меня, – ее необходимость и невозможность*”). Sull’importanza del tema onirico nel romanzo e sulle sue implicazioni simboliche (e simboliste) v. sottocap. 4.4.

²⁶⁴ Cfr. *Hamlet*, I, v, 190-191: “[...], / The time is out of joynt: o cursed spight, / That ever I was borne to set it right. / [...]” (Shakespeare 1869: 26).

²⁶⁵ Il *Leitmotiv* simbolista della ‘trasformazione del mondo’ verrà affrontato più approfonditamente nel sottocap. 3. 4.

2. 4 La concezione della morte in *Tjažëlye sny*

2.4.1 La morte in Russia tra fine Ottocento e inizio Novecento

“Nella Russia della fine del XIX secolo si complicarono tutte le condizioni di vita del singolo individuo. L’individuo si sentì coinvolto nel gioco delle forze colossali del mondo materiale, sociale, spirituale” (Akimov 1995: 82)²⁶⁶. Il confine tra XIX e XX secolo è un periodo di grandi mutamenti forieri di conseguenze ed esiti considerevoli, tanto da far sorgere nei contemporanei il vago ma intenso presentimento dell’“importanza del lasso di tempo [secoli XIX-XX] per i secoli a venire”²⁶⁷ (Blok 2001: 729).

A livello psicologico-mentale, questa età di passaggio (come ogni fase transitoria) è segnata dal sentimento collettivo di ansia per la fine di un’epoca, dal vago presagio di imminenti trasformazioni sociali, dal pessimismo, da segrete paure, inquietudini e visioni apocalittiche.

[...]

[...]

[...]. Весь наш род,

Как на арене гладиатор,

Пред новым веком *смерти* ждет.

Мы *гибнем* жертвой искупленья,

Придут иные поколения.

Но в оный день, пред их судом,

Да не падут на нас проклятья:

Вы только вспомните о том,

Как много мы страдали, братья!

Грядущей веры новый свет.

Тебе от *гибнущих* привет! (Merežkovskij 2014: 9-10)²⁶⁸

All’autocompiaciuto e piatto positivismo ottocentesco si sostituisce una percezione profonda, intimamente consapevole, tragica del rapporto tra io e mondo²⁶⁹.

²⁶⁶ “В России конца XIX века усложнились все условия жизни отдельного человека. Человек почувствовал себя втянутым в игральные колоссальных сил мира: и материального, и социального, и духовного”.

²⁶⁷ “значительности промежутка времени в несколько столетий”.

²⁶⁸ Da *Morituri* (1891).

²⁶⁹ Blok, ad esempio, si pronuncia contro il grezzo ottimismo, a favore di un’idea del pessimismo *tragico* inteso come fonte privilegiata di conoscenza: “L’ottimismo è una visione del mondo semplice e povera, che esclude generalmente la possibilità di guardare al mondo come a un tutto. [...] non coincide mai [...] con la *visione del mondo tragica*, che sola è capace di fornire la chiave alla comprensione della complicatezza del mondo” (Blok 2001: 702; “Оптимизм вообще – несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на

Il tema della morte – e, di conseguenza, anche il rapporto, con la vita – diventa a cavallo tra XIX e XX secolo il tema dominante e l'ossessione principale dell'*intelligencija* russa. Infatti, come osserva O. Rafaljuk, “[...] rispetto al confine tra XIX e XX secolo, nel contesto di eventi tragici (terrorismo politico, rivoluzioni, guerre), la categoria della Morte diviene la *caratteristica chiave* della coscienza dell'*intelligencija*” (Rafaljuk 2012: 39)²⁷⁰. “La Russia istruita reinterpretò il suo rapporto con la vita attraverso la morte” scrive ancora M. Mogil’ner (Mogil’ner 1994: 57)²⁷¹.

L’analisi psicosemantica della categoria della ‘morte’ (Petrenko – Mitina 1997: 92) consente pertanto di cogliere meglio le trasformazioni in atto e l’essenza stessa del *serebrjanyj vek*. Rafaljuk individua, nella visione della morte da parte della classe intellettuale russa, tre modelli, riconducibili all’idea di morte come “malattia” (“смерть-болезнь”), come “caos” (“смерть-хаос”) o come “apocalissi” (“смерть-апокалипсис”). Queste tre concezioni inglobano la morte analizzata e letta da una prospettiva rispettivamente fisica, metafisica e religiosa (Rafaljuk 2012: 40 sgg.).

Mi sembra però che l’attenzione verso la morte sia ricollegabile – più in generale – all’atmosfera di *transizione* nella cultura russa fra Ottocento e Novecento. In questa nuova realtà in fermento, sconvolta da crisi e cambiamenti epocali (la guerra con il Giappone, le due rivoluzioni russe, lo scoppio della Prima Guerra Mondiale), milioni di persone si trovano faccia a faccia con la distruzione e il caos. La realtà scopre ora il suo vero volto; si liberano gli istinti più nascosti e brutali dell’uomo. “La prima rivoluzione russa che ha colpito il paese, schiacciato da tempo nella sua crescita” scrive Z. Gippius, “si riversa ormai con tutti i colori d’una follia mortale. [...]. La morte è la nostra unica prova, la morte è l’unica contraddizione, l’unica arma, l’unica ricompensa, l’unica minaccia, l’unica punizione. Su ogni palmo di terra cresce [...] una montagna di cadaveri” (Z. Gippius 2003: 246)²⁷². “Il buio sconcerto, lo smarrimento e l’abbandono”²⁷³ prendono ora il sopravvento (Ivi: 316).

La *crisi escatologica* verificatasi in Russia e in tutta Europa tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo giustifica un crescente interesse verso il *zapredel’noe* – e quindi anche verso la morte.

Многое не поддается истолкованию и выражению способами рациональными, методами положительными, позитивного научного знания, привычным художественным языком. Стремление постичь “запредельное”, обостричь

целое. [...] он никогда не совпадает [...] с *трагическим мирозерцанием*, которое одно способно дать ключ как пониманию сложности мира”).

²⁷⁰ “[...] применительно к рубежу XIX–XX веков в контексте трагических событий (политический терроризм, революции, войны) категория Смерти становится *ключевой характеристикой* сознания интеллигенции”.

²⁷¹ “Образованная Россия переосмысливала свое отношение к жизни через смерть”.

²⁷² “Первая русская революция, постигшая страну, задавленную издавна в своем росте [...] уже переливается всеми цветами смертельного безумия. [...]. Смерть – у нас единое доказательство, смерть – единое возражение, единое оружие, единая награда, единая угроза, единое наказание. На каждой пяди земли растет [...] трупная горка”.

²⁷³ “темное смятение, растерянность и разбросанность”.

впечатлительность “посвятительным знанием”, эзотерической, даже оккультной пронизательностью резко усиливает в эти годы интерес к мистико-религиозной сфере духа. Жизнь воспринимается в таинственной двумирности: есть тайная действительность вокруг человека, и есть тайный мир в самом человеке, в его душе, сознании и подсознании (Akimov 1995: 80).

La letteratura russa di questo periodo esplora l’inconscio e i meandri dell’animo umano, indagando i meccanismi che regolano l’esistenza e la non-esistenza. Le pagine scritte all’inizio del Novecento si concentrano sull’aspetto dissacratorio e apocalittico della guerra, parlano di morte e destini spezzati – del singolo o di un paese intero –, come nel caso della Russia dipinta da Z. Gippius in *Vesel’e* [Divertimento]:

[...]!

[...]?

Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разевая рты...
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь! (Gippius 1991b: 88)²⁷⁴.

Nell’ispirazione letteraria e nelle riflessioni dei pensatori russi, la *vexata quaestio*²⁷⁵ è di volta in volta considerata da un’estrema varietà di angolature tra loro contrastanti.

C’è chi identifica la morte con il come male assoluto e la “fonte dell’insensatezza di questo mondo”²⁷⁶ (Berdjaev 1993: 217). Ma c’è anche chi – come, fra gli altri, V. Veresaev – ne vede i lati positivi e crede che dal “tetro mistero della morte” emerga “il trionfante, luminoso mistero della vita” (Veresaev 1913: 337)²⁷⁷.

Una terza posizione è occupata da S. Bulgakov, che parla della duplicità della

²⁷⁴ La poesia è del 29 ottobre 1917.

²⁷⁵ Come osserva A. Gurevič, “il problema della morte non è nuovo all’etnologo: le usanze sepolcrali e la simbologia, il folclore e la mitologia a esse connessi costituiscono un mezzo importante per capire le usanze e le tradizioni popolari. Non è nuovo tale problema nemmeno all’archeologo, che sulla base dei resti materiali di epoche lontane tenta di ricostruire il carattere delle sepolture e delle idee sulla morte e sull’aldilà proprie degli antichi. Più volte si sono imbattuti nel tema della morte gli storici della letteratura. Questo problema è attuale anche per i filosofi” (A. Gurevič 1989: 114; “проблема смерти не нова для этнолога: погребальные обряды и связанные с ними символика, фольклор и мифология представляют собой важное средство для понимания народных обычаев и традиций. Не нова эта проблема и для археолога, который на основе материальных остатков далеких эпох пытается реконструировать характер погребений и представления древних людей о смерти и загробном мире. Многократно встречались с темой смерти историки литературы. Реальна эта проблема и для философов”).

²⁷⁶ “источник бессмыслицы этого мира”.

²⁷⁷ “И из мрачной тайны смерти он [Толстой] выносит лишь одно – торжествующую, светлую тайну жизни”.

morte, da lui vissuta – alla luce della sofologia – come “l’uscita dal mondo caduto al fine di tornare nel mondo rinnovato”²⁷⁸. Per il filosofo,

смерть имеет два лика: один темный и страшный, обращенный к небытию, это есть умирание или собственно смерть. Ради жертвенного его приятия Христос пришел в мир. Другой ее лик – светлый, мирный и радостный, ведущий к свободе, к божественному откровению и грядущему воскресению (Bulgakov 1996: 305).

Cambiano le accezioni e valutazioni del concetto (così come cambiano i suoi contesti di applicazione), ma la morte rimane fondamentale per l’autorappresentazione e la coscienza di sé del *serebrjanyj vek*. Interpretata nel contesto della filosofia morale, essa è ricollegata all’analisi del ruolo dell’uomo nel mondo e, quindi, al senso della vita umana.

Nell’ultimo decennio dell’Ottocento, quando appare il primo romanzo di Sologub, i modernisti russi recepiscono l’influenza del pessimismo filosofico tedesco (Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche), che insegna loro l’*amore per la morte*.

E tuttavia tale ‘amore per la morte’ non va interpretato come una docile accettazione del destino, ma anzi come il tentativo di proiettarsi al di fuori del tempo e dell’eternità. Questo sentire è alla base del *žiznetvorčestvo* simbolista.

In russo, la parola *smert’* (‘morte’) rimanda semanticamente al concetto di *mera* (‘misura’) e *smirenje* (‘rassegnazione’)²⁷⁹. Ed effettivamente, la paura della morte induce l’individuo a prendere atto della propria impotenza rispetto al destino. “V’è solo una cosa di fronte a cui son eternamente senza forza – / è la paura dell’ultimo addio” scrive Z. Gippius (Z. Gippius 1903)²⁸⁰.

Nessuna misura e nessuna rassegnazione accompagnano però il rapporto del modernista russo con la morte. Al contrario, si preferisce lottare con il fato ineluttabile piuttosto che accettarlo passivamente. Come Kierkegaard, Vjač. Ivanov invita l’uomo a fronteggiare la paura della morte:

[...],
И только душ легчайших слух
Незадрожавший трепет ловит
Меж косных глыб, – так Русь моя
Немотной смерти прекословит
Глухим зачатъем бытия... (Vjač. Ivanov 1971: 237-238)²⁸¹

La lotta con la morte assurge a simbolo della lotta con la vanità della vita, della ricerca di un *zapredel’noe*, di un’altra dimensione ideale cui la vita, con la sua naturale imperfezione, è contrapposta. Il pessimismo è controbilanciato dal desiderio di rinnovamento e di creazione di un nuovo assetto sociale e una nuova vita.

Più che ridursi a semplice *Leitmotiv* letterario, la morte – vista ora come bene,

²⁷⁸ “выход из падшего мира ради возвращения в мир обоновленный”.

²⁷⁹ Cfr. Fasmer [Vasmer] 1987².

²⁸⁰ “[...]. // [...]. // [...] // Лишь одно, перед чем я навеки без сил, – / Страх последней разлуки. / [...] // [...]” (dalla poesia del 1901 *Strach i smert’* [La paura e la morte]).

²⁸¹ Da *Ozim’* [La semina] (1904).

ora come sacrificio, ora come negazione dell'esistenza e rifiuto dell'assurdità del mondo – si configura dunque come la chiave di lettura delle antinomie insite nel passaggio tra XIX e XX secolo.

2.4.2 La morte secondo Sologub: verso la trasformazione del reale

Nell'estetismo di Sologub la morte è una categoria fondamentale.

Esaminando la tragedia *Dar mudrych pčel* [Il dono delle sagge api] (1907), M. Vološin commenta: “Chi, se non Sologub, può conoscere i segreti della zona dalla quale non si fa ritorno, i segreti del regno di Ade, celato dalle tre pareti, dalle tre tende nere dell'oscurità?” (Vološin 1983: 184)²⁸² Dal canto suo, M. Gofman parla di “attesa e benvenuto alla morte”²⁸³ nella produzione lirica sologubiana (Gofman 1909: 247); similmente, riferendosi alla prima raccolta poetica di Sologub, V. Gippius la qualifica come “struggimento per il paese azzurro”²⁸⁴ (Rosmer [V. Gippius] 1983: 210) e Izmajlov scopre nell'io lirico “la stanca anima moderna”²⁸⁵ che agogna la morte (Izmajlov 1983a: 270). Si spinge ancora più in là Bocjanovskij, quando scrive: “La predicazione della morte è così ampiamente diffusa in tutte le opere di Sologub che io ritengo perfino superfluo soffermarmi su questo motivo” (Bocjanovskij 1983: 172)²⁸⁶.

Insomma, come si evince da questa breve panoramica, la critica contemporanea e posteriore, fino a giungere a quella odierna, si è sempre raffigurata l'autore di *Melkij bes* come il sacerdote della “religione della morte” (Zakrčevskij 1911; “религия смерти”) o il “cavaliere della morte” (“рыцарь смерти”), che reputa la vita – per usare le sue stesse parole – un “donnone pingue e deforme”²⁸⁷, identificando invece la morte con la verità, la bellezza, la libertà (Rozenfel'd 1910)²⁸⁸.

Non possiamo non riconoscere che in tali affermazioni c'è un pizzico di verità. Nei versi di Sologub, la morte rappresenta “un qualcosa di bellissimo”²⁸⁹ (Bocjanovskij 1983: 148), in quanto costituisce “il mezzo di passaggio verso un altro mondo”²⁹⁰ (Ibidem).

²⁸² “Кому как не Сологубу, знать тайны области невозвратного, тайны царства Аидова, скрытого тремя стенами, тремя черными завесами мрака?”

²⁸³ “ожидание и приветствие смерти”.

²⁸⁴ “томление о голубой стране”.

²⁸⁵ “усталая современная душа”.

²⁸⁶ “*Проповедь смерти* так широко разлита по всем сочинениям Сологуба, что я даже считаю лишним останавливаться на этом мотиве”.

²⁸⁷ “бабища дебелая и безобразная”.

²⁸⁸ Alcuni arrivano anzi a ricondurre – assai semplicisticamente – le molteplici tematiche sologubiane al motivo unificante della morte: è quanto fa, ad esempio M. Očadlíková (v. Očadlíková 1970).

²⁸⁹ “нечто прекрасное”.

О владычица смерть, я роптал на тебя,
Что ты, злая, царишь, все земное губя.
И пришла ты ко мне, и в сиянии дня
На людские пути повела ты меня.

Увидал я людей в озареньи твоём,
Омраченных тоской, и бессильем, и злом.
И я понял, что зло под дыханьем твоим
Вместе с жизнью людей *исчезает, как дым* (Sologub 1978²: 196; n. 195)²⁹¹.

La morte, come assicura il piccolo suicida Vanja di *Žalo smerti* [Il pungiglione della morte] (1903), è un atto di liberazione dall'inganno della vita: “Lei libera, e le sue promesse sono per sempre immutate. *Al mondo non c'è amica più fedele e dolce della morte*. [...] Lei sì che *non inganna*” (Sologub 1911: 312)²⁹². Ma la morte, agli occhi di Sologub, è soprattutto foriera di gioia e di eterna beatitudine, simboleggiate dall'immaginaria terra di Ojle.

Мы скоро с тобою
Умрем на земле, –
Мы вместе с тобою
Уйдем на Ойле.

[...] (Sologub 1978²: 219; n. 239)²⁹³.

Il problema della morte, in fondo, è legato al problema del senso della vita. La *Weltanschauung* di Sologub si contraddistingue, indubbiamente, per il rifiuto della vita umana così com'è. A detta della Čebotarevskaja, “il filo rosso più luminoso e distinto nell'intreccio dell'arte sologubiana, che passa attraverso tutte le sue poesie e la sua prosa, è il *rifiuto*, la *negazione del mondo* nel suo aspetto attuale, non trasformato” (Čebotarevskaja 1983a: 82)²⁹⁴. Secondo Čukovskij, Sologub demolisce l'esistenza nella sua interezza, percependola come *peredonovščina* (Čukovskij 1907); allo stesso modo, a detta di P. Pil'skij, “il sadismo della *pošlost*’ è la formula segreta

²⁹⁰ “средство перехода в другой мир”.

²⁹¹ Da “O vладычица smert', ja roptal na tebjā...” [“O padrona morte, mi lamentai di te...”] (1897).

²⁹² “Она *освобождает*, и обещания ее навеки неизменны. *Нет на земле подруги более верной и нежной, чем смерть*. [...] Уж она-то *не обманет*”. In un altro racconto di Sologub, *Zemle zemnoe* [Alla terra ciò che è della terra] (1898), Saša – come Vanja – identifica la morte con la conoscenza della verità sulla vita: “Ma davvero qui non è dato all'uomo sapere la verità? Da qualche parte c'è la verità – verso qualche cosa va tutto ciò che esiste al mondo. E anche noi andiamo – e tutto passa – e vogliamo eternamente quello che non c'è. Oppure bisogna morire per sapere? Ma come e che cosa sa chi muore? Ma, qualunque cosa ci sia nell'aldilà, per fortuna che c'è lei, la *morte-liberatrice!*” (Ivi: 286; “Но неужели суждено человеку не узнать здесь правды? Где-то есть правда, – к чему-то идет все, что есть в мире. И мы идем, – и все проходит, – и мы вечно хотим того, чего нет. Или надо уйти из жизни, чтобы узнать? Но как и что узнают отшедшие от жизни? Но, что бы там ни было, как хорошо, что есть она, *смерть-освободительница!*”).

²⁹³ Da “My skoro s toboju...” [Presto tu ed io...] (1898), poesia tratta dal ciclo *Zvezda Mair*.

²⁹⁴ “Самая яркая, самая отчетливая нить в плетении Сологубовского творчества, проникающая все его стихи и прозу, – это *неприятие, отрицание мира* в его настоящем, непреображенном аспекте”.

del demonismo terreno” per l’autore (Pil’skij 1908)²⁹⁵. Gofman accusa Sologub di “profondo *solipsismo* vissuto, piena ed effettiva, reale *negazione* di tutto a parte l’‘io’ e orgogliosa *autoaffermazione* demoniaca” (Gofman 1909: 242)²⁹⁶. L’esaltazione della morte quale unica via d’uscita dalla pena terrena farebbe pertanto di Sologub un “genio triste”, o “безрадостный гений”, equiparabile a Čechov (Čužak 1983: 223 sgg.), inserendolo nel filone “mistico-anarchico” della letteratura russa dell’ultimo decennio dell’Ottocento (Gorodeckij 1983).

Basandosi sulle considerazioni dei contemporanei di Sologub, Dolgenko ipotizza che l’autore tratti il motivo della morte da un’angolatura decadente, poggiante sulla sintesi del dionisismo di Schopenhauer e Nietzsche con il cristianesimo di Šestov, Berdjaev e Solov’ev (Dolgenko 1997: 68). La mia tesi differisce da quella di Dolgenko. Vorrei infatti dimostrare in questa sede come l’ostracismo nei confronti della realtà e l’elogio della morte rimandino non (o *non solo*) a una prospettiva decadente, bensì a una concezione simbolista dell’esistenza.

Nel romanzo, sono soprattutto Klavdija e Login ad avvertire tutto il peso della vita²⁹⁷, tanto da non rigettare nemmeno l’idea del suicidio:

– Скучно... Жить скучно, – сказал он, и разговор, казалось, интересовал больше Клавдию, чем его.

– Кто же заставляет вас жить? – быстро спросила Клавдия.

Логин подметил в ее голосе раздражение и усмехнулся.

– Как видите, пока еще не сумел избавиться от жизни, – ленивым голосом ответил он.

– А это так просто! – воскликнула Клавдия.

Зеленоватые глаза ее сверкнули. Она засмеялась недобрым смехом.

– Просто? А именно? – спросил Логин.

Клавдия сделала угловатый, резкий жест правой рукой около виска:

– Крак! – и готово.

Ее узко разрезанные глаза широко раскрылись, губы судорожно дрогнули, и по худощавому лицу пробежало быстрое выражение ужаса, словно она вдруг представила себе простреленную голову и мгновенную боль в виске (Sologub 1911: 11-12)²⁹⁸.

L’atteggiamento negativo di Login e Klavdija nei confronti della vita, che molto deve alla filosofia di Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche, è comunque giustificato dall’insensatezza e dall’irrazionalità della vita stessa. Discutendo con Anna del senso della vita, Login giunge a sostenere che “basta dimostrare che nella vita non c’è alcun senso – e la vita diverrà impossibile” (Ivi: 227)²⁹⁹. Alla bella Elena,

²⁹⁵ “садизм пошлости – вот невысказанная формула земного бесовства [...]”.

²⁹⁶ “[...] глубокий, пережитый *солипсизм*, полное и действительное, реальное *отрицание* всего, кроме ‘я’ и гордое демоническое *самоутверждение* [...]”.

²⁹⁷ Per un’analisi circostanziata dei due personaggi si vedano i capitoli 1 e 3.

²⁹⁸ Il suicidio è scartato da Login solo per la sua inutilità a risolvere le tensioni interiori dell’individuo: “– *Le nostre esigenze, la sete non si placano con una ragazzata, sparandosi un colpo...* Ma forse abbiamo solo paura, una paura infantile... nutriamo il *desiderio, stupido e insopprimibile, di vivere...* anche al buio o nel deserto, pur di vivere” (Ivi: 12; “– *Есть запросы, жажда томит, не унять всего этого огнестрельным озорством...* А может быть, просто ребяческий страх... *глупое, неистребимое желание жить...* впотьмах, в пустыне, только бы жить”).

²⁹⁹ “– [...]? А стоит доказать, что нет смысла в жизни, – и жизнь делается невозможной. [...]”.

protagonista del racconto *Krasota* [Bellezza] (1899), si palesano tragicamente l'illegittimità del mondo e la sua impossibilità ontologica: “[...]. Il mondo è tutto in me. Ma è terribile che sia così com'è – e non appena l'avrai compreso, vedrai che *esso non deve essere*, perché giace nel vizio e nel male. *Occorre condannarlo a morte – e me con lui*” (Ivi: 292)³⁰⁰.

Quest'ultimo brano ci rivela chiaramente che la celebrazione sologubiana della morte si ricollega – più che a un pessimismo gratuito – alla volontà simbolista di *žiznetvorenje*. A chi lo accusa di non amare la vita, Sologub risponde: “Voi, signori critici, mi attaccate perché io, secondo voi, non amo la vita. Ma amarla senza discriminazione non vale affatto la pena, e *occorre amare soltanto una vita degna d'amore*” (Sologub – Čebotarevskaja 1999: 239)³⁰¹. La negazione della vita non è quindi fine a se stessa – come nella prospettiva decadente – ma è volta alla *trasformazione*, alla *trasfigurazione del reale*, che costituisce un *Leitmotiv* centrale nella visione dei simbolisti russi.

In altre parole, attraverso l'apoteosi della morte Sologub non nega la vita *in assoluto*, ma solo la vita *quale a noi si presenta*, nel suo involucro umano, imperfetto, di dolore, ingiustizia, male, perversità. Se quanto detto finora è vero, dobbiamo scalzare la morte dal suo piedistallo e farvi salire, invece – come protagonista indiscussa di *Tjaželye sny* – la vita stessa, candida e scevra di impurità, la “viva viva” (“живая жизнь”).

Nel secondo capitolo, Login confida ad Anna di essere alla perenne ricerca di una “vita viva”, contrapposta alla “vita morta” (“мертвая жизнь”) dei concittadini provinciali:

– [...]... *Мне жизнь страшна*. Я чувствую, что так нельзя жить дальше.

– А чем страшна жизнь?

– *Мертва она слишком! Не столько живем, сколько играем. Живые люди гибнут, а мертвецы хоронят своих мертвецов... Я жажду не любви, не богатства, не славы, не счастья, – живой жизни жажду*, без клейма и догмата, такой жизни, чтоб можно было отбросить все эти завтрашние цели, чтоб ярко сияла цель недостижимая (Sologub 1911: 34).

L'antinomia *vita viva-vita morta* svolge anche un ruolo fondamentale nella vicenda lavorativa del personaggio sologubiano e ne spiega la condizione attuale. Nell'insegnamento, Login è costretto a soffocare in sé questo suo irrefrenabile

³⁰⁰ “[...]. Мир весь во мне. Но страшно, что он таков, каков он есть, – и как только его поймешь, так и увидишь, что *он не должен быть*, потому что лежит в пороке и во зле. *Надо обречь его на казнь*, – и себя с ним”.

³⁰¹ “Вот, Вы господа критики, нападаете на меня за то, что я, будто бы, не люблю жизни. Любить без разбора вообще не стоит, и *жизнь нужно любить только достойную любви*” (lettera di Sologub a Izmajlov del gennaio 1913). Del resto, confessa a E. Dan'ko l'autore di *Tjaželye sny* durante una discussione sui compiti del poeta e sul ruolo della poesia: “Perché prendere come tema soltanto ‘l'energia, il coraggio, la vitalità’? La vita è fatta di gioia, ma anche di tristezza” (Dan'ko 1992: 199; “Почему брать темой только ‘бодрость, радость, жизненность’? Жизнь состоит из радости, но также из печали”).

bisogno di “vita viva” e ad adeguarsi agli stagnanti e apatici metodi educativi dei colleghi, alla “vita morta” che lo circonda e lo inibisce.

По утрам в будни Логин всегда бывал в мрачном настроении. Знал: придет в гимназию и встретит *холодных, мертвых людей*. Они *равнодушно* отбывают свою повинность, *механически* выполняют предписанное, *словно куклы усовершенствованного устройства*. Но не любят этого предписанного, стараются затратить на него поменьше сил, мечтают о картах. Знает Логин, что и от него ждут такого же *бездушного отношения* к делу. Он должен быть как все, чтобы не раздражать сослуживцев.

Когда-то он влагал в учительское дело *живую душу*, – но ему сказали, что он поступает нехорошо: задел неосторожно чьи-то самолюбия, *больные от застоя и безделья*, столкнулся с чьими-то *окостенелыми мыслями* – и оказался, или показался, человеком беспокойным, неуживчивым. Не понимали, из-за чего он хлопчет: не все ли ему равно, так или иначе поступят с тем или другим мальчиком? Его перевели, чтобы прекратить ссоры, в другую гимназию, в наш город, и объявили на язвительно-равнодушном канцелярском наречии, что он переводится “для пользы службы”. И вот он целый год томится здесь тоскою и скукою (Ivi: 23).

Questi due esempi testuali sfatano il mito pessimista-decadente di Sologub e del suo primo romanzo: attraverso l’aspirazione di Login alla “vita viva”, l’autore convoglia l’anelito a una metamorfosi del mondo resa possibile grazie all’amore, come vedremo nel prossimo capitolo.

Capitolo 3

La triade *verità-bene-bellezza*, l'amore salvifico e l'arte

Любви неодолима сила.

Она не ведает преград,

И даже то, что смерть скосила,

Любовный воскрешает взгляд.

3.1 La verità nell'amore

3.1.1 La filosofia dell'amore del *serebrjanyj vek*

Любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека, главными средствами его понимания; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве. Интуиция единства любви и смерти стала инвариантом этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьева, поздние повести А. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, романы Д. Мережковского, драмы Л. Андреева и психоанализ С. Шпильрейн (А. Ètkind 1994: 8).

Così Ètkind descrive lo spirito liminare del *serebrjanyj vek*, un'età di crisi, cambiamenti, trasformazioni e ricerche spirituali. Due sono le parole chiave di questa fase: *amore e morte*. Sul tema della morte mi sono già precedentemente soffermata (cap. 2.4). Vorrei ora sondare il motivo erotico, così rilevante in *Tjažėlye sny* e, più in generale, nell'intera cultura dell'Età d'argento³⁰².

Il tema dell'amore irrompe con veemenza nella letteratura russa sorta al confine tra XIX e XX secolo, riempiendo gli scritti e le riflessioni più significative di filosofi e teologi (V. Solov'ėv, N. Berdjaev, P. Florenskij, S. Bulgakov, N. Losskij, I. Il'in, L. Karsavin, B. Vyšeslavcev, S. Frank), ma anche di poeti e scrittori (I. Bunin, A. Kuprin, K. Bal'mont, A. Blok, A. Belyj, D. Merežkosvskij, N. Gumilėv, V. Majakovskij, B. Pasternak, Z. Gippius, A. Achmatova, S. Esenin, M. Cvetaeva, V. Rozanov), critici e storici della letteratura (N. Arsen'ev, V. Žirmunskij, I. Goleniščev-Kutuzov, A. Veselovskij).

La particolarità del pensiero russo sull'amore si traduce nell'ideazione di una vera e propria *filosofia dell'amore* caratterizzata dalla compresenza simultanea e sincretica di connessioni etiche, estetiche, psicologiche, religiose. Costata infatti Šestakov:

В отличие от западных философов русские мыслители начала века развивали гуманистическую традицию в понимании природы любви и, обращаясь к потаенным вопросам пола, связывали сексуальную энергию человека не только с продолжением рода, но и с пониманием духовной культуры человека – с религией, художественным творчеством, с поиском нравственных ценностей. *Философия любви* оказывается одновременно и *этикой*, и *эстетикой*, и *психологией*, и *постижением божественного*. Этот *синкретизм* – одна из характерных особенностей русского Эроса (Šestakov 1991: 7).

Tra i primi a occuparsi dell'eros in tutte le sue forme è Rozanov, il “geniale

³⁰² Sull'argomento si vedano i lavori di Binova 2001; Ševčenko 2010; Džežer 2010; Pachomova 2014. Per esigenze di spazio e compattezza espositiva, non tratterò qui il tema dell'androginia, cui pure è strettamente legato l'immaginario culturale russo dell'epoca.

provocatore e contestatore della famiglia cristiana³⁰³ – per usare l'appellativo coniatogli da Berdjaev (Berdjaev 1989: 424). Per Rozanov, l'amore si identifica con la verità e la bellezza, come emerge dai suoi saggi *Uedinënnoe* [Solitaria] (1912), *Opavšie list'ja* [Foglie cadute] (1913-1915), e *Mimoletnoe* [Quisquilie] (1913-1916). “Ogni amore è stupendo” osserva l'autore. “Perciò sulla terra l'unica cosa ‘vera in sé’ è l'amore. L'amore esclude la menzogna [...]. Se l'amore si spegne, si spegne anche la verità. Pertanto ‘vivere secondo verità’ sulla terra significa amare di un amore vero e continuo” (Rozanov 1912: 205)³⁰⁴.

“Unica cosa ‘vera in sé’”, l'amore è dunque – agli occhi di Rozanov – la più autentica e plausibile giustificazione nonché finalità dell'esistenza umana, dato che “nasciamo per l'amore. [...]. E per tutto l'amore da noi non realizzato verremo puniti nell'aldilà” (Rozanov 1913: 322)³⁰⁵.

Critico severo ma accorto della morale cristiana, Rozanov biasima l'insegnamento contraddittorio che vede nel sesso il segno del peccato, pur riconoscendolo al tempo stesso come una garanzia e una condizione necessaria per la continuazione della specie. All'ipocrisia insita nella dottrina cristiana, il pensatore contrappone la sana naturalezza della visione pagana, con la sua concezione dell'amore sessuale quale fonte di vita. Le idee di Rozanov si distaccano profondamente dalla *Weltanschauung* solov'ëviana. Commenta Berdjaev:

V. Розанов – полюс, противоположный Вл. Соловьёву. Учение о любви Вл. Соловьёва персоналистично. Смерть побеждается личной любовью. Учение о любви В. В. Розанова родовое, безличное, смерть побеждается деторождением. В. Розанов имеет огромное значение как критик христианского отношения к полу. В. В. Розанов обоготворяет рождающий пол. Он видит в поле не знак грехопадения, а благословение жизни; он исповедует религию рождения и противопоставляет ее христианству как религии смерти (Berdjaev 1995: 138).

Se Rozanov tratta l'eros dal punto di vista teoretico, Solov'ëv si concentra invece sull'aspetto morale ed estetico dell'amore, che riceve nelle sue riflessioni un'ampia risonanza. Al centro della filosofia di Solov'ëv (come ho già avuto modo di ricordare) è il concetto di *vseedinstvo*, di unità dei principi umano e divino. Quest'idea, sviluppata nelle *Čtenija o bogočelovečestve*, conduce Solov'ëv all'elaborazione di un pensiero etico sull'amore, che costituisce il nucleo del lavoro *Smysl ljubvi* [Il significato dell'amore] (1892-1893).

Agli occhi di Solov'ëv, l'amore umano possiede una natura individualistica. Laddove, cioè, per gli animali è la specie a trionfare sul singolo, per gli uomini, al contrario, il singolo ha sempre la priorità sulla specie³⁰⁶. L'uomo guarda a sé –

³⁰³ “Гениальный провокатор и вопрошатель христианской семьи”.

³⁰⁴ “Всякая любовь прекрасна. Потому что на земле единственное 'в себе самом истинное' это любовь. Любовь исключает ложь [...]. Гаснет любовь и гаснет истина. Поэтому 'инстинктовать' на земле значит постоянно и истинно любить”.

³⁰⁵ “Мы рождаемся для любви. [...]. И насколько мы не исполнили любви, мы будем наказаны на том свете”.

³⁰⁶ “Sia presso gli animali che presso gli uomini l'amore sessuale è la massima fioritura della vita individuale. Ma, poiché presso gli animali la vita generativa conta decisamente di più rispetto a quella

secondo il filosofo – come al centro del mondo; questo atteggiamento personalistico condiziona tutti i suoi rapporti socio-culturali³⁰⁷. C'è un'unica forza in grado di vanificare l'egoismo ma senza compromettere l'individualità (e che, anzi, la consolida e valorizza): si tratta dell'amore.

Scopo dell'amore sarebbe infatti la conservazione e giustificazione dell'individualità attraverso la rinuncia all'egoismo. Per mezzo dell'amore, l'uomo riconosce e afferma il valore della propria (e altrui) individualità:

[...] человек может различать самого себя, т.е. свою истинную индивидуальность, от своего эгоизма, а потому, жертвуя этим эгоизмом, отдаваясь сам любви, он находит в ней не только живую, но и *животворящую силу* и не теряет вместе со своим эгоизмом и свое индивидуальное существо, а, напротив, *увековечивает* его (Ivi: 505).

Secondo il filosofo, l'amore comporta la più totale abolizione dell'egoismo, o – per dirla con Solov'ëv – “lo spostamento del centro stesso della nostra vita privata” (“перестановка самого центра нашей личной жизни”), “il trasferimento di tutto il

individuale, anche la massima intensità di quest'ultima va a favore del processo generativo. Ciò non implica che l'attrazione sessuale sia soltanto un mezzo per la semplice riproduzione o moltiplicazione degli organismi, ma serve a produrre organismi *più perfetti* con l'aiuto della rivalità sessuale e della selezione. Si è tentato di ascrivere questo stesso significato all'amore sessuale anche nel mondo umano, ma, come abbiamo visto, del tutto inutilmente. Giacché nell'umanità l'individualità ha un significato autonomo e, nella sua più forte espressione, non può costituire solamente lo strumento degli scopi – a essa esterni – del processo storico. O, per meglio dire, il vero scopo del processo storico non è di un genere tale per cui la personalità umana gli serva come strumento passivo e transitorio” (Solov'ëv 1988b: 501; II; corsivi dell'originale; “И у животных, и у человека половая любовь есть высший расцвет индивидуальной жизни. Но так как у животных родовая жизнь решительно перевешивает индивидуальную, то и высшее напряжение этой последней идет лишь на пользу родовому процессу. Не то чтобы половое влечение было лишь средством для простого воспроизведения или размножения организмов, но оно служит для произведения организмов *более совершенных* с помощью полового соперничества и подбора. Такое же значение старались приписать половой любви и в мире человеческом, но, как мы видели, совершенно напрасно. Ибо в человечестве индивидуальность имеет самостоятельное значение и не может быть в своем сильнейшем выражении лишь орудием внешних ей целей исторического процесса. Или, лучше сказать, истинная цель исторического процесса не такого рода, чтобы человеческая личность могла служить для нее лишь страдательным и преходящим орудием”). Il filosofo respinge ogni concezione strumentalistica dell'amore, inteso come strumento di procreazione e perpetuazione della specie: “Vedere il senso dell'amore sessuale nella procreazione razionale significa riconoscere tale senso soltanto là dove l'amore non c'è affatto, e là dove c'è, privarlo di ogni senso e di ogni giustificazione” (Ivi: 499; I; “Видеть смысл половой любви в целесообразном деторождении – значит признавать этот смысл только там, где самой любви вовсе нет, а где она есть, отнимать у нее всякий смысл и всякое оправдание”).

³⁰⁷ “La menzogna e il male principale dell'egoismo non stanno nell'autocoscienza e autostima assoluta del soggetto, ma nel fatto che, attribuendo a se stesso giustamente un significato indubbio, esso nega ingiustamente agli altri questo stesso significato; riconoscendosi come il centro della vita, come è in realtà, esso relega gli altri ai margini della propria esistenza, lasciando loro soltanto un valore esterno e relativo” (Ivi: 506; II; “Основная ложь и зло эгоизма не в этом абсолютном самосознании и самооценке субъекта, а в том, что, приписывая себе по справедливости безусловное значение, он несправедливо отказывает другим в этом значении; признавая себя центром жизни, каков он и есть в самом деле, он других относит к окружности своего бытия, оставляет за ними только внешнюю и относительную ценность”).

nostro interesse vitale da noi stessi a qualcos'altro [...]” (Ivi: 511; III, “перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое [...]). L'amore si rivela quindi la più alta Verità in grado di sopprimere le istanze egoistiche e ricostituire la personalità sotto un profilo etico: “La Verità, intesa come forza viva che si impossessa dell'essenza interiore dell'uomo e lo fa realmente uscire dalla falsa autoaffermazione, si chiama *amore*”³⁰⁸.

Quello che può sorprendere è la preferenza di Solov'ëv per l'amore sessuale, concepito come il solo amore capace di preservare l'uguaglianza tra chi ama e la persona amata. In realtà, non c'è da stupirsi. Nel suo *Smysl ljubvi*, Solov'ëv, parlando di amore – e, in particolar modo, di “amore sessuale” (“половая любовь”) –, definisce l'“amore sessuale” come l'unica forza in grado di superare l'egoismo individuale³⁰⁹. Il termine “amore sessuale” non sottintende però – come si potrebbe pensare – l'amore carnale, o, per dirla con Solov'ëv, un'“unione fisiologica” (“физиологическое соединение”) destinata alla procreazione e tuttavia incapace di “ricreare l'integrità dell'essere umano” (“воссоздать целость человеческого существа”); si allude qui, invece, all'“unione in Dio” (“соединение в Боге”), a un “amore spirituale” (“духовная любовь”) che trasforma l'uomo e la donna in un solo “uomo integro” (“цельный человек”) in grado di trionfare perfino sulla morte (Ivi: 513, 518-519, 522, 527-529; III, IV). In questo senso, Solov'ëv colloca l'“amore sessuale” al di sopra di tutte le altre forme di amore (mistico, materno, amichevole, per l'arte e la scienza, per la patria, etc.) (Ivi: 508-510; II).

È proprio in virtù del suo carattere meta-egoistico, meta-individuale e antireferenziale, che l'amore consentirebbe, per il filosofo, l'unione del singolo con l'Assoluto³¹⁰. Come si ricorderà, infatti, Solov'ëv distingue tre tipi di amore: l'“amore naturale” (“любовь естественная”), l'“amore intellettuale” (“любовь умственная”) o *amor Dei intellectualis* e l'“amore completo” (“любовь всецелая”). Se il primo ha come oggetto l'essere individuale e il secondo quello universale, il terzo tipo di amore ha come oggetto l'essere individuale che è al tempo stesso universale – *suzugias*³¹¹: questo è l'amore per la Sofia. Il risultato di questo tipo di amore è la fusione dell'uomo con l'universo. L'Anima del Mondo – la divina Sofia – è l'unica che può riconciliare l'immanente e il trascendente, la terra e il cielo.

³⁰⁸ “Истина, как живая сила, овладевающая внутренним существом человека и действительно выводящая его из ложного самоутверждения, называется *любовью*” (Ivi: 505; II).

³⁰⁹ “C'è soltanto una forza che può strappare l'egoismo dall'interno, alla radice, e lo strappa realmente: è l'amore e, in primo luogo, l'*amore sessuale*” (Ivi: 507; “Есть только одна сила, которая может изнутри, в корне, подорвать эгоизм, и действительно его подрывает, именно любовь, и главным образом *любовь половая*”).

³¹⁰ “Il vero amore è quello che non solo afferma nel sentimento soggettivo l'indubbio significato dell'individualismo umano, nell'altro e in sé, ma giustifica anche questo indubbio significato nella realtà, ci libera realmente dall'includibilità della morte e colma la nostra vita di un contenuto assoluto” (Ivi: 521; III; “Истинная любовь есть та, которая не только утверждает в субъективном чувстве безусловное значение человеческой индивидуальности в другом и в себе, но и оправдывает это безусловное значение в действительности, действительно избавляет нас от неизбежности смерти и наполняет абсолютным содержанием нашу жизнь”).

³¹¹ Cfr. Kozyrev 1995: 66.

Pur nella loro evidente divergenza di sguardi e prospettive, Rozanov e Solov'ëv condividono la valutazione positiva dell'*eros come sorgente di verità e bellezza*, inserendolo in una costruzione speculativa rispettivamente naturalistica e cristiano-neoplatonica. A seguire la linea tracciata da Solov'ëv e Rozanov sarà poi Berdjaev. Anche per Berdjaev il sesso gioca una parte imprescindibile nella vita spirituale dell'uomo; anzi, esso è alla base di ogni religione:

Настоящая религия, мистическая жизнь всегда оргиастична, а оргазм, могучая сила жизни, связан с половой полярностью. Половая полярность есть основной закон жизни и, может быть, основа мира. Это лучше понимали древние, а мы отвратительно бессильны и вырождаемся все больше и больше (Berdjaev 1981: 241).

In seguito siffatte considerazioni riceveranno una maggior ampiezza nelle fatiche di Berdjaev dedicate alla filosofia dell'amore. In particolare, nel 1907 esce su "Pereval" ["Il valico"] l'articolo *Metafisika pola i ljubvi* [La metafisica del sesso e dell'amore], che, a detta dell'autore, costituisce il capitolo di un libro concernente "l'esperienza di filosofia religiosa della socialità"³¹². All'amore e al sesso guarda pure *Smysl tvorčestva* [Il senso della creazione] (1916), dove compaiono due temi divenuti successivamente le parole chiave della *Weltanschauung* berdjaeviana: *in primis*, l'idea che amore e arte siano strettamente connessi e che l'*eros* rappresenti la fonte di ogni creazione artistica³¹³; in secondo luogo, la certezza del legame tra arte, bellezza e verità³¹⁴. Entrambi questi elementi Berdjaev li ritrova nelle opere di Dostoesvkij, la

³¹² "опыт религиозной философии общественности".

³¹³ Poiché "nell'amore si afferma la personalità, unita e irripetibile", sostiene Berdjaev, "l'amore è un atto creativo, che crea un'altra vita, che vince 'il mondo', che supera il genere e la necessità naturale" (Berdjaev 1989: 427; "В любви утверждается личность, единственная, неповторимая"; "*Любовь – акт творческий, созидающий иную жизнь, побеждающий 'мир', преодолевающий род и природную необходимость*"). Anche in altri passi il filosofo identifica totalmente l'*eros* con l'arte (cfr. Ivi: 428, 437: "L'amore è libera arte", o "Любовь – свободное художество"; "Nell'amore c'è un elemento estatico-orgiastico, ma non naturale-generativo. L'estasi orgiastica dell'amore è sovranaturale, consente l'uscita verso un altro mondo", o "В любви есть экстатически-оргийная стихия, но не природно-родовая. Оргийный экстаз любви – сверхприроден, в нем выход в мир иной"; "L'energia erotica è l'eterna fonte della creazione. E l'unione erotica si compie proprio per l'ascesa creativa", o "Эротическая энергия – вечный источник творчества. И эротическое соединение для творческого восхождения совершается").

³¹⁴ "In ogni atto artistico si crea già *un altro mondo, un cosmo, un mondo di luminosa libertà*" (Ivi: 438; "Во всяком художественном делании уже творится *мир иной, космос, мир просветленно-свободный*"). Eppure, la bellezza di cui l'arte si fa espressione, non ha mera natura formale, bensì solidità ontologica. Per il filosofo, la bellezza sussiste cioè 'in sé', come reale presenza che permea la vita umana e verità mistica che dà senso all'esistenza: "La *bellezza* non è soltanto lo scopo dell'arte, ma anche lo *scopo della vita*. E lo scopo ultimo non è la bellezza intesa come valore culturale, ma la *bellezza intesa come esistente*, cioè trasmutazione della deformità caotica del mondo nella bellezza del cosmo. Il simbolismo e l'estetismo si sono posti con acutezza inaudita il compito di tramutare la vita in bellezza. E se pure è illusorio lo scopo di trasformare la vita in arte, quello di *tramutare la vita di questo mondo in bellezza ontologica*, in bellezza dell'esistente, del cosmo, è *misticamente reale*" (Ivi: 455; "*Красота* – не только цель искусства, но и *цель жизни*. И цель последняя – не красота как культурная ценность, а *красота как сущее*, т.е. претворение хаотического уродства мира в красоту космоса. Символизм и эстетизм с небывалой остротой поставили задачу претворения

cui analisi trova spazio nelle pagine del suo *Mirosozercanie Dostoevskogo* [La visione del mondo di Dostoevskij] (1923).

Dalla scrittura di Dostoevskij affiora il carattere duro e impetuoso dell'eros, un tema assai presente nella filosofia russa a cavallo tra i secoli. Karsavin, ad esempio, nel trattato *Noctes Petropolitanae* (1922) – un tentativo di analisi dell'essenza estetico-morale del fenomeno amoroso – sottolinea il temperamento 'panteistico' dell'amore, inteso come forza naturale imprevedibile, onnipotente, insormontabile: "L'amore è sempre violenza, è sempre desiderio di morte dell'amata in me. Perfino quando voglio che la mia amata mi domini [...], voglio proprio la violenza, cioè impongo all'amata il mio volere" (Karsavin 1922: 40)³¹⁵.

In base alla "metafisica dell'amore" ("метафизика любви")³¹⁶ di Karsavin, è solo nell'eros che l'uomo può trovare se stesso ed edificare la propria autentica individualità³¹⁷. La concezione di amore promossa da Karsavin implica – coerentemente con le inclinazioni neoplatoniche del pensiero di Solov'ëv e Berdjaev – la compresenza e armonica fusione di materia e spirito, corpo e cuore, ragione e sentimento³¹⁸.

Come Karsavin, anche Vyšeslavcev, grande studioso della filosofia classica tedesca e autore di un libro sull'etica di Fichte³¹⁹, parte dall'amore neoplatonico nell'elaborare la sua *Ètika preobražennogo Èrosa* [Etica dell'Eros trasformato] (1931), un'efficace sintesi delle questioni etiche in aspra polemica con la psicanalisi freudiana.

Sebbene riconosca a Freud il merito di aver individuato per primo la rilevanza delle pulsioni erotiche inconscie³²⁰ anche per le attività conscie più elevate, come l'arte o la religione, Vyšeslavcev accusa lo psicologo di non aver compreso appieno la

жизни в красоту. И если иллюзорна цель превращения жизни в искусство, то цель *претворения жизни этого мира в бытийственную красоту*, в красоту сущего, космоса – *мистически реальна*").

³¹⁵ "Любовь всегда насилует, всегда жаждет смерти любимой во мне. Даже когда я хочу, чтобы любимая властвовала надо мною [...], я хочу именно такого насилия, уже навязываю любимой мою волю". Scrive ancora Karsavin: "L'amore è una forza onnipotente, dall'irresistibile attrazione. Nulla distingue all'infuori della propria unitarietà, e in se stesso è irriducibilmente semplice, si svela unitario e integro, vivendo della propria necessità libera e sempre identica ad esso" (Ivi: 17; "Любовь – всевластная, неодолимо влекущая стихия. Ничто не определяет извне ее, всеединую, а в себе самой она неразложима-проста, всеедино и всецело себя раскрывая, живая своею свободой, тождественной ее необходимости").

³¹⁶ È così che il filosofo definisce la propria opera *Noctes Petropolitanae* (cfr. Ivi: 7).

³¹⁷ "L'amore è l'eternità stessa. È l'esistenza piena, perfetta, vera, e non c'è esistenza all'infuori dell'Amore. E noi stessi esistiamo soltanto in quanto partecipiamo ad esso, percependo nella nostra esperienza d'amore il legame inscindibile con esso" (Ivi: 105; "Любовь – сама вечность. Она – полное, совершенное, истинное бытие, и нет бытия вне Любви. И мы сами есть лишь постольку, поскольку причастны мы ей, в опыте нашей любви ощущая свою с ней нераздельность").

³¹⁸ Karsavin parla di *dvuedinstvo* o 'duplice unità', nell'amore, tra soggetto (amante) e oggetto (amato), tra corporeo e spirituale, razionale e irrazionale, maschile e femminile (Ivi, passim).

³¹⁹ V. Vyšeslavcev 1914.

³²⁰ "In questo sta il merito di Freud e la sua scoperta della natura *erotica* del subconscio" (Vyšeslavcev 1994: 46; "Здесь лежит заслуга Фрейда и его открытие *эротической* природы подсознания").

‘sublimazione’. Freud abbassa infatti ciò che è elevato a ciò che è inferiore – anziché compiere l’operazione opposta, quella cioè d’innalzamento del basso verso l’alto –, e rendendo pertanto impossibile un’autentica sublimazione³²¹. Nella visione freudiana, di conseguenza, l’amore individuale – come tutte le altre forme sublimite – si rivela illusorio, non realizzandosi che come sessualità repressa³²².

A tale concezione Vyšeslavcev contrappone la sublimazione platonico-cristiana dell’amore. Interpretando l’inconscio – sulla scia di Platone e dell’apostolo Paolo – come espressione del principio della vera sublimazione (consistente nell’ascesa all’Assoluto), Vyšeslavcev legge nell’ascetismo cristiano non un’“etica di rinuncia” (“этика отрешения”) al mondo o una forma di “salvezza dal mondo” (“спасение от мира”), bensì un’“etica della sublimazione” (“этика сублимации”) che mira invece alla “salvezza del mondo” (“спасение мира”).

Сублимация ярко противопоставляет христианскую аскетику и мистику – всей нехристианской: индийской, неоплатонической, гностической, стоической. Там нет сублимации, там есть отрешение: не спасение мира, а спасение от мира. [...] *Христианская этика* как этика благодати не есть этика отрешения, а есть *этика сублимации*. Ее задача есть всеобщее спасение. [...] (Ivi: 49-50)

Il cristianesimo può realizzare il suo progetto soteriologico grazie all’amore, a un amore concepito come “sete di incarnazione, trasformazione e resurrezione, sete umano-divina, sete della nascita dell’Uomo-Dio”³²³.

Эрос есть влюбленность в жизнь, “аффект бытия” (Фихте), жажда полноты, жажда полноценности, рождение в красоте, жажда вечной жизни (все это сказал еще Платон); а в конце концов Эрос есть *жажда воплощения, преображения и воскресения, богочеловеческая жажда, жажда рождения Богочеловека*, этого подлинного “рождения в красоте”, жажда обожения и вера, что “красота спасет мир” (Достоевский), и это сказало христианство [...] (Ivi: 46).

Nel passo dell’*Ètika* sovraccitato, Vyšeslavcev ricorda la massima dostoevskiana sul ruolo salvifico della bellezza, in cui scorge la sintesi delle proprie elaborazioni religioso-filosofiche. Più specificamente nell’articolo *Dostoevskij o ljubvi i bessmertii* [Dostoevskij sull’amore e sull’eternità] (1932), riservato al commento dei taccuini scritti da Dostoevskij dopo la morte della prima moglie,

³²¹ “[...]: Freud cerca la ‘sublimazione’, e la sublimazione ce la dà su vasta scala Platone. Il movimento dell’Eros si dirige verso quello che pare a Platone più ‘sublime’. Se il cristianesimo pone un punto ancora più elevato a guida della direzione, deve continuare la sublimazione, giacché essa non si arresta mai: si può ‘elevare’ soltanto a ciò che si considera il massimo valore (sublimissimum)” (Ivi: 46-47; “[...]: ‘сублимации’ ищет Фрейд, и сублимацию в грандиозных размерах дает Платон. Тендирующее движение Эроса берет направление на то, что кажется Платону наиболее ‘sublime’. Если христианство видит еще более высокий пункт, определяющий направление, то оно должно продолжать сублимацию, ибо сублимация вообще не останавливается: ‘возводить’ можно лишь к тому, что считаешь высшей ценностью (sublimissimum)”.

³²² La critica di Vyšeslavcev alle idee freudiane è sintomatica della mancata ricezione della psicanalisi come fondamento del fenomeno amoroso, da parte della filosofia russa come di quella europea.

³²³ “[...] жажда воплощения, преображения и воскресения, богочеловеческая жажда, жажда рождения Богочеловека [...]”.

Vyšeslavcev assumerà il genio russo a modello dell'ispirazione etica e della filosofia dell'amore cristiana.

Solov'ëv, Karsavin e Vyšeslavcev fondano, nella *Weltanschauung* russa, una filosofia dell'amore neoplatonica basata sul tentativo di elevazione della carne, sulla difesa dell'amore individuale, sul rifiuto dell'ascetismo e sul riconoscimento del legame tra eros e opera d'arte. Un'altra direzione è invece quella assunta da Florenskij, S. Bulgakov e Il'in, che, distaccandosi dalle teorie antiche dell'eros, si orientano sulla *caritas* medievale e sui precetti dell'etica cristiana riguardanti la famiglia e il matrimonio.

Nell'ottica di Florenskij, l'amore è un veicolo per la conoscenza del divino. In *Stolp i utverždenie istiny* [La colonna e il fondamento della verità] (1908), il teologo sostiene che "l'amore deriva dalla conoscenza di Dio con la stessa necessità con cui la luce deriva dalla candela e con lo stesso profumo che emana dalla corolla di un fiore che si schiude" (Florenskij 1990: 88)³²⁴. Secondo Florenskij – come già per Solov'ëv e Berdjaev – l'amore è sempre legato alla verità³²⁵, una verità che il filosofo non intende in senso psicologico-soggettivo, ma in senso oggettivo-metafisico; in quanto "razionalità reale" ("реальная разумность"), essa è conoscibile non attraverso l'intuizione cieca, bensì solo attraverso la razionalità:

Если истина есть, то она – реальная разумность и разумная реальность; она есть конечная бесконечность и бесконечная конечность, или, выразюсь математически, актуальная бесконечность, бесконечное мыслимое как целокупное единство (Ivi: 43).

La conoscenza razionale dell'Assoluto si realizza nell'evento amoroso, che Florenskij non percepisce come mero processo psichico. L'amore è molto di più, è un "atto sostanziale che passa dal soggetto all'oggetto e si regge sull'oggetto"³²⁶, portando all'assimilazione di due esseri diversi (un soggetto e un oggetto), trasformati sotto l'aspetto ontologico (Ivi: 75). Il vero amore è però reso possibile esclusivamente dalla partecipazione di Dio, da un "concorso" ("со-действие") di forze, dall'"azione di Dio in me e di me in Dio" ("действие Бога во мне и меня в Боге")³²⁷.

L'amore *in Dio e attraverso Dio* crea una nuova realtà poggiante su tre valori o perni della vita spirituale analoghi alla triade solov'ëviana: *verità, bene e bellezza*.

³²⁴ "Любовь с такой же необходимостью следует из познания Бога, с какою свет лучится от светильника и с какою точное благоухание струится из раскрывающейся чашечки цветка".

³²⁵ Florenskij sottolinea il legame dell'amore, da un lato, con la verità, e dall'altro, con la bellezza: "La verità manifestata è amore. L'amore realizzato è bellezza" (Ivi: 75; "Явленная истина есть любовь. Осуществленная любовь есть красота").

³²⁶ "субстанциальный акт, переходящий от субъекта на объект и имеющий опору – в объекте [...]".

³²⁷ Scrive il teologo: "Il mio stesso amore è azione di Dio in me e di me in Dio; è con-corso, inizio della mia comunione con la vita e l'esistenza di Dio, cioè con l'amore sostanziale, giacché l'indubbia verità di Dio si svela proprio nell'amore" (Ibidem; "Самая любовь моя есть действие Бога во мне и меня в Боге; это со-действие – начало моего приобщения жизни и бытию Божественным, т.е. любви существенной, ибо безусловная истинность Бога именно в любви раскрывает себя").

“Истина, Добро и Красота” – эта метафизическая триада есть не три разных начала, а одно. Это – одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая. Духовная жизнь, как из Я исходящая, в Я свое средоточие имеющая – есть Истина. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть Добро. Предметно же созерцаемая третьим, как во-вне лучающаяся – Красота (Ibidem).

Invece che configurarsi come un atto individuale, l’amore assume nella prospettiva florenskiana un carattere collettivo, venendosi a identificare con la fusione tra uomini e Dio e rappresentando così l’unica garanzia contro la disgregazione della personalità individuale.

Без любви, – а для любви нужна прежде всего любовь Божия, – без любви личность рассыпается в дробность психологических элементов и моментов. *Любовь Божия – связь личности*. [...]. Весь организм, как телесный, так и душевный – из целостного и стройного орудия, из органа личности превращается в случайную колонию, в сброд не соответствующих друг другу и самодействующих механизмов. Одним словом, все оказывается свободным во мне и вне меня, все, кроме меня самого (Ivi: 173-175).

Con questo, Florenskij non fa che tirare le somme della dottrina cristiana dell’amore tracciata dai suoi predecessori.

Il pensiero di Florenskij viene ripreso da S. Bulgakov, che dedica un intero capitolo del suo *Svet Nevečernij* [La luce che non tramonta] (1917) alla questione del sesso. Riferendosi all’idea biblica del sesso come peccato, Bulgakov scrive: “La vita del sesso nel suo stato fattuale [...] porta l’impronta di una tragica irreparabilità e di un dolore antinomico (che è simboleggiato nella tragedia dall’amore-morte: *Romeo e Giulietta, Tristano e Isotta*)” (Bulgakov 1917: 296)³²⁸.

Bulgakov polemizza sia contro l’interpretazione neoplatonica dell’amore, inaugurata da Solov’ëv e Berdjaev, sia contro la percezione naturalistica di Rozanov. Se Solov’ëv gli appare come l’ideologo del “terzo sesso” (“третий пол”), propagatore di una “[...] bella mostruosità che si trasforma facilmente in perversità [...]”³²⁹, Rozanov non sarebbe altro che uno “sperimentatore [...] della vivisezione sessuale”³³⁰. Alle difettose interpretazioni dell’eros avanzate dai suoi avversari,

³²⁸ “Жизнь пола в фактическом ее состоянии [...] имеет печать трагической безысходности и антиномической боли (что и символизируется в трагедии любви-смерти: ‘Ромео и Джульетта’, ‘Тристан и Изольда’)”.

³²⁹ “[...] красивое уродство, легко переходящее и в извращенность [...]”. Agli occhi di Bulgakov, Solov’ëv e i suoi seguaci diffondono il “dongiovannismo” (“донжуанство”) spirituale, che non si pone come scopo il superamento della sessualità – l’obiettivo principale, nella prospettiva bulgakoviana, del vero cristianesimo – bensì la sua mera estetizzazione (v. Ivi: 302). Bulgakov sottopone a dura critica anche la Sofia solov’ëviana, ideale recante per lui un carattere troppo personale ed erotico.

³³⁰ “экспериментатором [...] половой вивисекции”. Rappresentante di un atavismo mistico, Rozanov mistificherebbe la biologia; benché conosca il sesso fisico, per Bulgakov, il filosofo “[...] distingue male il sesso dell’anima e il matrimonio dello spirito [...]” (Ivi: 297-298, nota 2; “[...] плохо различает пол души и брачность духа [...]”).

Bulgakov contrappone l'ascetismo medievale³³¹, da lui apprezzato per la sua qualità creativa, in grado di manifestare l'autentico volto umano:

И задачей земного человеческого творчества является, в конце концов, найти свой подлинный, вечносущий лик, себя выявить. Поэтому по тону своему оно эротично, причем всякое творчество по своему существу есть самосозидание, самотворчество. Вся земная жизнь суммируется в *нахождении своего собственного лика*. И “наука всех наук”, “духовное искусство” аскетики, ставит перед человеком прямо эту задачу *создания “внутреннего человека”*, обретения своей подлинной сущности путем длинной и мучительной работы над самим собой, духовно-художественным подвигом (Bulgakov 1917: 243).

La concezione cristiana dell'amore sostenuta da Bulgakov prende le distanze dallo sviluppo della personalità individuale per delinearsi piuttosto come sofferenza, compassione, sopportazione.

Similmente Il'in, autore di *Put' duchovnogo obnovenija* [La via del rinnovamento spirituale] (1935), vede nell'amore – al seguito di Florenskij – un mezzo di rinnovamento spirituale e culturale, come esplicita anche in una lettera al figlio:

Да, в людях мало любви. Они исключили ее из своего культурного акта: из науки, из веры, из искусства, из этики, из политики и из воспитания. И вследствие этого современное человечество вступило в духовный кризис, невиданный по своей глубине и по своему размаху. [...]! Нельзя нам без любви. Без нее мы обречены со всей нашей культурой. В ней наша надежда и наше спасение (I. Il'in 1958: 11).

Abbiamo fin qui visto quale fosse il ruolo dell'amore nel pensiero filosofico del *serebrjanyj vek*. L'eros è concepito in senso esteso e non univoco, quale *fonte di spiritualità e di perfezionamento morale* dell'uomo, ma altresì *via privilegiata all'arte e verità etico-morale*.

Tutte queste implicazioni e significazioni incluse nel concetto di 'amore' nutrono anche le riflessioni dei maggiori letterati russi. L'amore è uno degli elementi presi in considerazione da Merežkovskij per i suoi studi su *L. Tolstoj i Dostoevskij* [L. Tolstoj e Dostoevskij] (1900-1901; 1902) e su *Žizn' Dante* [La vita di Dante] (1939). Con *Koncy i načala, “božestvennoe” i “demoničeskoe”, bogi i demony (Po povodu glavnogo sjužeta Lermontova)* [Gli inizi e le fini, “divino” e “demoniaco”, dèi e demoni (A proposito del soggetto principale di Lermontov)] (1902), Rozanov mostra il carattere demoniaco dell'eros lermontoviano. Z. Gippius scrive una serie di articoli sul tema: *Vljublennost'* [Innamoramento] (1904), *O ljubvi* [Sull'amore] (1925), *Arifmetika ljubvi* [Aritmetica dell'amore] (1931), *Čerty ljubvi* [I tratti dell'amore] (1928), *Iskusstvo i ljubov'* [Amore e arte] (1953)³³². Belyj affronta la questione erotica in *Vejninger o pole i karaktere* [Weininger sul sesso e sul carattere] (1909),

³³¹ Per approfondire i concetti di 'corpo' (*telo*) e 'carne' (*plot'*) e le loro implicazioni semantiche nell'opera di S. Bulgakov, si veda Kozyrev 2012.

³³² Benché le formulazioni della Gippius soffrano di scarsa originalità e risentano moltissimo dell'influenza di Weininger, Rozanov e soprattutto di Solov'ëv, è di particolare interesse lo studio del *Leitmotiv* erotico nelle opere di Proust, Ibsen, Gogol', L. Tolstoj, Dostoevskij, Bunin.

recensione al saggio del filosofo viennese O. Weininger *Geschlecht und Charakter* (1903). Skaldin ragiona di amore e sesso nell'articolo-pamphlet *Zatemněnyj lik (Po povodu knigi V. V. Rozanova "Metafizika Christianstva")* [Il volto oscurato (A proposito del libro di V. V. Rozanov "Metafisica del Cristianesimo")] (1913). Infine, nel capitolo *Konec Renaty* [La fine di Renata] del suo *Nekropol'* [Necropoli] (1939), Chodasevič racconta le tormentate vicende amorose e la morte tragica della Renata di *Ognennyj angel, alias N. Petrovskaja*.

Il *Leitmotiv* amoroso, nelle sue varie declinazioni etico-filosofiche (amore-bellezza-verità, amore-morte, amore-salvezza), è pure al centro del romanzo di Sologub *Tjaželye sny*.

3.1.2 Login alla ricerca dell'amore-verità

Tjaželye sny è stato giustamente definito dalla critica come un romanzo sulla "ricerca della verità" (Pavlova 1990a: 9 sgg.). Il problema di che cosa sia la 'verità' è sicuramente un retaggio del pensiero decadente³³³, ma è anche e soprattutto la questione centrale del pensiero simbolista. Infatti, la specificità del simbolismo russo, come notava già il filosofo e storico della filosofia sovietico V. Asmus nel suo articolo *Filosofija i estetika russkogo simvolizma* [Filosofia ed estetica del simbolismo russo] (1937), consiste non solo nel porsi degli scopi formali o artistici, ma specialmente "pratici", ossia filosofici, storici, etici, sociali, etc. (Asmus 1937: 3-4), o meglio, esistenziali.

La *ricerca della verità*, intesa come scopo della vita, è dunque un dilemma squisitamente simbolista che Sologub mette al centro del suo romanzo.

Злое земное томленье,
Злое земное житье,
Божье ли ты сновиденье
Или ничье?

В нашем, в ином ли твореньи
К истине есть ли пути,
Или в бесплодном томленьи
Надо идти?

[...] (Sologub 1978²: 180; n. 168)³³⁴

I principali personaggi di *Tjaželye sny*, Login, Anna e Klavdija, cercano tutti la

³³³ A sostenerlo è Dolgenko 1997: 58 sgg.

³³⁴ Da "Zloe zemnoe tomle'n'e..." ["Cattiva pena terrena..."] (1896).

verità, ma ognuno a modo suo e seguendo la propria strada.

Login la cerca sul piano “razionale” (Pavlova 1990a: 9-10). Come testimonia il cognome stesso del protagonista, dal greco *logos* (‘parola, discorso, ragione’), la razionalità è ciò che distingue Login dagli abitanti grezzi e meschini della cittadina provinciale in cui insegna e – in quanto elemento discriminante – è indubbiamente un fattore positivo, a suo vantaggio. E tuttavia la capacità di valutare criticamente i fenomeni ha un grande limite: non può penetrare nei segreti dell’esistenza; è pertanto inutile, perché non consente di giungere alla verità.

In una poesia del 1894, intitolata “Blažěn, kto p’ët napitok trezvyj...” [Beato chi beve una bevanda sobria...], Sologub rimarcava l’impotenza della ragione nell’atto conoscitivo:

Блаженно все, что в тьме природы,
Не зная жизни, мирно спит, –
Блаженны воздух, тучи, воды,
Блаженны мрамор и гранит.
Но где горят огни сознанья,
Там злая жажда разлита,
Томят бескрылые желанья
И невозможная мечта (Sologub 1978²: 123; n. 79).

“Non conoscendo la vita” (“Не зная жизни”), l’uomo comune “dorme tranquillo” (“мирно спит”); chi, però, ha in sé “il fuoco della coscienza” (“огни сознанья”), avverte il tormento di “vili desideri” e di un “sogno impossibile” (“[...] / Томят бескрылые желанья / И невозможная мечта”). Questo è quello che succede al protagonista di *Tjažëlye sny*.

Nell’iter di Login, Sologub ha voluto adombrare, in un certo senso, l’inefficacia di razionalismo e positivismo quali metodi di conoscenza del mondo, al contrario dell’intuizione schopenhauerianamente intesa e, più in generale, dell’irrazionale. I simbolisti russi, e Sologub con loro, negano – al pari di Schopenhauer – la validità della *ratio* nei processi gnoseologici e perfino epistemologici³³⁵: è per questo che la via di Login non conduce alla verità, ma solo all’errore³³⁶.

Le protagoniste femminili del romanzo, Klavdija e Anna, percorrono invece

³³⁵ Cfr. Asmus 1937: 7-8. Nel suo rifiuto della razionalità e della logicità dell’esistenza, il simbolismo russo ha molti punti di contatto con l’assurdo (v. Burenina 2005). Per approfondire la possibile influenza di Schopenhauer su Sologub si veda Šemjatova 1997.

³³⁶ Sotto questo aspetto, Login è il precursore di Peredonov, che – proprio come Login – cerca la verità, ma fallisce: “Anche Peredonov, secondo la legge generale della vita cosciente, *aspirava alla verità*, e quest’aspirazione lo tormentava. Ma lui stesso non era cosciente d’aspirare alla verità, proprio come tutti gli uomini, e vaga era la sua inquietudine. Non riusciva a trovare per sé la verità, e intanto, smarrendosi, periva” (Sologub 1989: 228; “Да, ведь и Передонов *стремился к истине*, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал”).

una via diversa, a-razionale, ispirata alla *ricerca dell'amore* nelle sue due componenti rispettivamente *decadente* (l'eros che conduce alla morte) e *simbolista* (l'amore salvifico).

La natura focosa e impulsiva di Klavdija, che ne fa, per molti versi, una tipica 'donna fatale' di *fin de siècle*³³⁷, la spinge – al contrario di Login – a cercare il senso della vita in ciò che vi è di più illogico e irrazionale: la passione. “– Amare, provare passione, bruciare da cima a fondo [...]” (Sologub 1911: 81)³³⁸ – questa è la filosofia di Klavdija. A Login, che le confessa di aver “cercato la verità” ma di non averla trovata, Klavdija ribatte che “bisogna vivere, solo vivere, sbrigarsi a vivere”, a “vivere la vita, e non le proprie fantasie” (Ivi: 81-82)³³⁹. La donna si sforza cioè di cogliere l'immediatezza del momento, rinunciando alla razionalità per seguire l'istinto e il desiderio carnale. Andozerskij dipinge Klavdija come una giovane donna “molto passionale” (Ivi: 52; “очень страстная”); lo stesso Login osserva esplicitamente che ad angustiare l'amica non è “la sete di verità” (“жажда истины”), bensì la “passione” (“страсть”) (Ivi: 14).

L'eccitabilità della carne, il richiamo dei sensi, l'estasi del piacere, il vitalismo di Klavdija, sono però controbilanciati dall'aspirazione a una dimensione metafisica, da un potente anelito alla rigenerazione del sé, in una scissione psicofisica che è assai familiare al personaggio decadente. E tuttavia la passione non è una soluzione – così come non lo è la razionalità –, non solo per la sua limitatezza, ma principalmente a causa della sua potenza distruttiva.

Klavdija, che ha avviato una relazione turbolenta con un uomo sposato nonché ex amante della madre, l'ingegnere Paltusov, è continuamente tormentata da rimorsi, incubi e allucinazioni, fantasie suicide e istinti autolesionistici. Agli occhi di Klavdija, l'eros viene a identificarsi con la morte, in un morboso connubio dalle tinte decadenti.

³³⁷ Il personaggio di Klavdija è infatti caratterizzato da un vocabolario demonologico che la avvicina a molte eroine dostoevskiane. Inoltre, se consideriamo l'etimologia, Klavdija deriva dal latino *claudus*, 'zoppo', una peculiarità, questa, che veniva tradizionalmente attribuita al diavolo (Pavlova 1990a: 9). Gli aggettivi riferiti al riso e al tono di voce di Klavdija – quindi alle sue espressioni paraverbali – sono *zloj* ('cattivo') e *ugrjumyj* ('tetro'). Anche il pallore del personaggio – segno fisiognomico tipico dell'eroe byronico – è senza dubbio riconducibile alla *femme fatale* (Praz 1976: 167). Nella conversazione fra Login e l'ex compagno di università Andozerskij nel quarto capitolo emerge tutto il fascino fatale e pericoloso di Klavdija: “– [...]. Dimmi, amico mio, ma cos'ha poi Klavdija di così attraente? Non è nemmeno bella: occhi verdi, pallida, capelli dal colore indefinibile, fra il nero e il blu... allora cos'ha? – Cos'ha? – ripeté Login pensieroso. – *Un fascino inspiegabile, che attira, un non so che di enigmatico e sinuoso. – Sì, è sinuosa come un gatto... e stracattiva*” (Sologub 1911: 53; “– [...]. Вот ты мне что, дружище, скажи – чем это Клавдия прельщает? Ведь не красавица: зеленоглазая, бледная, волоса какие-то даже не черные, а синие, – что в ней? – Что в ней? – задумчиво переспросил Логин. – *Прелесть неизъяснимая, манящая, что-то загадочное и гибкое. – Именно, гибкая, как кошка. И презлая*”).

³³⁸ “– Любить, испытывать страсти, гореть с обоих концов [...]”.

³³⁹ “[...] – Надо жить, просто жить, торопиться жить”; “– [...] Я жить хочу, жить жизнью, а не выдумками”.

“Il nostro amore è come la morte”; “Per chi ama non c’è né vita né morte” (Ivi: 57)³⁴⁰: questo il sottotesto dell’amore di Klavdija e Paltusov.

La passione divora e svuota l’anima di Klavdija, consegnandola alla disperazione³⁴¹ e alla nevrosi propria del personaggio decadente, “che punisce misteriosi sensi di colpa, tendenze anormali, quel ‘male oscuro’ insomma di una psiche abbandonata al conflitto delle pulsioni istintive, che non hanno più una tavola di valori a cui indirizzarsi e in cui sublimarsi” (Gioanola 1977²: 58). Al tempo stesso, la passione allontana sempre più Klavdija dalla verità.

Если бы *правда* представилась ей сейчас, она приняла бы ее без колебаний, какова бы она ни была. Но ответа на настойчивые искания не было ни в области мысли, ни в области чувства.

Когда она вызывала воображением образ Палтусова, сердце ее томилось неуловимыми и неизъяснимыми чувствами. Что это – любовь? ненависть? То казалось, что она пламенно любит, то чувствовала приливы темной злобы. Сердце то жаждало его смерти, то замирало от жалости к нему.

[...]. *Быть может, истина где-нибудь гораздо глубже и гораздо сложнее она?* Или есть из этих сомнений выход простой и ясный и стоит лишь открыть глаза, чтобы увидеть его? (Sologub 1911: 69-70)

Login è conscio del fatto che la via scelta da Klavdija non è quella giusta, così come si rivelerebbe insensato e sterile un loro eventuale legame:

“[...]. Какая сила, и страстность, и жажда жизни! И какая беспомощность и растерянность! Недавняя гроза прошла по ее душе и опустошила ее, как это было и со мною когда-то. Мы оба ищем исхода и спасения. Но нет ни исхода, ни спасения: я это знаю, она – предчувствует. Что нам делать вместе? Она все еще жаждет жизни, я начинаю уставать” (Ivi: 177).

Il secondo percorso di ricerca della verità – quello passionale di Klavdija – si dimostra insomma altrettanto insoddisfacente e infruttuoso quanto la razionalità di Login. Inoltre, dal momento che il cammino di Klavdija – come abbiamo visto – incarna, per certi aspetti, la visione del mondo decadente, esso può anche essere letto come il riconoscimento della sconfitta di quel tipo di percezione, in favore di un’altra – non più decadente, ma simbolista: la via di Anna.

Anna indica a Login una terza possibilità – alternativa alle prime due – quella dell’amore, che passa attraverso il culto del bene e della bellezza.

Sostituendo alla *forma mentis* raziocinante di Login una concezione pratica e al contempo emozionale della vita, Anna riconduce il senso dell’esistenza non più alla caccia alla verità, bensì alla pienezza della vita stessa: “Il senso della vita” sostiene Anna, “è un nostro concetto, un concetto umano. Siamo noi a creare il senso e a metterlo nella vita. L’importante è che la vita sia piena, perché solo allora ha un senso

³⁴⁰ “– [...] Любoвь наша – как смерть”; “– Для того, кто любит, нет ни жизни, ни смерти”. Queste sono le espressioni con cui Login, che non riesce a sentire le parole reali effettivamente scambiate da Klavdija e Paltusov nel giardino della prima (cap. 4), colma nella sua immaginazione la discussione fra i due amanti, restituendole così il suo senso più profondo e autentico.

³⁴¹ “– [...] L’anima è vuota e ha paura” (Ivi: 58; “– [...] Пусто в душе – и страшно”) – confida Klavdija a Paltusov.

ed è felice” (Ivi: 228)³⁴².

Secondo Anna, la “ricerca della verità” deve cedere il posto alla “ricerca dell’amore”, inteso come “ciò che dà senso e pienezza alla vita”, ossia il sentimento personale di amore per il prossimo e per il creato, perché “la verità non sta nel bene né nel male; essa è nell’amore per gli altri, per il mondo, per tutto” (Ivi: 303)³⁴³. Se “gli uomini cercano la verità e giungono all’amore” (Ibidem)³⁴⁴, l’amore finisce per identificarsi con la verità e il senso stesso della vita.

All’amore è affidato quindi – sempre nell’ottica di Anna – il destino dell’umanità, poiché esso è l’unica cosa che, in un secolo in cui la “speranza” e la “fede” sono venute meno³⁴⁵, può comunque garantire un futuro alla razza umana³⁴⁶.

Per Login non è facile accettare la verità di Anna. Ai suoi occhi, infatti, è il “piacere personale” o la “paura” a muovere l’uomo³⁴⁷; l’amore carnale, poi, è da Login rifiutato secondo considerazioni razionali, in quanto espressione di egoismo, ovvero “vana aspirazione all’ampliamento della propria personalità illusoria, eternamente fluida e destinata alla distruzione” (Ivi: 39)³⁴⁸.

L’amore-egoismo così concepito non può portare alla salvezza; è anzi fonte di rovina, come già sottolineava Solov’ëv:

Основная ложь и зло эгоизма не в этом абсолютном самосознании и самооценке субъекта, а в том, что, приписывая себе по справедливости безусловное значение, он несправедливо отказывает другим в этом значении; признавая себя центром жизни, каков он и есть в самом деле, он других относит к окружности своего бытия, оставляет за ними только внешнюю и относительную ценность. [...]. Таким образом, эгоизм никак не есть самосознание и самоутверждение индивидуальности, а напротив – самоотрицание и гибель (Solov’ëv 1988b: 506-507; II).

³⁴² “– Смысл жизни, – сказала наконец Анна, – это только наше человеческое понятие. Мы сами создаем смысл и вкладываем его в жизнь. Дело в том, чтоб жизнь была полна, – тогда в ней есть и смысл, и счастье”.

³⁴³ “– [...]. А правда – не в добре и не во зле, она – только в любви к людям и к миру, ко всему”.

³⁴⁴ “– [...]. Люди ищут правды и приходят к любви”.

³⁴⁵ Ecco cosa dice Anna a Login: “– [...]. All’inizio gli uomini vivevano di speranza. La speranza li ingannava spesso e si spostava sempre più avanti, come la foschia: gli ebrei aspettavano il Messia, i cristiani speravano nella vita ultraterrena... così gli uomini hanno cominciato a vivere di fede. Ma il secolo della fede sta per finire” (Ivi: 303-304; “– [...]. Сначала люди жили надеждою. Надежда часто обманывала и отодвигалась все дальше, как марево: евреи ждут Мессии, христиане надеются не загробную жизнь, – и вот люди стали жить верою. Но век веры кончается”).

³⁴⁶ “– [...]. Il futuro appartiene all’amore” (Ivi: 304; “– [...]. Будущее принадлежит любви”) rivela Anna a Login, e aggiunge: “– [...]. Forse sarà crudele. Sarà accettato dal mondo, che non ha nulla in cui sperare, nulla in cui credere” (Ibidem; “– [...]. Может быть, она будет жестокая. Она будет принята миром, которому не на что надеяться, не во что верить”).

³⁴⁷ Login descrive così l’origine del suo progetto di creare un’unione di mutua assistenza per il sostegno delle fasce più povere e deboli della popolazione: “– [...]. È solo la paura a muovermi... L’insegnamento mi è venuto a noia, non ho capitali, non vedo alcuna via davanti a me, e cerco un sostegno nella vita... solo un *soddisfacimento personale*” (Ivi: 33; “– [...]. Один только страх меня двигает... Служба учительская мне опротивела, капиталов у меня нет, никаких путей перед собою я не вижу, – и ищу для себя опоры в жизни... просто, *личного довольства*”).

³⁴⁸ “Все желания [...] возникают из суетного стремления к расширению своей личности, призрачной, вечно текущей и обреченной на уничтожение”.

Login, che non ha ideali o punti di riferimento stabili³⁴⁹, pensa il vero amore secondo la dottrina minskiana del meonismo³⁵⁰, come un ideale “impossibile” e irraggiungibile, così diverso dall’amore umano – maschera dell’“amor di sé”, e cioè dell’egoismo³⁵¹. Anna, al contrario, è più ottimista e interpreta l’amore degli (e fra) gli uomini come una possibilità reale e necessaria, ma soprattutto come una forza capace di salvare il mondo, superando l’egoismo individuale.

Si tratta di elaborazioni che hanno molto in comune con la concezione solov’ëviana dell’amore rivelata da opere quali *Sofija* [La Sofia] (1876), *Žiznennaja drama Platona* e *Smysl ljubvi*, nelle sue componenti essenziali di

- a. meta-egoismo o altruismo
- b. antireferenzialità o universalismo.

“Solo togliendo nella sua coscienza e nella sua vita il limite interiore che lo separa dall’altro” – ossia l’egoismo – l’uomo può percepire, per Solov’ëv, la sua vicinanza all’Assoluto (Solov’ëv 1988b: 506)³⁵². L’amore che Anna offre a Login si pone proprio in questa prospettiva solov’ëviana e, così come l’amore dell’individuo per la Sofia, costituisce quindi il *trait d’union* fra divino e umano.

Per riassumere quanto detto finora, nella sua ricerca della verità il protagonista di *Tjažëlye sny* si imbatte in due vie plausibili ma ugualmente insidiose e sterili: la *via razionale* e la *via della passione*. Quest’ultima, rappresentata da Klavdija, viene da Login esclusa perché rovinosa e frutto di decadenza. Ma anche la ragione non si rivela

³⁴⁹ Cfr. Sologub 1911: 34: “– [...] Mi sono come ingarbugliato nei miei rapporti con gli altri e con me stesso. [...] E i miei desideri sono strani” (“– [...] А то я как-то запутался в своих отношениях к людям и себе. [...] И желания мои странны”).

³⁵⁰ Il sistema filosofico ideato nel 1884 da N. Minskij e illustrato nel suo *Pri svete sovesti. Mysli i mečty o celi žizni* [Alla luce della coscienza. Pensieri e sogni sullo scopo della vita] (1890), detto *meonismo*, si basa sul fascino che sull’anima umana esercita l’Assoluto, ovvero il ‘meone’, o l’‘inesistente’ (dal greco *mê on*). Nell’aspirazione ai meoni, che non sono mai veramente raggiungibili né conoscibili dalla mente umana, l’individuo guadagna una condizione di estasi che costituisce – per Minskij – il vero scopo della sua esistenza.

³⁵¹ “– L’amore è un’impossibilità. È un *meone*, un attributo di Dio, che ha creato il mondo ed è morto per sempre. Il nostro amore è solo *amore di sé*, è solo *lo sforzo di allargare il nostro io* – uno *sforzo irrealizzabile*” (Ivi: 305; “– Любовь – невозможность. Она – мэон, атрибут Бога, создавшего мир, и почившего навеки. Наша любовь – только *самолюбие*, только *стремление расширить свое я*, – *несуществимое стремление*”). Commenta ancora Login: “– [...] Vince solo chi crede, e crede solo chi ama, ma può amare solo Dio, e Dio non esiste, e quindi nemmeno l’amore esiste. Quello che chiamano *amore* non è che un’*aspirazione irrealizzabile*” (Ivi: 226; “– [...] Выигрывает только тот, кто верит, а верит только тот, кто любит, а любить может только Бог, а Бога нет, – нет, стало быть, и любви. То, что зовут *любовью*, – *неосуществимое стремление*”). Per Login, d’altronde, “– nella vita ci dev’essere l’impossibile, perché è l’unica cosa che ha valore...” (Ivi: 34; “– В жизни должно быть невозможное, и только оно одно имеет цену...”). All’amore ideale – possibile solo in una dimensione metafisica e metaumana, quindi divina – Login contrappone l’amore umano, che è fatto di egoismo e ipocrisia: “– L’amore altruistico [...] è un’assurdità pari alla fame generosa. Infatti, se amo, *amo per me stesso*” (Ivi: 253; “– Самоотверженная любовь [...] такая же нелепость, как великодушный голод. Уж коли я люблю, так *для себя люблю*”).

³⁵² “Человек [...], будучи фактически только *этим*, а не *другим*, может *становиться* всем, лишь снимая в своем сознании и жизни ту внутреннюю грань, которая отделяет его от другого” (i corsivi sono dell’originale).

un mezzo utile per arrivare alla verità sull'uomo e sulla vita, e, secondo una visione simbolista che privilegia il valore gnoseologico dell'irrazionale, è rigettata dal protagonista.

La verità viene ritrovata da Login nell'*amore*, inteso in base ai parametri e alla scala di valori simbolisti. L'amore, così come lo concepisce Anna e se ne fa interprete, è l'unica forza salvifica capace di rigenerare l'uomo, e quindi di salvare Login, indicandogli la via della verità³⁵³.

Questo sottotesto ottimistico del romanzo, che lo differenzia da *Melkij bes*, si deve proprio all'idea simbolista dell'amore abbracciata da Login e Anna. Il loro legame, come nota Vergežskij, è “[...] tutto roseo, senza macchie sporche, senza freddi sogghigni, senza la crudeltà della sensualità, tutto colmo di gioie e oscillazioni profondamente umane”³⁵⁴ (Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: 346).

Alla luce di quanto sopra illustrato, mi pare assai inverosimile la tesi di Dolgenko, che legge nel destino dei due personaggi la sconfitta della ragione e il trionfo del pessimismo decadente³⁵⁵. Infatti, non è alla razionalità ma all'amore che è affidata la rinascita di Login.

Ed è proprio nel personaggio di Anna, nel suo percorso, nelle sue scelte, che si incarna la visione dell'amore simbolista di Sologub. La figura di Anna, con la peculiare idea di femminilità che convoglia, è essa stessa simbolo e *medium* della forza salvifica dell'amore inteso come verità che dà senso alla vita.

³⁵³ Scrive infatti Solov'ëv in *Smysl ljubvi*: “La verità, intesa come forza viva che possiede la sostanza interiore dell'uomo e lo fa uscire realmente dalla falsa autoaffermazione, si chiama *amore*” (Solov'ëv 1988b: 505; “Истина, как живая сила, овладевающая внутренним существом человека и действительно выводящая его из ложного самоутверждения, называется любовью”).

³⁵⁴ “[...] вся розовая, без грязных пятен, без холодной усмешки, без сладострастия жестокости, вся полна глубокочеловеческих радостей и колебаний”.

³⁵⁵ Dolgenko vede nella conclusione del romanzo una sostanziale ambiguità, in quanto i protagonisti *pensano* di aver cominciato una nuova vita, ma non è così. Infatti, poiché la loro razionalità non può penetrare nei segreti dell'esistenza, ricadrebbero secondo Dolgenko nel pessimismo decadente, ossia nell'idea dell'irraggiungibilità della verità, che rimarrebbe quindi una questione aperta (cfr. Dolgenko 1997: 62-63).

3.2 L'Eterno femminile: il potere della donna

3.2.1 Il mitologema Eva-Lilith nel *serebrjanyj vek*

Da sempre, nell'immaginario filosofico-antropologico russo, l'universo femminile è stato collegato a una certa ambiguità ed enigmaticità. Il *serebrjanyj vek* non fa che confermare questa tradizione interpretativa della donna come mistero insondabile e simbolo polivalente. Tutto ciò si riflette nella creazione di un mitologema legato a due immagini contrapposte: Eva e Lilith, “[...] che costituiscono di norma un unico ornamento nella donna reale” (Chafizova 2014: 101)³⁵⁶.

Eva e Lilith corrispondono rispettivamente ai due archetipi primordiali della Grande Madre (*Velikaja Mat'*) e dell'Eterna Moglie (*Večnaja Žena*). La prima donna della storia dell'umanità, Eva, è la Grande Madre che dona la vita. L'amore per i figli la rende protettiva e sempre pronta all'abnegazione e al sacrificio; poiché l'“amore-sacrificio” (“любовь-жертва”) è la variante maschile dell'eros, controbilanciata dall'“amore-obbedienza” o “любовь-служение” (tipicamente femminile), Eva include in sé un elemento mascolino. L'amore materno che Eva simboleggia ha carattere comunicativo e si manifesta come affetto amichevole e *agàpe* (Ibidem).

L'Eterna Moglie Lilith è una figura più problematica, che compare come divinità matriarcale nel folclore sumero-babilonese, come demone strangolatore di bambini e seduttore di uomini nella cultura giudaica³⁵⁷, e infine, negli scritti cabalistici, come prima moglie di Adamo, da lui scacciata perché si era rifiutata di sottomettersi alla legge divina che imponeva alla donna l'obbedienza nei confronti del compagno³⁵⁸. Nella contraddittorietà di quest'ipostasi femminile, fatta di chiaroscuri, di luci e ombre, si cela tutto il fascino dell'archetipo primordiale, come illustra E. Neumann:

L'archetipo primordiale possiede una prerogativa essenziale: esso fonde in sé attributi e gruppi di attributi positivi e negativi. [...] Per la confluenza di tanti momenti o simboli contraddittori nell'unità dell'archetipo primordiale, la natura di esso è paradossale. Esso è invisibile e non rappresentabile (Neumann 1981).

Con l'adozione di tale personaggio in campo letterario, ne viene accentuata la

³⁵⁶ “[...] которые в норме образуют уникальный узор в реальной женщине”.

³⁵⁷ V. Graves – Patai 1964: 65-69. “[...] nella vita ebraica L. è nota soprattutto come nemica della procreazione [...]. Si riteneva che L. non si limitasse soltanto a gettare il malocchio sui neonati e a sterminarli, ma li rapiva (ne beveva il sangue e ne succhiava le midolla) e li scambiava; a lei si attribuiva inoltre il malocchio che colpiva le puerpere, nonché la sterilità delle donne” (Papazjan 1991: 318; “[...] в иудейском быту Л. особенно известна как вредительница деторождения [...]. Считалось, что Л. не только наводит порчу на младенцев и изводит их, но похищает (пьёт кровь новорождённых и высасывает мозг из костей) и подменяет их; ей также приписывались порча рожениц и бесплодие женщин”).

³⁵⁸ Sull'evoluzione della figura di Lilith si veda Roebing 1989: 163.

doppiezza e l'evanescenza. Uno dei primi autori a occuparsi di Lilith è Goethe, che nel suo *Faust* (1772-1831; pubbl. 1808; 1832), rifacendosi alla versione talmudica del mito, la rappresenta come un demone notturno così seducente e lusinghiero da attirare l'attenzione di Faust durante la notte di Valpurga:

“Wer ist denn das?”

Mephistopheles: „Betrachte sie genau! Lilith ist das.“

Faust: „Wer?”

Mephistopheles: „Adams erste Frau. Nimm dich in acht vor ihren schönem Haaren, vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt. Wenn sie damit den jungen Mann erlangt, so lässt sie ihn so bald nicht wieder fahren“ (Goethe 1994: 354).

A fare da contraltare alla *femme fatale* Lilith è la dolce ma sfortunata

Gretchen:

Gretchen, die Verkörperung des guten, keuschen, braven Mädchens, steht als Spiegelbild zu Lilith, der blendenden Verführung. Goethe lebte noch in einer Zeit, in der die verführerische Frau die Sünde in Person darstellte, so wie sie im 19. Jahrhundert bekämpft wurde (Christow 1998: 47).

Nel periodo romantico, in concomitanza con il profilarsi dell'estetica del sublime e, parallelamente, del gusto dell'orrido e del patologico, che aprirà la strada alla sensibilità decadente, Lilith non può che essere uno dei soggetti prediletti dai letterati europei. Il lato oscuro e misterioso di Lilith è al centro dell'epos in versi *Lilith. Die Lösung des Welträtsel – ausgeplaudert durch den Jüngling von Sais* (1867), generalmente attribuito a F. C. J. Wedde; del sonetto *Body's Beauty* (1881) di D. G. Rossetti; della poesia di R. Browning *Adam, Lilith and Eve* (1883); dell'ultima sezione – *La fin de Satan* (1886) – de *La légende des Siècles* di V. Hugo; del racconto di A. France *La fille de Lilith* (1889); dell'omonimo romanzo dello scozzese G. MacDonald (1895). A Lilith guarderà, in seguito, anche il Novecento, con l'epos di P. Heyse *Lilith. Ein Mysterium* (1904) e quello di I. Kurz *Die Kinder der Lilith* (1908), e con il ciclo drammatico *Back to Methuselah- A metabiological Pentateuch* (1921) di B. Shaw.

In Russia, Lilith conquista soprattutto gli scrittori dell'Età d'argento e le generazioni successive (Gumilëv, Cvetaeva, Sologub, Vološin, M. Lochvickaja, A. Isaakjan, Vl. Nabokov, V. Šefner e altri), che rivisitano questa figura, scorgendovi l'espressione dell'“amore-eros” e dell'eros inteso come *agàpe*. A differenza di quello di Eva, l'amore di Lilith – l'Eterna Moglie – non è per loro “autoaffermazione” (“самоутверждение”), bensì “sviluppo” (“развитие”) dell'altrui individualità³⁵⁹.

Dai letterati del *serebrjanyj vek* Lilith è associata al sogno. Eva, invece,

³⁵⁹ “[...] lei è un'ispiratrice, giacché ama non sé nell'altro (come Eva), bensì l'altro in sé; il suo amore è amore-obbedienza, inteso come creazione delle condizioni necessarie per il massimo sviluppo dell'amato” (Chafizova 2014: 108; “[...] она – вдохновительница, ибо она любит не себя-в-другом (как Ева), а другого-в-себе; ее любовь – это любовь-служение как создание условий для максимального раскрытия любимого”).

corrisponde alla realtà concreta e imperfetta. In un articolo uscito nel terzo numero di “Apollon” datato 1909, dal titolo *Ljubovnaja mečta sovremennykh russkich chudožnikov. Madonny* [Il sogno d’amore degli artisti russi contemporanei. Le Madonne], N. Vrangeli’ esamina il ruolo della donna nella letteratura e nell’arte d’inizio secolo e osserva come, anziché convogliare nella Vergine Maria, “tolta dalle cornici assieme al viso della donna terrena”³⁶⁰ – Eva –, le preferenze di scrittori e pittori vadano piuttosto al “demone della notte”, o “демон ночи” Lilith (Vrangeli’ 1909). Il lato negativo del femminile, vissuto come trama di istinti e pulsioni minacciosi per il principio maschile apollineo, cede ora il posto a un’idea nuova di donna, fulcro della fantasia e dell’ideale, dell’energia creativa e dell’arte.

L’interesse per Lilith risulta dunque, in ambito russo, “l’altra espressione dell’avversione per Eva-vita, così come per ciò che è [...] consueto, solito, sano” (Savinkov 2008b: 36)³⁶¹. Nella prima moglie di Adamo si incarna cioè la tensione neoromantica all’assoluto, all’infinito, al divino, nonché il desiderio di sfuggire alla prosaicità del reale. Eva “dà la vita, insegna, protegge, fornisce le basi” – osservano gli studiosi, laddove Lilith “accompagna, ispira, seduce, eleva, preoccupandosi e offrendo sostegno” (Chafizova 2014: 108)³⁶².

“Perché non sei con me, / Lilith di mezzanotte?” chiede a nome di Adamo l’eroe lirico di Sologub (Sologub 1978²: 362; n. 469)³⁶³. Nel cvetaeviano *Popytka revnosti* [Tentativo di gelosia] (1924) è invece la stessa Lilith a interrogarsi sul perché Adamo l’abbia abbandonata, preferendole Eva.

Как живется вам с чужою, здешнею...? [...] Как живется вам с подобием...? [...] Как живется вам с товаром рыночным...? [...] Как живется вам с сто-тысячной – Вам, познавшему Лилит? [...] (Cvetaeva 1994: 242-243)³⁶⁴.

Lilith “[...] diventa l’espressione non di ciò che si lascia andare, ma di ciò che si rifiuta e che si ignora, senza avere coscienza di quello che si va perdendo quando si fa la propria scelta a favore dell’altra, la consueta e terrena Eva” (Savinkov 2008b: 37)³⁶⁵.

Con il passaggio tra Ottocento e Novecento, l’individuo vive un disagio

³⁶⁰ “убранной ризами мечте с лицом земной женщины”.

³⁶¹ “обратное выражение отталкивания от Евы-жизни как от того, что [...] обыденное, размеренное, привычное, здоровое”.

³⁶² “дает жизнь, учит, защищает, заземляет”; “сопровождает, вдохновляет, соблазняет, возвышает, заботясь и поддерживая”.

³⁶³ “[...]. // [...], / Отчего ты не со мною, / Полуночная Лилит, / [...]” (da “Pleščut volny perebojno...” [”Sciabordano a tratti le onde...”], datata 27 luglio 1911).

³⁶⁴ A testimoniare l’interesse della Cvetaeva per l’antinomia Eva-Lilith è anche una lettera che la poetessa scrive a Pasternak, nella quale si pronuncia a favore di Lilith: “Boris, ti ricordi Lilith?.. La tua nostalgia nei miei confronti è la Nostalgia di Adamo per Lilith, per la prima e l’incommensurabile (da qui il mio odio per Eva!)” (Ivi: 244; “Борис, а ты помнишь Лилит?.. Твоя тоска по мне – Тоска Адама по Лилит, до – первой и нечислящейся. (Отсюда моя ненависть к Еве!)”).

³⁶⁵ “[...] становится выражением не того, что упускают, а того, от чего отказываются и что игнорируют, не осознавая, что утрачивают, когда делают свой выбор в пользу другой, в пользу обыденно-земной Евы”.

psicologico-esistenziale particolarmente accentuato, di cui Lilith assurge a simbolo. Lilith si configura, nelle riflessioni e fantasticherie dei letterati russi, come il regno delle possibilità irrealizzate e delle occasioni mancate. Scrive S. Savinkov:

Лилит – лунная дева не по природе, а по обстоятельствам: она стала лунной, хотя могла бы стать и земной. И вот это – “могла бы” – как раз и придает переживанию человека рубежной эпохи новое, неведомое романтической грамматике переживания, сослагательное наклонение. Появление Лилит на небосклоне рубежной эпохи и было вызвано тем особым ее (эпохи) состоянием, когда человек испытывал неизбывное томление и тревогу от гнетущей мысли об упущенной им некогда возможности, от гнетущего ощущения, что он по каким-то непонятным причинам выпустил из рук то, что могло бы стать для него, но так и не стало самым главным и ценным (Ibidem).

Tuttavia, Lilith possiede anche tratti decadenti, ben colti da Vrangeli’:

В живописи еще ярче, чем в литературе, вырастает новый тип желанной женщины, больной мечтательной и грустной, смесь сентиментализма, времен “Бедной Лизы” с порочными мечтами современности. И странное сочетание греха и наивной чистоты производит острое и щемящее мечтание (Vrangeli’ 1909: 38).

La contrapposizione Eva-Lilith è comunque ben più che un *topos* artistico-letterario e assume una dimensione antropologica, dal momento che rispecchia, in fondo, l’immagine di donna tipica della modernità, fatta di dualismi ed equivocità, di contraddizioni e nebulosità³⁶⁶.

Eva ili Lilit [Eva o Lilith] (1909; pubbl. 1911) è una poesia di Gumilëv il cui titolo, più che ribadire la sostanziale divergenza tra le due figure, sbiadisce anzi le linee nette di demarcazione che le separano, suggerendo l’idea di una donna divisa a metà tra Eva e Lilith³⁶⁷. La protagonista della poesia, infatti, non è in grado di riconoscere la propria stessa identità: “Tu non hai ancora saputo la cosa più importante. Eva o Lilith?”³⁶⁸. Eppure Eva, la protettrice del focolare, non l’attira affatto; l’eroina gumilëviana anela “all’anima alata e ai liberi giardini” (“по душе окрыленной и вольным садам”), v’è in lei una sete di esotica libertà che ricorda decisamente Lilith.

³⁶⁶ Scrive N. Chafizova: “Gli archetipi sono l’oggettivazione culturale – in situazioni marginali o nella massima quotidianità – delle manifestazioni essenziali dell’uomo nella concretezza delle loro combinazioni armoniche/disarmoniche. Ovvero, detto in altri termini: non sono gli archetipi a esprimere le aspettative comportamentali di un uomo verso l’altro, bensì è l’esatto contrario: gli archetipi manifestano ciò che ci si deve/si può aspettare; esprimono non la situazione culturale, quanto l’elemento antropologico nella data situazione” (Chafizova 2014: 101; “Архетипы есть культурная объективация – в пограничных или максимально повседневных ситуациях – сущностных проявлений человека в конкретности их гармоничных/дисгармоничных сочетаний. Или, по-другому: не архетипы выражают ожидания в отношении поведения того или иного человека, а наоборот: архетипы проявляют то, что следует/можно ожидать; они выражают не культурную ситуацию, а антропологическое в этой ситуации”).

³⁶⁷ “La ‘duplicità’ del titolo della poesia *Eva e Lilit* riflette la duplicità dell’eroina, figura in cui il ‘terreno’ e l’‘Altro’ si uniscono in un tutto unico [...]” (Bičevin 2013: 110; “‘Двойственность’ заглавия стихотворения ‘Ева или Лилит’ отражает двойственность образа героини: ‘земное’ и ‘Иное’ соединяется в ней в единой целое [...]”).

³⁶⁸ “Ты еще не узнала себя самое. Ева ты или Лилит?” (Gumilëv 1991: 449).

У Лилит – недоступных созвездий венец,
В ее странах алмазные солнца цветут;
А у Евы – и дети, и стадо овец,
В огороде картофель и в доме уют (Gumilëv 1991: 449).

Alla fine la ragazza vedrà in sé Lilith, grazie all'amore e all'apparizione di colui per il quale "l'anima è costellata di pensieri e passioni" ("в душе звездно от дум и страстей"), il solo che potrà difendere Lilith da Eva: "Ma sempre e ovunque da Eva Lilith / Egli te preserverà da te stessa" (Ibidem)³⁶⁹.

Sulla duplicità insita nel femminile, concepito come luogo di scontro tra Eva e Lilith, Gumilëv torna in *Son Adama* [Il sogno di Adamo] (1910), commentato così da A. Achmatova: "Nel *Sogno di Adamo* compare di nuovo questo 'problema della donna' (Eva e Lilith – la santa e la meretrice). E l'orrore: 'È un'estranea, un'estranea!'" (Achmatova 2001: 121)³⁷⁰. Ad Adamo addormentatosi presso l'Albero della Conoscenza, appare tutto l'incubo di un amore roso dal dubbio³⁷¹: quella che ha accanto a sé, la sua Eva, è davvero lei o è un'estranea, appartiene a lui o ad altri?

И кроткая Ева, игрушка богов,
Когда-то ребенок, когда-то зарница,
Теперь для него молодая тигрица,
В зловещем мерцаньи ее жемчугов,
Предвестница бури, и крови, и страсти,
И радостей злобных, и хмурых несчастий (Gumilëv 1991: 121).

La pena di Adamo è dunque quella di non poter mai definitivamente impossessarsi della compagna, la proteiforme Eva, che ora gli appare come una "santa" ("Ева – святая"), ora invece indossa le vesti della "meretrice" ("Ева – блудница"), ora è una "fanciulla lunare" ("лунная дева"), ora si rivela semplice "fanciulla terrena" ("дева земная"):

Он борется с нею. Коварный, как змей,
Ее он опутал сетями соблазна.
Вот Ева – блудница, лепечет бессвязно,
Вот Ева – святая, с печалью очей.
То лунная дева, то дева земная,
Но вечно и всюду чужая, чужая (Ibidem: 121).

Il *serebrjanyj vek* affronta dunque, attraverso la dicotomia Eva-Lilith – ma

³⁶⁹ "Но всегда и повсюду – от Евы Лилит / Он тебя сохранит от тебя же самой".

³⁷⁰ "В 'Сне Адама' опять эта 'проблема женщины' (Ева и Лилит – святая и блудница). И ужас: 'Чужая, чужая!'".

³⁷¹ Nel dubbio si cela, per Gumilëv, l'orrore dell'amore. A proposito dei *Romantičeskie cvety*, scrive l'Achmatova: "In questo libro si respira tutto l'orrore di un tale amore, con i suoi incubi, allucinazioni e asfissie. Il fantasma del suicidio segue incessantemente il Poeta... Nel frattempo Lei diventa per il poeta Lilith, ossia il principio cattivo e stregonesco della donna. Lui inizia a intravedere in lei una forza terribile" (Achmatova 2001: 115; "В этой книге весь ужас этой любви – все ее кошмары, бред и удушье. Призрак самоубийства неотступно идет за Поэтом... К этому времени Она становится для поэта – Лилит, т.е. злым и колдовским началом в женщине. Он начинает прозревать в ней какую-то страшную силу").

ancor più attraverso la scissione interna e le molteplici declinazioni dei due archetipi femminili – il tema del polimorfismo della donna e del divario neoromantico e simbolista tra sogno e realtà, materia e spirito, bene e male. E anche se facessimo un piccolo salto temporale rispetto a *Tjažělye sny* (su cui torneremo nel prossimo capitolo, per esaminare la concezione sologubiana del femminile in rapporto al personaggio di Anna Ermolina), ritroveremmo immutato l’interesse per Lilith.

L’eroe del poema di I. Severjanin *Rosa oranževogo časa* [La rugiada dell’ora arancione] (1925) parla del suo primo amore – da lui chiamato “la mia Lilith” (“моя Лилит”) – come di un sogno irrealizzabile, non destinato a concretizzarsi. Lilith, dopo avergli fatto pregustare la beatitudine del Paradiso, distrugge una a una tutte le sue illusioni:

“Милый, ты не прав: Так ты любить меня не можешь...
Не смеешь... ты не должен...
ты Напрасно грезишь и тревожишь Себя мечтами: те мечты,
Увы, останутся мечтами,
– Я не могу... я не должна
– Тебя любить... ну, как жена...”
– И, подойдя ко мне, устами Жар охлаждает мой она,
Меня в чело целуя нежно,
По-сестрински, и я навзрыд
Рыдаю: рай навек закрыт” (Severjanin 1990: 323).

A differenza della Lilith di Severjanin, la protagonista della poesia nabokoviana *Lilit* (1928), con la promessa di concedersi all’uomo, lo trascina in realtà all’inferno:

И обольстителен и весел
был запрокинувшийся лик,
и яросным ударом чресел
я в незабытую проник.
[...],
и, полон сил, на полпути
к блаженству, я ни с чем остался
[...]
[...]. “Впусти” [...]
[...]
Молчала дверь. И перед всеми
мучительно я пролил семя
и понял вдруг, что я в аду (Nabokov 1997: 259).

Nella coppia metonimica Eva-Lilith l’Età d’argento convoglia, dunque, il problema della femminilità e del femminile. Eva e Lilith sono le due anime della donna, antitetiche e contrastanti, ma pur sempre le due facce dello stesso dado, complementari e coesistenti. Afferma S. Savinkov: “Nella Donna convivono Eva e

Lilith, come due principi contrapposti (che sono attirati l'uno verso l'altro e al contempo si respingono a vicenda), in lotta fra loro” (Savinkov 2008b: 47)³⁷².

Ed è proprio a questo mitologema che ricorre Sologub nel suo primo romanzo, collocandosi così nel solco della tradizione *fin de siècle*.

3.2.2 Anna: l'Eterno femminile agli occhi di Sologub

Il mitologema di Eva e Lilith si ripete spesso nella prima produzione sologubiana. L'immagine di Lilith in Sologub è duplice: da un lato, l'autore la associa al sogno, conferendole tratti lunari, di una purezza dolce ed effimera. Per esempio, nella poesia “Ja byl odin v moëm rajû...” [”Io ero solo nel mio Paradiso...”] (1905), Lilith si presenta “leggera” (“легка”) e “senza peccato” (“безгрешна”) come “un sogno chéto” (“тихий сон”), e riecheggia in una “tenera risata” (“нежный смех”) la sua voce “dolce” (“сладка”) e “consolatoria” (“утешна”).

[...].

И вся она была легка,
Как тихий сон, – как сон, безгрешна,
И речь ее была сладка,
Как нежный смех, – как смех, утешна.

[...] (Sologub 1978²: 328; n. 424).

Nella *Weltanschauung* di Sologub, il sogno vince sulla realtà, così come Lilith ha la meglio su tutte le Eve terrene di “Luny bezgrešnoe sijan'e...” [”Il luccichio senza peccato della Luna...”] (1903), divenendo pertanto il simbolo del prevalere dell'irrazionale sulla banale normalità.

[...].

Я не хочу ее объятий,
Я ненавижу прелесть жен,
Я властью неземных заклятий
Заворожен.

[...] (Ivi: 290; n. 369).

In questo, Sologub si distacca dall'immagine biblica demoniaca di Lilith e si accosta all'interpretazione neoromantica invalsa nel *serebrjanyj vek*, secondo la quale

³⁷² “В Женщине живут и Ева, и Лилит как два противоположных (одновременно и к друг другу притягивающихся и друг от друга отталкивающихся) противоборствующих начала”.

Lilith ed Eva rappresenterebbero rispettivamente (come si è visto) la fantasia onirica e la monotona quotidianità³⁷³. La Lilith sologubiana appare una figura sofferente, assai diversa dall'orgogliosa e caparbia Lilith mitica; mostra umiltà e docilità. La prima moglie di Adamo è recepita da Sologub come una creatura fragile e transitoria, destinata a scomparire in breve tempo:

[...].

Когда померк лазурный день,
Когда заря к морям склонилась,
Моя Лилит прошла как тень,
Прошла, ушла, – навеки скрылась (Ivi: 328; n. 424).

Nella poesia sovraccitata l'idillio originario del rapporto tra Adamo ed Eva viene bruscamente interrotto dall'intromissione di Eva, che spezza l'incanto:

[...].

И не желать бы мне иной!
Но я под сенью злого древа
Заснул... проснулся, – предо мной
Стояла и смеялась Ева...
[...] (Ibidem).

E tuttavia il ricordo che Lilith lascia dietro di sé è indelebile. Analizzando questi versi, Savinkov sottolinea il legame costante di Adamo con la sua prima, indimenticabile moglie.

Неизбывная и незабвенная память о первой жене поселяет в первом человеке *тягу к несбыточному, иному, ускользающему, эфемерному*, – ко всему тому, что имеет очертания лунной мечты. Он так и оказывается вынужденным жить со второй женой, но *мечтать о первой, далекой, запретельной, недостижимой* (Savinkov 2008b: 39).

“Lontana” (“далекая”), “oltre ogni limite” (“запредельная”), “irraggiungibile” (“недостижимая”), Lilith non appartiene a questo mondo, del quale è solo ospite passeggera benché tanto sospirata e rimpianta. A lei anela l'io lirico di “Ja byl odin v moëm raju...”, lei sola ricordano i protagonisti dei racconti *Pomniš, ne zabudeš* [Ricorda, non dimenticare] (1911) e *Zverinyj byt* [Vita animale] (1912), le cui prime mogli – come Lilith – sono effimere. Queste donne vivono una vita brevissima, senza importunare né rimproverare nessuno, ma senza neppure desiderare nulla per sé, nel segno della mitezza e del distacco dalla materialità.

Infatti, il loro regno non è il tempo, bensì l'assoluto, non la terra ma il cielo. A tradire la provenienza *trascendente* di tali figure è anche la loro *bellezza* sovrumana, sconfinante nel divino.

Un'altra caratteristica che per Sologub acquisisce un valore fondamentale è

³⁷³ Per approfondire, v. Savinkov 2008a.

l'amore disinteressato di queste Lilith letterarie, così forte da superare perfino la morte³⁷⁴.

Insomma, in Sologub il mito di Lilith diventa un simbolo plurivalente: Lilith è il sogno, è l'eternità ma anche la *fugacità dell'esistenza*, è la bellezza e l'amore (letto in chiave neoromantica e simbolista); è cioè il femminile in tutto il suo mistero e le sue variegata sfaccettature.

In *Tjažėlye sny*, è il personaggio di Anna Ermolina a racchiudere la visione sologubiana del femminile e a costituire 'una nuova Lilith', così come 'una nuova Eva'.

È evidente che Login per buona parte del romanzo oscilla fra Klavdija e Anna, ma è altrettanto evidente che, se la *femme fatale* Klavdija, con la sua sensualità e passionalità esasperata, stimola i sensi del protagonista, Login non può tuttavia immaginarsela come moglie³⁷⁵; è esclusivamente ad Anna, "visione luminosa e pura" ("видение ясное и чистое"), che vanno inconsciamente i suoi pensieri e i suoi sogni.

Закрыв глаза. Грезилось ясное небо, белые тучки, с тихим шелестом рожь и на узкой меже Анна – веселая улыбка, загорелое лицо, легкое платье, загорелые тонкие ноги неслышно переступают по дорожной пыли, оставляют нежные следы (Ibidem).

'Coei che è piena di grazia' – questo il significato del nome ebraico 'Anna', che assurge nel romanzo a emblema di positività e purezza, e a punto d'incontro tra Eva e Lilith.

Nella mia analisi del personaggio, ritengo fondamentale partire da una considerazione linguistica. Gli aggettivi maggiormente ricorrenti nella caratterizzazione della figura di Anna, riferiti principalmente ai suoi occhi e al suo sorriso, sono *nežnyj* ('tenero, dolce'), *laskovyj* ('tenero, affettuoso'), *jasnyj* ('chiaro, luminoso'), *lučistyj* ('luminoso, fulgido'), *doverčivyyj* ('fiducioso'): implicito il rimando alla Lilith della lirica e dei racconti di Sologub, descritta con gli stessi aggettivi e investita delle stesse connotazioni positive.

La carica ottimistica e potenzialità salvifica di Anna – l'unica che è in grado di redimere Login – emerge comunque fin dalla sua prima apparizione, nel secondo capitolo. Durante il tragitto verso la tenuta dell'agiato possidente Maksim Ermolin, da cui è diretto, Login contempla il parco padronale e scorge da lontano Anna nel suo *sarafan* blu, appoggiata ad un salice e in compagnia del fratellino Anatolij intento a

³⁷⁴ Commenta Savinkov: "Nella sua natura eterna, immutabile, che non conosce accrescimento né calo, l'amore delle prime mogli sologubiane risulta più forte della morte, allo stesso modo della loro bellezza innalzata al di sopra della vita" (Savinkov 2008b: 39; "Вечная, неизменная, не знающая ни умалений, ни возрастаний, любовь сологубовских первых жен оказывается сильнее смерти так же, как их вознесенная над жизнью красота").

³⁷⁵ "Finché ricordava Klavdija così com'era, era piacevole pensare a lei: il bagliore energico dei suoi occhi, il rossore acceso ed improvviso gli scaldavano e cullavano il cuore. Ma bastava solo che s'immaginasse Klavdija come moglie che l'incanto s'offuscava, svaniva" (Sologub 1911: 177; "Пока вспоминалась Клавдия такую, как она есть, было любо думать о ней: энергичный блеск ее глаз и яркий внезапный румянец грели и лелеяли сердце. Но стоило только представить Клавдию женою, очарование меркло, исчезало").

пescare (Ivi: 28-29). Rapito da quella visione, Login tentenna, indeciso com'è se avvicinarsi o meno, per paura di rovinare l'idillio: “Eccola la vita pacifica e luminosa – pensava – e io, con il mio passato impuro, oso avvicinarmi a loro, *immacolati?*” (Ivi: 29)³⁷⁶.

Anna incarna la purezza e il potere purificante dell'amore, avvicinandosi così di nuovo al prototipo di Lilith. Lo prova, innanzitutto, l'associazione del personaggio con il colore bianco e con i mughetti, simbolo di genuinità e candore (Klejman 1983: 79-81). Login avverte il potere purificante di Anna fisicamente, perché, avvicinandosi a lei, si sente più leggero, “come nella sua prima infanzia, semplice e libero”³⁷⁷ (Sologub 1911: 33). Ma basta anche il solo ricordo di lei per calmare la sua mente e liberarla da ogni impurità: “A volte d'un tratto si faceva allegro. I suoi sogni s'intessevano dell'immagine di Anna, e diventavano *più puri, più tranquilli*. Non poteva associare quest'immagine *a nessun'idea impura*”) (Ivi: 70)³⁷⁸.

Ambasciatrice della ‘trasformazione del mondo’ attraverso l'amore, Anna è anche il mezzo principale di tale impresa, come emerge da un *tête-à-tête* fra la ragazza e il padre, in cui questa, manifestando le proprie preoccupazioni per Login, assume il ruolo di sua salvatrice.

- Я почему-то все думаю о Логине, – сказала Анна.
- Я люблю его, – отвечал Ермолин, – но мало я в него верю.
- В нем большая борьба. Гроза, которая еще не надвинулась: не то зарницы, не то молнии...
- Не то гром, не то стучит телега, – закончил Ермолин с улыбкою.
- Да, вот ты шутишь, – а ведь ему, в самом деле, тяжело. *Он тянется в разные стороны и видит две истины разом. У него все противоречия, и не хочет скрывать их.*
- Или не умеет. Умственная лень.
- Скорее смелость. Он как коршун, который захватил в каждую лапу по цыпленку, и не может подняться с обоими, и не хочет бросить ни одного, и бьется крыльями в пыли. *Он не овладел целою истиною.*
- И не овладеет, – сухо сказал Ермолин.
- Почему? – спросила Анна и быстро покраснела.
- Да потому, что в нем нет настоящей силы.
- А мне кажется...
- Он рассуждает иногда верно, и дело его будет сделано, может быть, но другими. Сам он – лишний.
- Ах, нет! в нем то и есть сила, только скованная.
- Чем?
- Сама на себя разделилась. Но это настоящая сила.
- Ермолин улыбнулся.
- Посмотрим, в чем она скажется.
- В нем много злого... порочного, – тихонько сказала Анна, точно это слово обжигало ей губы. – Ему нужен порыв, подъем духа, – может быть, нужно, чтоб кто-нибудь зажег его душу.

³⁷⁶ “Вот она, жизнь мирная и ясная, – думал он, – а я, с моим нечистым прошлым, дерзаю приближаться к ним, *непорочным*”.

³⁷⁷ “как в самом раннем детстве, простым и свободным”.

³⁷⁸ “Иногда вдруг делалось радостно. Аннин образ вплетался в мечты, – и они становились *чище, спокойнее*. Не мог сочетать этого образа *ни с каким нечистым представлением*”.

– Не ты ли?

Анна покраснела и засмеялась (Sologub 1911: 41-42).

Degna portatrice del principio femminile, Anna svolge nel romanzo un ruolo fondamentale, perché è a lei che il protagonista deve il suo affinamento interiore, la sua elevazione spirituale e, in ultima analisi, la sua salvezza.

Che Anna sia una figura ideale, assimilabile alla natura primigenia, incorrotta e verginale, è indubbio. Non a caso, in più punti del romanzo, il personaggio è associato agli elementi naturali, e in particolare al bosco e all'acqua. La prima apparizione di Anna, come abbiamo visto sopra, si verifica in uno scenario naturale: Anna si trova infatti nel parco di famiglia, addossata a un salice, sulla riva di un fiume. Anche il primo incontro di Login ed Anna, che non viene raccontato ma solo menzionato e che si era verificato un anno prima dell'inizio dell'azione, era avvenuto in una radura vicino a un ruscello, sotto una quercia (Ivi: 229-230). Nel terzo capitolo, al suo ingresso nello studio del padre, Anna è “tutta semplice e pura come acqua sorgiva di montagna”³⁷⁹ (Ivi: 40), con la sua folta treccia sciolta che le arriva fino alla vita. Il legame del personaggio con la natura è reso ancora più esplicito nel capitolo 20, nel quale Anna viene paragonata alla “regina del bosco”, o “лесная царевна” (Ivi: 223) del folclore russo.

Tanta è la carica ideale di Anna che Login arriva perfino a immaginare che non esista, che non sia che una proiezione della sua mente:

Как из другого мира была она, из мира далекого и невозможного. Странно было думать о том, что и она живет на той же земле и дышит тем же воздухом, как и эти люди безвременья и кошмара. Да, может быть, и нет ее, невозможной и несравненной? Мечтатель издавна, он, может быть, сам создал ее себе на утеху? (Ivi: 355-356)

L'accentuazione dell' estraneità di Anna al mondo reale, la sua purezza, i tratti lunari, la sua dolcezza, rinviano all'immagine di Lilith elaborata da Sologub nella lirica e nei racconti.

Eppure Anna è anche una figura reale e terrena, un'Eva “terrena, cara, vicina” (“земная, родная, близкая”) dotata di un corpo, di una carnalità e di una sensualità prominenti e ben delineati: “La terra e la polvere che s'attaccavano ai piedi di Anna erano lì a ricordargli che lei era *terrena, cara, vicina*, che era sorta dalla gioiosa fioritura dell'oscura terra, dalla sua tensione all'alta Fiamma dei cieli” (Ivi: 305)³⁸⁰.

I piedi nudi e abbronzati di Anna, che il padre ha abituato fin da bambina a girare senza scarpe (Ivi: 26), indicano, da un lato, la terrestrità della ragazza; dall'altro, alludono anche alla sua purezza interiore e alla prossimità dell'eroina sologubiana alla natura e alla “vita viva” (“живая жизнь”), contrapposta alla “vita morta” (“мертвая жизнь”) della provincia e dei suoi abitanti.

Donna terrena e celeste al tempo stesso, Anna rappresenta, nella particolare

³⁷⁹ “простая и чистая, как вода нагорного ключа”.

³⁸⁰ “Земля и пыль, приставшие к Аннинным ногам, напоминали, что она – *земная, родная, близкая*, возникшая из темного земного радостным цветением, устремлением к высокому Пламени небес”.

visione di Sologub, l'unione di "ironia" e "lirica", di "Eva" e "Lilith", ossia delle "due verità" o "due mogli" donate all'uomo – il mondo immanente e quello contingente, il cielo e la terra.

Всегда человеку даются *две жены* и даются ему вечно *две истины*. Как эти две истины, неслиянные и нераздельные, вечно враждебные одна другой и вечно в тайном, неведомом союзе одна с другою, так и две жены человека всегда враждуют одна с другою. Только изредка какой-нибудь одной из них дается понимание их извечной, роковой близости. *Первая жена – лунная мечта Лилит*, обвешанная тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы. Это – *вечная Сестра, родная и далекая, таинственная Подруга, неведомая Спутница, всегда зовущая его в далекий путь*. *Вторая ему жена – солнечная, голубая, золотая Ева, Елисавета*. Это – *вечная Любовница, чужая, но близкая, Госпожа его дома, Мать его детей, всегда влекущая к его успокоению* (Sologub 2012: 770-771).

Nella sua duplice dimensione di creatura divina e donna concreta, di Eva e Lilith, la figura di Anna sembra anticipare e prefigurare l'Eterno femminile – l'ideale della Sapienza Divina incarnatasi in un corpo femminile – concetto goethiano che, nell'originale rielaborazione filosofico-religiosa di Solov'ëv, sarà alla base del pensiero dei 'giovani simbolisti'³⁸¹. In Anna (come nella divina Sofia) si incarna infatti la "vera unità che non si contrappone alla molteplicità, che non la esclude ma include tutto in sé" (Solov'ëv 1911: 303-304)³⁸², la "personalità ideale del mondo" (Florenskij 1990: 326; "идеальная личность мира") in cui si sciolgono le antitesi fra eterno e temporale, assoluto e relativo, divino e umano (Bulgakov 1917: 216).

³⁸¹ L'ideale della Sapienza Divina incarnatasi in un corpo femminile è il fulcro attorno al quale ruota il primo volume poetico di Blok, gli *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama], uscito nell'ottobre 1904 e fondato sul culto tributato a Ljubov' Mendeleeva, futura moglie di Blok, da parte dello stesso Blok, di Belyj e Sergej Solov'ëv (nipote del filosofo).

³⁸² "единство истинное, не противопологающее себя множественности, не исключющее ее, но все в себе заключающее".

3.3 Il potere della bellezza

3.3.1 La bellezza e l'etica

La bellezza riveste nel pensiero dei simbolisti russi un ruolo centrale. Da Merežkovskij a Bal'mont, da Vjač. Ivanov a Brjusov, da Belyj a Blok, da Annenskij a Z. Gippius, da Sologub a Skaldin, l'*estetica* si conferma come il luogo di riflessione privilegiato sia della vecchia generazione che di quella più giovane. Una riflessione, questa, che investe *in primis* il problema *etico*. Infatti, nell'ottica dei simbolisti russi, la bellezza non si identifica solo con il piano estetico e oggettuale, ma riguarda anche e soprattutto la dimensione immateriale, metafisica ed etica.

Per Merežkovskij, la bellezza (*krasota*) è il valore più alto:

[...]
Есть одна только вечная заповедь – жить
В *красоте*, в *красоте*, несмотря ни на что,
[...] (Merežkovskij 2000: 475)³⁸³.

Anche Brjusov esalta il bello nei seguenti versi:

[...]
А я всегда, неизменно,
Молюсь *неземной красоте* [...]
[...] (Brjusov 1973: 99)³⁸⁴.

Bal'mont vede nella *krasota* il fondamento del mondo.

[...].
[...], милый брат, и я, и ты –
Мы только грезы *Красоты*,
[...] (Bal'mont 1914^{4b}: 127)³⁸⁵.

La nostalgia del bello diviene palpabile nei versi di Annenskij:

[...],
Молот жизни мучительно, адски тяжел,
И ни искры под ним... *красоты*...
[...] (Annenskij 2012: 49)³⁸⁶.

³⁸³ Da *Smech* [Riso] (1894).

³⁸⁴ Da “Kak carstvo belogo snega...” [“Come un regno di bianca neve...”] (23 marzo 1896), tratta dalla raccolta *Me eum esse*.

³⁸⁵ Da “Moj drug, est' radost' i ljubov'...” [“Amico mio, v'è gioia e amore...”] (1899), appartenente al ciclo *Antifony* [Antifone] della raccolta *Gorjaščie zdanija* [Edifici ardenti] (1900).

³⁸⁶ Dalla poesia *Molot i iskry* [Martello e faville] (1901).

Occorre tuttavia precisare che non c'è omogeneità nella trattazione del bello da parte dei simbolisti russi. Gli *staršie simvolisty*, infatti, rimangono ancora legati all'estetismo decadente e al culto del male e del macabro di derivazione baudelairiana. Si pensi, ad esempio, all'antiestetismo brjusoviano espresso in *Podrugi* [Amiche] (1895), *Purpur blednejuščich gub* [Porpora di labbra impallidenti] (1895), o al bello demoniaco di cui parla Bal'mont in *K Bodleru* [A Baudelaire] (1899) e *Urody* [Mostri] (1899), oppure alla bellezza malata di Annenskij, o ancora ai racconti (su cui torneremo) del primo Sologub.

L'idea di *krasota* è qui connessa alla distruzione, al caos, alla morte. Annenskij dà voce alla *Weltanschauung* tragica dei 'vecchi simbolisti', laddove, nell'articolo *Simvoly krasoty u russkich pisatelej* [I simboli della bellezza negli scrittori russi] (1909), sottolinea il legame tra bellezza e sofferenza.

Отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии силой красоты, в которой заключена возможность счастья. При этом идеи муки и красоты иногда сближаются, и сочетания их вызывают при этом своеобразные символы, но мы не перестаём и тогда чувствовать их истонное противоречие друг другу. В поэзии, как и в жизни, красота и мука не нейтрализуются, – они дают только более или менее интересные сплетения (Annenskij 1979: 130-131).

I *mladšie simvolisty*, invece, riprendono l'equazione kantiana *bello = buono*, che coniugano con gli insegnamenti di Platone, il pensiero di Dostoevskij e la filosofia di Solov'ëv. Riconoscendo che “das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten” (Kant 1996: 297), la giovane generazione crea un sistema teleologico basato sulla triade *verità – bene – bellezza*, in parte prefigurato dal romanzo di Sologub *Tjažëlye sny*, e che quindi sarà necessario ripercorrere.

Ma, al di là delle difformità e della pluralità di stimoli riscontrabili nei singoli autori, quello che accomuna tutti i simbolisti russi è il loro interrogarsi sul significato della bellezza e il riconoscimento, nella stessa, di una dimensione esistenziale, di fondamentale importanza per il destino umano, che ne fa – a detta di Merežkovskij – la “misura di tutte le cose” (“мера всех вещей”).

Символисты очистили красоту от этой скверны, сняли с нее это подозрение, научили нас любить ее бескорыстно и бесстрашно любовью, такую же, как мы любим добро. Гёте утверждал, что красота выше добра. Во всяком случае, не только добро, но и “красота спасет мир”. Она такая же “мера всех вещей”. Быть прекрасным не менее свято, угодно Богу, чем быть добрым (Merežkovskij 1991: 258).

Krasota è un termine chiave del pensiero simbolista, sia che venga declinato nell'affermazione della bellezza come criterio autosufficiente (*staršie simvolisty*), sia che si traduca nella comprensione del valore trascendente e morale del bello (*mladšie simvolisty*).

Quest'ultima concezione del bello, inteso come punto d'incontro e sintesi armonica di estetica ed etica, in realtà era già presente nella nozione greca di *kalokagathìa* – l'ideale unità di avvenenza fisica e valore morale³⁸⁷ consacrato dai

³⁸⁷ Lo studio più completo sul tema è quello di Bourriot 1995.

dialoghi platonici³⁸⁸. In Russia, la *kalokagathìa* si afferma grazie soprattutto all'opera di Dostoevskij, che riconduceva la *bellezza* ideale, da un lato, alla “bellezza delle azioni” (“красота поступков”) – ovvero all'*etica* –, e, dall'altro, alla “purezza delle intenzioni” (“чистота помыслов”) – ossia alla tensione verso la *verità*.

Идеал в эстетики Достоевского представляет собой некую высшую точку, в которой сходятся воедино *эстетическая* и *этическая* составляющие. Этот синтез являет собой истинно прекрасное. Именно поэтому понимание идеальной красоты неразрывно связано в русской философской традиции с *красотой поступков* (*этика*) и *чистотой помыслов* (*стремление к истине*) (Kulikova – Palamarčuk 2014: 169).

In realtà, il bello non è tutto uniforme. Dostoevskij distingue tra una bellezza morale e autentica (*istinnaja krasota*) e la mera bellezza esteriore (*krasivost'*), che porta alla perdizione. È cioè il contenuto *etico* della bellezza – e solo quello – a fare la differenza. Dmitrij Karamazov nei *Brat'ja Karamazovy* svela le due facce (positiva e negativa) della bellezza.

– [...]! Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. [...]. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. [...]! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей [...]? Ужасно то, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей (Dostoevskij 1976: 100).

Nell'articolo *Problema krasoty v mirosozercanii Dostoevskogo* [Il problema della bellezza nella visione del mondo di Dostoevskij] (1933), V. Zen'kovskij cerca di rispondere al grande dilemma estetico: “L'enigma della bellezza sta nel fatto che essa è inconcepibilmente legata alla condizione spirituale di chi si trova dinnanzi a due abissi, e che essa è, di conseguenza, più profonda di entrambi [...]” (cit. da ÈI 1996: 170)³⁸⁹.

Risulta allora chiara la celeberrima formula dell'*Idiot* “La bellezza salverà il mondo” (Dostoevskij 1973: 317 “Мир спасет красота”). Il legame tra *krasota* e *dobro* postulato da Dostoevskij è una condizione necessaria per il raggiungimento dell'*istina*, rappresentata nel romanzo dal principe Myškin, alter ego di Cristo. La bellezza chiamata a salvare l'uomo non è l'arte, ma è Dio – non è un bello estetico ma un *bello etico*; nell'*Idiot* “non è presentata un'apologia dell'arte, ma un'idea religiosa

³⁸⁸ Platone esamina il concetto di *kalokagathìa* nei seguenti dialoghi: *Apologia di Socrate* (ca. 399-388 a.C.), *Cratilo* (ca. 385-387 a.C.), *Protagora* (ca. 388 a.C.), *Repubblica* (ca. 390-360 a.C.), *Teeteto* (ca. 386-367 a.C.).

³⁸⁹ “Вся загадка красоты в том и заключается, что красота непостижимо связана с духовным стоянием перед двумя безднами, что она, следовательно, глубже их обоих [...]”.

– la salvezza del mondo attraverso la santità, attraverso il ripristino dell’immagine di Dio in noi” (Zen’kovskij 1977: 272-273)³⁹⁰.

A precisarlo è lo stesso Solov’ëv nel suo secondo discorso in memoria di Dostoevskij (1882), in cui ricorda come la *verità*, il *bene* e la *bellezza* costituissero nel suo universo creativo un tutto inscindibile:

Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир. Для Достоевского же это были только три неразлучные вида одной безусловной идеи. Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, – эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота. [...] И полное ее воплощение уже во всем есть конец, и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир (Solov’ëv 1990: 305-306).

Il tema del legame tra bene e bellezza inaugurato, in ambito russo, da Dostoevskij, viene fatto proprio anche dalla letteratura successiva³⁹¹, a cominciare dalla corrente simbolista.

Nell’articolo *Krasota v prirode* [La bellezza nella natura] (1889), Solov’ëv definisce la bellezza come “la trasformazione della materia attraverso l’incarnazione in essa di un altro principio, ultramaterico” (Solov’ëv 1988b: 358)³⁹²: l’“idea” (*ideja*), concepita come triade di *bene* (*dobro*)-*verità* (*istina*)-*bellezza* (*krasota*).

Рассматриваемая преимущественно со стороны своей внутренней безусловности, как абсолютно желанное или изволяемое, идея есть *добро*; со стороны полноты обнимаемых ею частных определений, как мыслимое содержание для ума, идея есть *истина*; наконец, со стороны совершенства или законченности своего воплощения, как реально осязаемая в чувственном бытии, идея есть *красота* (Ivi: 362).

Scrive ancora il filosofo nell’articolo *Obščij smysl iskusstva* [Il significato generale dell’arte] (1890): “[...] la *bellezza* è soltanto l’incarnazione in forme sensibili di quello stesso contenuto ideale che, prima di tale incarnazione, si chiama *bene* e *verità* [...]” (Ivi: 391)³⁹³. Tuttavia, a parte la “comune essenza ideale” (“общая идеальная сущность”), la *bellezza* possiede anche “una speciale forma estetica” (“специально-эстетическая форма”), che le permette di distinguersi dal bene e dalla verità (Ivi: 362).

³⁹⁰ “дана не апология искусства, а дана религиозная идея – спасения мира через святость, через восстановление образа Божия в нас”.

³⁹¹ “La letteratura russa affronta in modo particolare il problema del rapporto tra bene e bellezza, segnalando come l’*istinnaja krasota* sia chiamata a ‘servire il bene’, mentre le manifestazioni della ‘bellezza’ puramente esteriore, non legate al bene, debbano essere piuttosto chiamate *krasivost’*” (Kulikova – Palamarčuk 2014: 169-170; “Русская литература особым образом затрагивает проблему соотношения красоты и добра, при этом отмечая, что истинная красота призвана ‘служить добру’, в то время как несвязанные с добром проявления чисто внешней ‘красоты’ должны быть скорее названы красотостью”).

³⁹² “преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала”.

³⁹³ “[...] *красота* есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется *добром* и *истиною* [...]”.

Il problema della bellezza è cioè, per Solov'ëv, un problema *teologico* prima che *ontologico*³⁹⁴. Secondo il filosofo, la bellezza ha un carattere etico ed epistemologico. La conoscenza autentica o 'integrale' (*celnoe znanie*) dovrebbe essere – nell'ottica di Solov'ëv – la sintesi di scienza, filosofia e religione³⁹⁵, ovvero di verità, bellezza e bene³⁹⁶.

La triade solov'ëviana *dobro-istina-krasota*, che si sostituisce all'essere *unum-verum-bonum* della filosofia scolastica, viene adottata dal *serebrjanyj vek* nel suo complesso. Sulla sintesi tra etica ed estetica si esprimono (sulla scia di Solov'ëv) i maggiori filosofi russi dei secoli XIX-XX. Florenskij, per esempio, dà una grande importanza alla categoria estetica, che per lui – come nota V. Byčkov – “[...] non è una parte marginale dell'esistenza o della coscienza, ma una forza o un'energia che permea tutti gli strati dell'esistenza” (Byčkov 2003)³⁹⁷.

Il filosofo sostiene che la bellezza del mondo sia accessibile soltanto a coloro che, grazie all'amore, si siano liberati dell'egoismo. Il nocciolo della concezione estetica di Florenskij consiste nel riconoscimento della necessità di unire la bellezza esteriore a quella interiore. Attributo fondamentale della bellezza florenskiana così intesa è il contenuto divino; senza di esso non si ha *krasota*, ma *krasivost'*, non colma interiorità ma vuota esteriorità. Come osserva Florenskij,

Духовная жизнь, как из “Я” исходящая, в “Я” свое сосредоточие имеющая – есть *Истина*. Воспринимаемая как непосредственное действие другого – она есть *Добро*. Предметно же созерцаемая третьим, как вовне лучающаяся, – *Красота*. Явленная истина есть Любовь. [...] Самая любовь моя есть действие Бога во мне и меня в Боге; [...], ибо безусловная истинность Бога именно в любви раскрывает себя. [...] Любовь Божия переходит на нас, но знание и созерцательная радость – в Нем же пребывает (Florenskij 1990: 75).

Nel frammento sopra riportato di *Stolp i utverždenie istiny* (già citato in parte nella sezione dedicata al motivo amoroso) emerge la triade solov'ëviana *verità-bene-bellezza*, a cui si aggiunge una quarta ipostasi: l'amore, che preserva la triade e ne consente l'attuazione. Il fulcro dell'analisi florenskiana è il valore della bellezza,

³⁹⁴ “Il problema della bellezza nel sistema filosofico di V. S. Solov'ëv si risolve [...] originariamente come problema *teologico*, e poi *ontologico*: la vittoria della bellezza sulla deformità della materia inerte è il finale del dramma mondiale” (Kulikova – Palamarčuk 2014: 169; “Проблема красоты в философской системе В. С. Соловьева решается [...] изначально как *теологическая*, а затем как *онтологическая*: победа красоты над безобразием косного вещества оказывается финалом мировой драмы”).

³⁹⁵ “[...] la *conoscenza integrale*, in genere, è la *sintesi della filosofia con la teologia e la scienza* [...]” (Solov'ëv 1988b: 193; “[...] *цельное знание* вообще есть *синтез философии с теологией и наукой* [...]”).

³⁹⁶ Scopo della scienza, infatti, è la ricerca della verità, laddove la filosofia indaga la verità ma anche la bellezza, mentre la religione si occupa della verità e del bene. Per approfondire, si vedano l'articolo di Gorelov 2010: 43-45 e il lavoro di Ždanova 2013.

³⁹⁷ “[...] не является какой-либо локальной частью бытия или сознания, но есть сила, или энергия, пронизывающая все слои бытия”.

interpretata come una caratteristica divina e il segno del legame tra il credente e Dio. Florenskij polemizza con il sistema filosofico di K. Leont'ev e scrive:

Там красота – лишь оболочка, наиболее внешний из различных “продольных” слоёв бытия; а тут – она не один из многих продольных слоев, а сила, пронизывающая все слои поперек. Там красота далее всего от религии, а тут она более всего выражается в религии. Там жизнепонимание атеистическое или почти атеистическое; тут же – *Бог и есть высшая Красота*, чрез причастие к Которой все делается прекрасным (Ivi: 449–450).

Secondo la nota classificazione leontiana, l'estetismo era una qualità spicciola, mentre per Florenskij esso è la qualità più profonda. Un'altra differenza tra le due concezioni della bellezza riguarda il ruolo di Dio – per Leont'ev pura astrazione, per Florenskij *Ens realissimum*:

У Леонтьева Бог есть геометрический центр системы, почти абстракция, но – несколько не Живое Единящее Начало; тут же Он – *Ens realissimum*. Поэтому, в безблагодатном жизнепонимании Леонтьева личность механически складывается из разного рода слоёв бытия, а личность, при помощи благодати Божией, жизненно и органически усваивает себе все слои бытия. Все прекрасно в личности, когда она обращена к Богу, и все безобразно, когда она отвращена от Бога. И тогда как у Леонтьева красота почти отождествляется с геенной, с небытием, со смертью, то в этой книге [*Stolp i utverždenie istiny*] красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как реальность (Ivi: 450).

In tal modo, Florenskij propone un'idea religiosa di bellezza, che consiste nel tentativo umano di avvicinarsi a Dio, concepito come l'incarnazione della verità, del bene e della bellezza assoluti. La triade metafisica *dobro-istina-krasota* si rende accessibile solamente ai credenti, a chi è provvisto di *svjatost'*, la 'santità', vissuta come “totalità di perfezioni ontologiche e morali”³⁹⁸ (Florenskij 1994: 243)³⁹⁹. La bellezza per Florenskij si identifica con lo splendore della vita spirituale; l'ideale classico della *kalokagathia* è pertanto inconcepibile senza Dio.

Только овеивала чистая, бескорыстная радость, – радость, что есть предо мною живое существо, качественно иначе воплощающее идеал, что добро перестает быть объектом одного только внутреннего созерцания и становится реальной силой, проникает телесность, вспыхивает во всем организме испуленно-сияющей красотой. Я могу органами чувств воспринимать *красоту-добро*, осязать, видеть, слышат ее, – впивать то, что неизмиримо, качественно, существенно выше меня! (Florenskij 1994: 316)

La triade classica *dobro-istina-krasota*, mediata da Dostoevskij e rielaborata

³⁹⁸ “совокупность онтологических и нравственных совершенств”.

³⁹⁹ Sul concetto di *svjatost'* in Florenskij si veda l'articolo di Ljašenko 2010. K. Babaeva osserva: “la santità per Florenskij non è un concetto etico [...], bensì ontologico, cioè l'armonizzazione di tutto l'essere umano tramite la grazia divina, nonché la sua elevazione al gradino dell'eterno e indubbio, la salvezza dell'anima immortale” (Babaeva 2005: 114; “святость, по Флоренскому, является понятием не этическим [...], но онтологическим, т. е. гармонизацией всего существа человеческого божественной благодатью, и возведением его на ступень безусловного и вечного, спасением бессмертной души”).

da Solov'ëv e Florenskij, è ben radicata nella percezione del mondo dell'uomo *fin de siècle*, tanto da generare il credo simbolista nel potere etico e salvifico della bellezza.

Sologub, come adesso vedremo, accoglie nel suo primo romanzo le suggestioni che gli vengono dagli ambienti culturali dell'epoca, riprendendo l'idea di bellezza morale e adattandola alla propria personale visione artistica.

3.3.2 *Tjažëlye sny* e il dilemma estetico

Sologub non si sottrae al fascino della bellezza, e nemmeno agli interrogativi etici che essa pone all'uomo, come si può evincere da una poesia del 5 gennaio 1887:

Где ты делась, *несказанная*
Тайна жизни, красота?
Где твоя благоуханная,
Чистым светом осиянная,
Радость взоров, *нагота?*

Хоть бы в дымке сновидения
Ты порой явилась мне,
Хоть бы поступью видения
В краткий час уединения
Проскользнула в тишине! (Sologub 1978²: 87-88; n. 14)⁴⁰⁰

Fra i temi più ricorrenti e più studiati della produzione sologubiana, la bellezza ha suscitato un grande interesse da parte dei critici. In particolare, molti si sono soffermati sull'episodio di Saša e Ljudmila in *Melkij bes*, interpretandolo di volta in volta come l'esempio di un "culto sano e sobrio del corpo e della bellezza"⁴⁰¹ (Izmajlov 1983: 293) – unica cosa in grado di contrapporsi al caos e alla distruzione –, ma anche come "la tragedia della bellezza" ("трагедия красоты"), mutilata e offesa dalla *peredonovščina* (Aničkov 1983: 218-219).

È evidente che tale motivo può essere declinato e analizzato secondo una vasta pluralità di angolature. In questa sede vorrei far emergere il legame fra la bellezza e l'etica, che è quello che più direttamente ricollega Sologub alla tradizione simbolista, presente già in *Tjažëlye sny*.

In *Tjažëlye sny*, la bellezza gioca un ruolo chiave nel destino di Login, che

⁴⁰⁰ Da "Gde ty delas', neskazannaja..." ["Dove sei finita, indicibile..."].

⁴⁰¹ "здоровый и трезвый культ тела и красоты".

viene salvato da Anna e dal suo fascino purificante. Pur non rientrando nei canoni estetici classici, Anna può vantare un corpo stupendo, sano e ammaliante, incorrotto e verginale come la natura primigenia.

Анна развилась пышно для своих двадцати лет: плечи у нее “опарные”, грудь высокая. Ее нельзя назвать красивою за ее лицо; для строгих типов красоты оно, хоть и миловидное, неправильно, а быть красавицею в русском вкусе ей мешают глаза, большие и красивые, но слишком внимательные, и золотистая смугловатость кожи. Зато под складками ее сарафана угадывается прекрасное, сильное тело. Короткие рукава обнажают стройные руки. Ее ноги слегка тронуты загаром (Sologub 1911: 29-30).

Anche il fratellino di Anna, Anatolij, è per Login il ritratto della salute e del candore morale.

Логин перевел вооруженные стеклышками глаза на Анатолия. Мальчик говорил с Анною и улыбался. Лихо поднятый кверху блестящий козырек серовато-белой фуражки открывал смуглое лицо. Освещенный солнцем, уменьшенный расстоянием, ясно видный Логину сквозь стекла, словно обведенный тоненькими, отчетливыми линиями, он казался ярким, как на картинке, на ярком фоне голубой реки и светлой зелени. Его белая блуза была перетянута лакированным темным ремнем с узкою медною пряжкой. Иногда Анатолий выходил из воды и взбирался на который-нибудь из камней у берега. Рядом с темными складками высоко подобранной одежды ноги казались розовыми (Ivi: 28)⁴⁰².

L'insistenza sulla bellezza del corpo umano, che Sologub – come notava già Ivanov-Razumnik – osserva con occhio da romantico (Ivanov-Razumnik 1983: 19-23), ci permette di cogliere la carica ideale di tale concezione, riportandola all'equazione simbolista fra bellezza, bene e verità.

Anna, infatti, assieme al fratello minore Anatolij, rappresenta per Login la Bellezza originaria “nella sua nudità” (“в ее обнаженном аспекте”), che l'uomo moderno, gravato dal peso della civiltà corrotta e nevristenica in cui vive, non è purtroppo più in grado di comprendere né di sopportare (Sologub 1911: 29). L'intolleranza verso la nuda bellezza è esemplificata nel romanzo dal gesto iroso di Login, che strappa i mughetti – simbolo di purezza e, come tali, allusivi alla figura di Anna – e li getta nel fiume, abbandonandosi a un'amara riflessione sul ruolo della bellezza nella contemporaneità.

⁴⁰² Non mi soffermerò qui sull'importanza del bambino in Sologub, per cui rimando agli studi di Rabinowitz 1979; 1980. Mi limito comunque a ricordare come, secondo Rabinowitz, nei romanzi di Sologub – a differenza dei racconti – il personaggio infantile giochi un ruolo puramente ancillare – e non da protagonista –, fungendo da mero accompagnatore dell'eroe adulto (si pensi al piccolo Len'ka e al suo rapporto con Login, in *Tjaželye sny*). E tuttavia, nonostante si trovi in una posizione subalterna, è attraverso il bambino che si esplicita la filosofia e la visione del mondo sologubiana (si veda, a tal proposito, Rabinowitz 1980:13-14). Quanto detto ci serve a comprendere anche la funzione di Anatolij in *Tjaželye sny*. Pur ricoprendo un ruolo di secondo piano, Anatolij si fa interprete del pensiero dell'autore, diventando in un certo senso la ‘cassa di risonanza’ delle qualità dell'adulto che affianca (Anna), ed enfatizzando quindi la sua purezza salvifica.

Злобно взглянул он на ландыши, смял цветы, изорвал их и бросил вниз, к реке. Тихо полетели измятые ландыши, и колыхались в воздухе, и рассыпались по неровностям обрыва. Логин долго смотрел на их погубленную красоту. Он думал: “*Не любит современный человек красоты в ее обнаженном аспекте, не понимает ее и не выносит. У нас нервы слишком тонки для такого простого и грубого наслаждения, как созерцание красоты*” (Ibidem).

L’atteggiamento di Login sembra qui staccarsi nettamente dall’estetismo compiaciuto del personaggio decadente. La bellezza, infatti, non è concepita da Login come un fenomeno autonomo e a sé stante (così è, essenzialmente, nella visione decadente), bensì come il simbolo e il campo dell’integrità etica. Al tempo stesso, però, il personaggio sologubiano percepisce chiaramente la propria distanza dai mughetti – incarnazioni della bellezza primordiale: è per questo che Login non è in grado di contemplare la bellezza “nella sua nudità”, né tantomeno di apprezzarla o rispettarla, trovandosi per il momento al di fuori del suo raggio d’azione.

La particolarità dell’esperienza estetica dei simbolisti non mira alla bellezza come appagamento in sé, bensì alla scoperta in essa dell’Assoluto. Per Sologub – come per i simbolisti – la bellezza non è neutra, ma carica di significato. Il potere della bellezza consiste nella sua capacità di eticizzare la realtà, attuando una ‘trasformazione del mondo’ volta a riscattare l’esistente⁴⁰³.

È precisamente questo il significato che Solov’ev attribuisce all’espressione dostoevskiana “la bellezza salverà il mondo”, con la quale si apre il suo primo scritto su *Krasota v prirode*. Il ruolo catartico della bellezza è esplicitato anche nei versi di *Das Ewig-Weibliche. Slovo uveščatel’noe k morskim čertjam* [*Das Ewig-Weibliche. Discorso esortatorio ai diavoli marini*] (1898), dove Solov’ev invita i diavoli a sottomettersi all’Eterno femminile ridisceso sulla terra:

[...]. Лучше вы сами послушайте слова, –
Доброе слово для вас я припас:
Божьей скотинкою сделаться снова,
Милые черти, зависит от вас.

Помните ль вы, как у этого моря,
Там, где стоял Амафунт и Пафос,
Первое в жизни нежданное горе
Некогда вам испытать довелось?

Помните ль розы над пеною белой,
Пурпурный отблеск в лазурных волнах?
Помните ль образ прекрасного тела,
Ваше смятенье, и трепет, и страх?

Та красота своей первою силой,
Черти, не долго была вам страшна;
Дикую злобу на миг укротила,

⁴⁰³ Sulla ‘trasformazione del mondo’ (*preobraženie mira*), tema privilegiato dai simbolisti russi, vedi Saryčev 1991: 3-139; Z. Jur’eva 1992: 58-68; 2000; A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Lëve] 1998; 1999: 403-417; A. Ètkind 1998: 8-453; Minc 1999: 320-332; Matič 1999; Gajdenko 2001: 15-36, 323-436; Zobnin 2004: 103-134; Bystrov 2012.

Но покорить не умела она.

В ту красоту, о коварные черти,
Путь себе тайный вы скоро нашли,
Адское семя растленья и смерти
В образ прекрасный вы сеять могли.

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнушем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, –
Все совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней.

[...] (Solov'ëv 1974: 121).

Se la “bellezza celeste” (“красота неземная”) ha, per Solov'ëv, un potere unificante e salvifico (“[...] Tutto unirà [...] / in modo più puro, più forte e più vivo e più pieno”; “[...] Все совместит [...] / Чище, сильнее, и живей, и полней”), lo stesso si può dire per la bellezza di Anna, attraverso cui si compie la metamorfosi e la rinascita di Login.

Nel romanzo, quest'energia morale si sprigiona attraverso l'immagine del *corpo umano nudo*, emblema di virtù e purezza. La nudità del corpo occupa uno spazio privilegiato nella *Weltanschauung* dell'autore, che, rifacendosi al pensiero ellenico nonché romantico sulla fisicità, ricollega la nudità alla libertà della natura e vi vede la forza etica capace di rigenerare l'uomo⁴⁰⁴.

La stupenda Elena, protagonista del racconto *Krasota* [La bellezza] (1899), si suicida perché la serva Makrina la vede nuda, sentendosi profanata nella sua stessa moralità.

In *Melkij bes*, questo nesso fra bellezza (nudità) e moralità è esemplificato dall'episodio di Saša e Ljudmila, in cui Sologub – a detta della Čebotarevskaja – mira a liberare e manifestare le meraviglie del corpo umano (Čebotarevskaja 1983b: 333-334). Ma sarebbe riduttivo considerare la trattazione della bellezza da parte di Sologub soltanto in una prospettiva estetizzante. In verità, l'epifania della bellezza s'inserisce nel progetto solov'ëviano del miglioramento della realtà attraverso la “via della trasfigurazione” (“путь преображения”). Nell'ottica di Sologub, alla bellezza è affidato (come per Solov'ëv) il destino dell'umanità intera. Se è vero che Ljudimila

⁴⁰⁴ Cfr. Dan'ko 1992: 208. Scrive Sologub a proposito del legame fra nudità e stato naturale: “La gioia della nudità sta nel fatto che il corpo s'immerge nelle forze naturali. [...] Non è più Ivan o Mar'ja, una signora, una modella o un ragazzino di bottega, ma è solo l'uomo libero e felice di muoversi, illuminato dalla luce” (cit. da U. Schmid 1995: 57; “Радость наготы в том, что тело погружается в родные стихии. [...] Уже не Иван и не Марья, не барыня, и не натурщица, и не мальчик из мелочной лавки – только человек в свободном и радостном движении, во озарении света”). Si veda anche, per la simbologia specifica del corpo nudo e le sue connessioni con la natura, SZÈ 2003: 457 (“Тело обнаженное” [Corpo nudo]).

cerca di dulcineizzare la vita, di creare la sua leggenda (Vladimirov 1983: 317), il tema dell'amore – e della bellezza – si collega inevitabilmente a quello della trasformazione del mondo. La bellezza è cioè, per Sologub, una “giustificazione estetica del mondo” (Spasskij 1983: 320-321; “эстетическое оправдание мира”).

Questo vale anche e soprattutto per *Tjažělye sny*, dove l'amore – e con esso la bellezza – fungono da tramite della rinascita di Login – e quindi della trasformazione del mondo. “Chi non è capace di rinascere è destinato a morire” dice Anna (Sologub 1911: 402)⁴⁰⁵; ed è proprio Anna ad assumersi il compito di salvare Login, sollevandolo al di sopra della passione e del peccato.

Dopo l'omicidio di Motovilov (cap. 35), preside della scuola in cui Login insegna e ipostasi del male (Klejman 1983:75-78)⁴⁰⁶, la seconda esperienza forte che segna e determina il destino di Login è il sacrificio di Anna (cap. 36), che, in una scena sintomatica del sottotesto simbolico del romanzo, offre al protagonista lo spettacolo catartico della propria nudità.

Молча вошли в закрытую беседку. Логин испытывал непонятное волнение, словно предчувствие значительного события. [...].

Логин видел, что и Анна странно взволнованна. Она стояла перед ним, вся трепетная, и то опускала, то подымала руки к застёжке платья. Румянец быстро сбежал с ее смуглых щек.

Вдруг выражение решимости и великого спокойствия легло на ее побледневшее лицо, она медленно подняла спокойные руки, тихо расстегнула на левом плече металлическую пряжку и сказала бесстрастным голосом:

– Мой дар тебе – я сама.

Платье упало к ее ногам. Обнаженная и холодная стояла она перед ним, и с ожиданием смотрели на него ее непорочные глаза (Sologub 1911: 405).

La nudità di Anna – reale e simbolica al tempo stesso – dissolve la malattia decadente di Login (“si dissolse il cattivo incantesimo”, “рассеялись злые чары”; Ivi: 406): di fronte a questa visione mistica, “l'uomo nuovo e libero” (“новый и свободный человек”) – il rigenerato Login – riconosce infine nella vera Bellezza l'unica e la più alta “giustificazione dell'esistenza” (Gornfel'd 1972: 25; “оправдание бытия”).

Возвращаясь домой, чувствовал Логин, что сгорели темные мысли; новый и свободный человек радовался тому, что выше и значительнее жизни и смерти. Перед глазами стояла белая, прекрасная Анна, и он знал, что с этим ясным видением в душе не может идти к пороку и греху. Не думал о счастье и о жизни, смерть или мука иногда открывались ему, – но с этим нестыдливым и непорочным образом в душе уже он не мог уклониться от того пути, по которому пройдут ее ноги. Великим успокоением веяло от этого прекрасного видения, – и все возможности жизни стали одинаково желанны (Sologub 1911: 405-406).

Questo passaggio è estremamente rilevante per comprendere quanto l'amore di

⁴⁰⁵ “ – Кто не способен возродиться, тот должен умереть”.

⁴⁰⁶ Il tema dell'omicidio e le sue implicazioni simboliche verranno affrontati nel cap. 4.

Anna e Login sia in consonanza con la concezione simbolista. Solo contemplando la bellezza di Anna, infatti, Login, giunge finalmente al bene e alla verità⁴⁰⁷. Si postula così l'unione trinitaria (sotto la suggestione di Dostoevskij e Solov'ëv) di *verità-bene-bellezza*, che è uno dei capisaldi dell'etica dei simbolisti russi, nell'idea dell'amore inteso come forza salvifica mediata dalla bellezza.

⁴⁰⁷ Nella tradizione estetica russa, la bellezza è inscindibile dalla verità, della quale non è che la manifestazione. Sul rapporto tra verità e bellezza nella tradizione bizantina, vedi Dell'Asta 1980.

3.4 L'Eterno femminile e la forza dell'arte

3.4.1 Donna, arte e trasformazione del mondo

In *Tjaželye sny*, possiamo facilmente rinvenire due tra i maggiori *Leitmotiven* tipici del *serebrjanyj vek*: la connessione tra la donna e la creazione artistica, e il riconoscimento a quest'ultima di un valore positivo, di trasformazione del reale e ricreazione del futuro.

Ma partiamo dal primo elemento. Il *legame fra la femminilità e l'arte* lo ritroviamo già in Solov'ëv, per il quale l'Eterno femminile può concretizzarsi in una donna reale. Nel suo *Smysl ljubvi*, infatti, il filosofo dimostra come chi ama non ami la donna altro che come incarnazione della divina Sofia (Solov'ëv 1988b: 534-537; IV, V). Saranno i simbolisti russi ad accogliere e sviluppare ulteriormente le suggestioni solov'ëviane, elaborando l'idea di una sintesi perfetta tra *verità, bene e bellezza* che si realizza grandiosamente nell'arte.

Da un punto di vista contenutistico, il carattere 'femminino' dell'arte è dato dal fatto che la donna reale (in carne e ossa) diventa oggetto della rappresentazione artistica. Si pensi, ad esempio, alla nevrotica e psichicamente labile N. Petrovskaja, prototipo della Renata brjusoviana, che confessa a se stessa:

И я нужна была Брюсову для создания не фальшивого, не вымышленного в кабинете, а подлинного почти образа Ренаты из "Огненного ангела".

Потому любопытство его, вначале любопытство почти что научное, возрастало с каждым днем [...] (Petrovskaja 1976: 782).

Il femminile è dunque – per i simbolisti russi – la materia privilegiata dell'arte, con la quale finisce, da ultimo, per identificarsi totalmente. È quanto si evince dai versi (editi postumi) che Brjusov dedica a E. Maslova, in cui la donna amata viene paragonata e perfino assimilata alla poesia:

[...]

Целовал я рифмы бурно.

Прижимал к груди хорей,

И ласкал рукой Notturmo,

И терцин ерошил змей.

[...] (cit. da Bogomolov 1999: 228)⁴⁰⁸.

Qui la donna cessa di essere una creatura reale per divenire materia letteraria, fenomeno estetico, simbolo. Come dimostra la filosofa tedesca S. Boveschen nel suo libro *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, le metafore di genere e le rappresentazioni del femminile fungono spesso da veicoli

⁴⁰⁸ La poesia è intitolata *Sladostrastie* [Volluttà] e datata 18 febbraio 1893.

ideologici (Bovenschen 1979). La discussione teorica sul carattere simbolico delle donne, avviata dall'articolo di E. Cowie *Woman as a Sign* (Cowie 1978) e proseguita dal lavoro di G. Pollock *Missing Women: Rethinking Early Thought on Images of Women* (Pollock 1990), risulta tuttora applicabile al simbolismo russo.

La donna viene cioè trasformata in *femminilità*, in simbolo del femminile, in astrazione, e distaccata pertanto dalla sua natura fisica e concreta, attinente al 'genere femminile' in senso stretto. È quello che succede alla mecenate M. Morozova nelle lettere a lei indirizzate dal giovane Belyj. Che Belyj non sia interessato tanto alla 'donna' Morozova, quanto al 'femminino' di cui la mecenate è emblema, lo testimoniano le sue stesse affermazioni: Belyj non la ama e non la vuole nemmeno conoscere (Lavrov 1994: 114), perché la Morozova fisica è solo il simbolo "del volto di Colei dalla quale son giunti fino a me gli affliti" (Lavrov 1995: 66)⁴⁰⁹.

L'amore belyano per la Morozova cela, in realtà, un profondo solipsismo. Belyj confessa: "Io non parlo con il cielo né con Voi, ma parlo con me, con me solo; io chiamo me stesso, sono innamorato di me stesso" (Lavrov 1995: 142)⁴¹⁰. Oltre che di stesso, Belyj sembra innamorato dell'arte: è così che un finto amore diviene il pretesto per una ricerca spirituale.

Ai simbolisti non interessa la donna empirica di per sé, ma solamente la sua capacità di fungere da simbolo, il processo stesso per cui il femminile si converte in arte. Nell'estetica simbolista – spiegano W. Rosslyn e A. Tosi –

[...] the feminine was the material of art. Women [...], not accepted as purveyors of signs, functioned as signs for the male creator in need of a Muse and this became the main function for women in the social and the aesthetic world divided by gender roles and dominated by Symbolist men (Rosslyn – Tosi 2012: 201)⁴¹¹.

Eppure la donna è per i simbolisti molto più di una materia grezza da plasmare. La donna non è solo il segno visibile (o il 'simbolo') della creazione artistica, ma è essa stessa la via a tale creazione – il tutto passando attraverso l'amore. Ancora Brjusov sottolinea come la passione amorosa (*strast'*) spiani la strada alla conoscenza del mondo (*poznanie mira*): "La passione è il punto in cui il mondo terreno tocca altre esistenze, sempre chiuso ma passaggio verso di esse" (Brjusov 1904: 25)⁴¹². Come scrive N. Bogomolov, "ogni cambiamento nella direzione della passione era sacro, poiché dietro a essa si apriva uno dei limiti del mistero" (Bogomolov 1999: 236)⁴¹³.

Del resto, nella storia della letteratura in generale, la donna è sempre stata lo

⁴⁰⁹ "лица Той, от Которой до меня долетали веяния".

⁴¹⁰ "Я не с небом и не с Вами, я с собой, с собой говорю; я зову себя, я влюблен в себя самого...".

⁴¹¹ Cfr. Presto 2002: 134-135; Èkonen 2011: 61-103.

⁴¹² "Страсть – та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них".

⁴¹³ "всякая перемена в направленности страсти была священна, потому что за ней приоткрывалась одна из граней тайны".

specchio dell'uomo, nonché dell'artista, “[...] the Other, a mirror, a reflection for the male creator’s construction [...]” (Rosslyn – Tosi 2012: Ivi). Scrive V. Woolf nel saggio *A Room of One’s Own* (1929): “Women have served all these centuries as lookingglasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size” (Woolf 2000: 37)⁴¹⁴. Lo sapeva bene il già menzionato Brjusov, che “strongly believed that experience of intense passion was the sine qua non for an artist who would penetrate the soul’s depths” (Grossman 1994: 134). Questo vale anche per gli altri protagonisti del *serebrjanyj vek* e, in particolare, per i simbolisti russi. “L’amore aprì al simbolista o decadente la via più breve all’inesauribile pozzo delle emozioni” suona il commento immaginifico di Chodasevič (Chodasevič 1991: 11)⁴¹⁵.

La funzione della donna empirica è dunque, nel *serebrjanyj vek*, quella di risvegliare nell’animo del poeta la passione, da questo poi rielaborata e sublimata nell’arte, nonché trasformata essa stessa in opera d’arte. L’idea che la donna possa fungere da *mezzo per raggiungere il meta-empirico* deriva da Nietzsche e dalla sua distinzione tra apollineo e dionisiaco; infatti, “according to the Dionysian ideal, the sacrificial ecstatic character of woman can serve as a *medium of inspiration*, providing an essential preliminary stage of dark and sacred chaos through which man must pass to create Apollonian forms” (Davidson 1996: 158). Si tratta di interpretazioni che riecheggiano la visione romantica della donna eterea, capace di condurre l’uomo a Dio.

Donna (o, più precisamente, ‘femminino’ inteso come categoria estetico-simbolica) e *arte* formano quindi una coppia inscindibile nel pensiero dei simbolisti russi.

Il potenziale creativo dell’Eterno femminino è difeso da Vjač. Ivanov nell’articolo *O dostoinstve ženščiny* [Sul valore della donna] (1908), dove affiora l’idea che la donna sia la portatrice del principio femminile e la preservatrice di un mistero sovraperonale, inconscio, mistico. Nella sensibilità di Ivanov, la donna giunge a sovrapporsi con la Madre-Terra e la *stichijnost’* (Vjač. Ivanov 1979: 138, 140-142). Rispetto all’uomo, la donna ivanoviana avrebbe qualcosa in più, poiché

она владеет областью чисто-сознательного в той же мере, как мужчина, – и, кроме того, в несравненно большей, чем он, мере и не только в мгновения подъема половых энергий, а непрерывно живет другою своей стороною в подсознательной сфере пола (Ivi: 129).

Per Ivanov, è proprio nella differenza fisiologica tra i sessi⁴¹⁶ che è racchiuso il potenziale artistico della donna, in grado di “dire la sua parola” (“сказать свое слово”), quella parola che l’umanità attende con impazienza⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Per la metafora della donna come specchio si vedano i lavori di La Belle 1989; Le Doeuff 2002.

⁴¹⁵ “Любовь открывала для символиста или декадента прямой и кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций”.

⁴¹⁶ Come Berdjaev, anche Ivanov concepisce la donna quale “essere sessuale” (“половое существо”) o “sesso en permanence” (“пол en permanence”) (cfr. Ivi: 139).

В ее подсознательном – темная бездна, а в ее сознательной руке, свободная женщина, подобная горящему кораблю на полуночном море. Она хотела бы себе света, себе самой солнца, света своей мгле, солнца-мужа своей влюбленной тоске, и призвала нести рукою семя света и солнца семя, ибо сама захотела утвердить в себе сестру сынов Прометея (Ivi: 145-146).

Anche Belyj si sente in dovere di difendere le donne dalla misoginia di Weininger, ricordandone il ruolo di genitrici spirituali, nonché quello di madri di geni:

[...] взгляд на женщину как на существо, лишенное творчества, критики не выдерживает. Женщина творит мужчине не только актом физического рождения: женщина творит мужчине и актом рождения в нем духовности. Женщина оплодотворяет творчество гения: стоит только припомнить влияние женщины на ход развития гения Гете, Байрона, Данте. [...] С одной стороны, мы не встречаемся почти с гениальными женщинами. С другой стороны, без влияния женщины на мужчине человечество не имело бы тех гениев, которыми оно справедливо гордится и существование которых наталкивает Вейнингера на мысль о превосходстве мужского начала (RÈ 1991: 104).

Pur negando alla donna la capacità di creare, di ‘fare arte’ (*tvorčestvo*) e quindi la genialità (*genial’nost’*) che ne è il presupposto, Belyj le riconosce il talento (*talantlivost’*)⁴¹⁸ e la capacità di giocare un ruolo di rilievo nella vita dell’umanità.

L’unione stessa tra uomo e donna, il cui risultato è la procreazione, assurge – nell’ottica dei simbolisti – a creazione artistica, a opera d’arte. Secondo Z. Gippius,

Творчество в последнем значении слова есть, как мы говорим, результат последнего (божественного) соединения двух Начал. В искаженном, конечном мире оно искажено, <но> все-таки отражается в соединении двух для получения третьего – ребенка (Z. Gippius 1971: 173).

Dal canto suo, Solov’ëv con l’articolo *Ženskij vopros* [La questione femminile] (1897), benché circoscriva la funzione del femminile alla “donna-sacco: quello che ci metti, lei lo porta”⁴¹⁹ (Solov’ëv 1990: 357), riconosce alla donna un compito imprescindibile nella generazione della vita:

Зачинать сама новую жизнь она не может, но зачатую другим или от другого, она вынашивает и выводит на свет Божий, и без этого ее участия ничего бы на свете не произошло. Относительно духовной жизни и управляющих ею идей это так же верно, как относительно жизни физической [...] (Ibidem).

Parlando di genialità e talento, S. Bulgakov esprime l’idea che il principio maschile dà inizio ma non conclude l’atto creativo, che si compie nell’oscuro grembo femminile, “la terra” dell’anima (Rjabov 1997: 83). La metafora riproduttiva di cui si servono Bulgakov e Solov’ëv sembra suggerire una sostanziale passività

⁴¹⁷ “L’umanità attende la parola della donna” (“Человечество ждет женского слова”).

⁴¹⁸ Sull’opposizione *genial’nost’* – *talantlivost’*, concepite dai simbolisti russi (ma anche nell’ambito della tradizione occidentale) come qualità rispettivamente maschile e femminile, si vedano Noehlin 1988; Beaudoin 1999: 42–43.

⁴¹⁹ “Баба мешок, что положишь, то и несет”.

dell'elemento femminile, chiamato a raccogliere e maturare la vita apportata dal seme maschile.

In realtà, il ventre della donna, l'“oscuro grembo femminile” (“темное женское лоно”) secondo un'espressione di Bulgakov, è sì il luogo periferico della gestazione, ma anche la sorgente spirituale della vita. Berdjaev, fedele all'idea della complementarietà dell'arte, scrive nell'articolo *Metafizika pola i ljubvi*: “Senza l'attrazione mistica per il femminile, senza l'innamoramento per l'Eterno femminile l'uomo non avrebbe fatto nulla nella storia mondiale, non sarebbe esistita la cultura mondiale [...]” (cit. da RÈ 1991: 254)⁴²⁰. Implicitamente la filosofia di Berdjaev riserva alla donna il ruolo – insostituibile e, a suo modo, creativo – del concepimento. Per esempio, in *O naznačeenii čeloveka*, Berdjaev afferma che “la [d]onna deve essere [...] la forza ispiratrice dell'arte virile” (Ibidem)⁴²¹.

Nell'amore, attraverso l'unione di uomo e donna, viene veicolato il potenziale simbolista dell'arte e la convinzione che a essa sola sia affidata l'impresa di *trasformare il mondo*. La vita diventa arte, così come l'arte si fa vita, realizzando quella totale identificazione di *mifotvorčestvo* e *žiznetvorčestvo* che costituisce il cuore del pensiero simbolista, così espressa da Belyj: “L'arte (*Kunst*) è arte di vivere. Vivere significa saper fare, conoscere, potere [...]” (Belyj 1969c: 43)⁴²².

Come ho a più riprese ricordato, il simbolismo russo non si pensa esclusivamente come corrente letteraria, ma anche e soprattutto come *Weltanschauung*, come via per creare un nuovo mondo e una nuova umanità. Il *legame tra arte e futuro*, o meglio la capacità dell'arte di agire e modificare il futuro, è il perno di tale concezione⁴²³. Secondo Belyj, “per sapere *dove* si sta andando, occorre sviluppare in se stessi il proprio futuro, e cioè *possederlo*: possedere l'immagine dell'*uomo nuovo*, un *nuovo* nome sulla pietra dell'anima” (Belyj 1994: 180)⁴²⁴. Ovviamente, tutto ciò non si traspone in una “previsione del futuro sicuramente esatta”; ci troviamo piuttosto di fronte a “una certa energia sempre creativa, che anticipa e dà inizio al futuro, rivoluzionaria per sua stessa essenza” (Vjač. Ivanov 1971: 87)⁴²⁵.

L'idea che l'arte debba creare una nuova vita, derivata dall'estetica di Schiller e

⁴²⁰ “Без мистического влечения к женственности, без влюбленности в Вечную Женственность мужчина ничего не сотворил бы в истории мира, не было бы мировой культуры [...]”.

⁴²¹ “[ж]енщина должна быть [...] силой, вдохновляющей творчество мужественное”. Compare però in Berdjaev anche l'idea di un uomo in grado di partorire, che si accorda con la convinzione dell'attività del principio maschile, ma anche con l'utopia berdjaeviana del superamento della natura – rappresentata dalla donna empirica. Ecco come Najman descrive tale concezione: “The entire utopian enterprise appears to be one of appropriation; in conquering the forces of history, man makes himself immortal not only by ridding himself of woman, but by retaining her womb and making it his own” (Naiman 1993, 267).

⁴²² “Искусство (*Kunst*) есть искусство жить. Жить значит уметь, знать, мочь [...]”.

⁴²³ Cfr. Volženina 2014.

⁴²⁴ “чтобы знать, куда идешь, нужно развить в себе свое будущее, т. е. *иметь* его: иметь образ *нового человека*, *новое* имя на камне души” (corsivi di Belyj).

⁴²⁵ “непременно точное предвидение будущего, но всегда некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу”.

Dostoevskij (Asmus 1937: 15-16), accomuna tutti i simbolisti russi. Scrive, ad esempio, S. Bulgakov:

Искусство не имеет дела с утилитарными оценками этого мира, ибо оно зачаровано красой иного, горнего мира, и стремится сделать ее ощутимой. Оно показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете *Преображения*. Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека (Bulgakov 1917: 355).

Prendendo le distanze dalla dimensione utilitaristica, l'arte qui definita da Bulgakov non rispecchia il reale ma “[...] mostra ciò che agogna e di cui ha nostalgia l'anima [...]” (“[...] показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа [...]”); “la sua voce è come il richiamo di un altro mondo, una notizia che viene da lontano” (“Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека”). Essa è, cioè, “trasfigurazione” (“преображение”) del mondo.

L'arte è investita da S. Bulgakov di un incarico speciale, ancor meglio esplicitato da Belyj, che sostiene:

[...] правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства – *пересоздание жизни* [...]. Последняя цель культуры – *пересоздание человечества*; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические [...] (Belyj 1994: 23).

Sotto la suggestione della teoria dei valori neokantiana, Belyj individua lo scopo dell'arte nella “ri-creazione della vita” (“пересоздание жизни”); conseguentemente, l'obiettivo della cultura nel suo complesso va individuato nella “ri-creazione dell'umanità” (“пересоздание человечества”). Cultura e arte formano un'unione vincente che “trasforma i problemi teoretici in problemi pratici” (“превращает теоретические проблемы в проблемы практические”). Questa sintesi di arte e cultura, ricreazione della vita e ricreazione dell'umanità, teoria e pratica – così come il ruolo del femminile –, non poteva essere ignorata dal primo romanzo simbolista russo.

3.4.2 L'arte che salva il mondo

La centralità della triade simbolista *verità-bene-bellezza* e la fiducia nella possibilità di trasformare l'uomo e il mondo attraverso l'amore (e la bellezza), conferiscono a *Tjaželye sny* un'atmosfera moderatamente ottimista⁴²⁶; tutto questo

⁴²⁶ Secondo Vergežskij, il romanzo è intessuto di un profondo lirismo che sottrae tuttavia alle vicende di Login i toni pessimistici imperanti, invece, in *Melkij bes*: “Egli è capace di sognare e di cercare, di cadere e di provare nostalgia, di scoppiare di gioia e di struggersi fra terribili ardimenti. Il suo lirismo

verrà a mancare nel romanzo della maturità di Sologub, *Melkij bes*, in cui risulterà invece predominante l’“assurdità della vita”, in contrasto con la *filosofija nadeždy* del romanzo ottocentesco positivista (Erofeev 1992: 29-31)⁴²⁷.

Il barlume di speranza che ancora brilla, in *Tjaželye sny*, in mezzo alle brutture e alle ingiustizie della cittadina provinciale, impedisce quindi di rintracciare nell’assetto dell’opera il tipico pessimismo decadente e, nel suo protagonista, il classico antieroe moderno.

Я также сын больного века,
Душою слаб и телом хил,
Но странно – веру в человека
Я простодушно сохранил.

В борьбе упорно-беспощадной
Сгорели юные мечты,
Потопаны толпой злорадной
Надежд весенние цветы,

И длится ночь, черна, как прежде,
Всю землю мглою полоня, –
А все же радостной надежде
Есть место в сердце у меня! (Sologub 1978²: 105; n. 49)⁴²⁸

Per il “figlio di un secolo malato” (“сын больного века”) c’è ancora una “gioiosa speranza” (“радостная надежда”), un’ultima possibilità. E quest’ultima possibilità si identifica per Login con l’amore di Anna. A differenza di *Melkij bes*, in cui il legame di Saša e Ljudmila ha pura funzione “liberatrice” (Erofeev 1992: 41-42)⁴²⁹, in *Tjaželye sny* l’amore di Login e Anna viene investito del compito – squisitamente simbolista – di rigenerare l’uomo singolo (Login) e, attraverso di lui, il mondo intero.

Il tema della *trasformazione del mondo* si connette, da un lato, all’amore – come mostra l’amore di Anna e Login (che ho fin qui analizzato) – e, dall’altro, alla *creazione artistica*. Secondo Solov’ëv, la missione dell’arte consiste nella “trasformazione della vita fisica in vita spirituale”⁴³⁰ (Solov’ëv 1988b: 398). “L’arte

attraversa tutto il romanzo, lo colora. È un Childe Harold gettato dal destino nel ginnasio di una remota provincia russa, vicino e comprensibile all’anima del raffinato uomo moderno. Per questo *Tjaželye sny* non vi soffoca con la brutta e tetra disperazione che si riversa dappertutto in *Melkij bes* [...]” (Vergežskij [Tyrkova-Vil’jams] 1983: 346; “Он умеет мечтать и искать, падать и тосковать, вспыхивать ясной радостью и томиться жуткостью дерзаний. Его лирика проходит через весь роман, красит его. Этот Чайльд Гарольд, заброшенный судьбой в захолустную русскую гимназию, близок и понятен душе утонченного современного человека. Оттого ‘Тяжелые сны’ не душат вас угрюмой безобразной безнадежностью, которая заливают все и всюду в ‘Мелком бесе’ [...]”).

⁴²⁷ Erofeev porta come esempi di deviazione dall’estetica realista l’uso del termine *glupyj* (‘stupido’), la pazzia di Peredonov concepita come norma, l’erotismo, la presenza di un narratore multisfaccettato.

⁴²⁸ Da “Ja takže syn bol’nogo veka...” [“Son anch’io figlio di un secolo malato...”] (1892).

⁴²⁹ Secondo Erofeev, in *Melkij bes* la trasformazione del mondo non è attuabile; è solo contemplata la possibilità di fuggire in un’altra realtà, come può essere quella erotica dell’episodio di Saša e Ljudmila.

⁴³⁰ “превращение физической жизни в духовную”.

perfetta” – a detta del filosofo – “nel suo scopo definitivo, deve incarnare l’ideale assoluto non nella sola immaginazione, ma nella realtà – deve *spiritualizzare, transustanziare la nostra vita reale*” (Ivi: 404)⁴³¹.

– [...]. [...] мы, люди, на земле всегда будем слабы, бедны, одиноки, – но когда мы пройдем через очищающее пламя великого костра, нам откроется новая земля и новое небо, – и в великом и свободном единении мы утвердим нашу последнюю свободу. [...]
(Sologub 2012: 448).

Così Elisaveta in *Tvorimaja legenda* dà voce al tema della ‘creazione della vita’ (*žiznetvorčestvo*), caro a Sologub dagli esordi fino alla produzione degli anni Dieci. In una lettera del 1911 al critico delle “Birževye vedomosti” [Gazzetta della Borsa] A. Izmajlov, Sologub diceva di essere impegnato nella riflessione sull’uscita dalla nostra vita ingiusta verso una *vita non ingannevole, ragionevole e stupenda*”, sulla “possibilità e l’obbligo morale di trasformare l’esistenza che ci è data in una *vita stupenda, creata secondo la nostra volontà*” (Solobub – Čebotarevskaja 1999: 219)⁴³².

Da buon simbolista, Sologub è profondamente convinto che all’arte spetti il compito – arduo ma estremamente necessario e impellente – di *ricreare* la vita, *trasfigurandola* in nome dell’ideale:

Не любите жизнь таковой, как она есть, потому что в общем своем течении современная жизнь вовсе не стоит этого. *Жизнь требует преобразования в творческой воле*. В этой жажде преобразования искусство должно идти впереди жизни, потому что оно указывает жизни прекрасные идеалы, по которым жизнь имеет быть преобразована [...]
(Sologub 1914: 77).

Come Solov’ëv, S. Bulgakov, Belyj, anche l’autore di *Tjažëlye sny* ritiene che (per citare le sue parole) “la vita esiga una trasformazione nella volontà creatrice” (“Жизнь требует преобразования в творческой воле”). L’artista, più che rispecchiare il reale, deve *trasformarlo*, facendosi *demiurgo* della nuova, futura umanità. La celeberrima frase d’apertura della trilogia esprime la piena fiducia – da parte di Sologub – in un cambiamento mediato dall’arte:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, *воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном* (Sologub 2012: 431).

Da “un pezzo di vita grezzo e povero” (“кусок жизни, грубой и бедной”), il poeta ricava una “dolce leggenda” (“сладостную легенду”) sull’“incantevole” e sul “bello” (“об очаровательном и прекрасном”). All’idea realista dell’arte come

⁴³¹ “Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно *одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь*”.

⁴³² “Исход из нашей неправой жизни к *жизни неложной, разумной и прекрасной*; возможность и нравственная обязательность превратить данное нам существование в *прекрасную жизнь, творимую по воле*”.

specchio del mondo, Sologub sostituisce il principio simbolista di un'arte intesa come *trasformatrice* del mondo.

La consapevolezza dell'alto scopo dell'arte, votata alla trasformazione dell'uomo e della vita, è un assunto modernista che ritroviamo (prima ancora che in *Tvorimaja legenda*) già in *Tjaželye sny*. Nella prefazione alla terza edizione del romanzo (1908), Sologub colloca la sua opera proprio in quest'ottica: “*Creiamo* perché aspiriamo alla conoscenza della *verità*; possediamo la verità nello stesso modo, nella stessa misura e con la stessa forza con cui *amiamo*. Brucia la vita in fiamme, assottigliandosi come un filo di fumo – bruciamo la vita per creare un libro” (Sologub 1911: 7)⁴³³.

Solo nella creazione artistica la triade simbolista *bene-verità-bellezza* può trovare il suo apice e il suo compimento. *Tjaželye sny* si rivela dunque, in fin dei conti, una riflessione metaletteraria sul destino dell'arte e dell'umanità.

⁴³³ “*Создаем*, потому что стремимся к познанию *истины*; истиною обладаем так же, в той же мере и с тою же силою, как *любим*. Сгорает жизнь, пламеня, истончаясь легким дымом, – сжигаем жизнь, чтобы создать книгу”.

Capitolo 4

L'omicidio di Motovilov e il problema etico

Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели,

Лихо стояло и возле крестильной купели,

Лихо за мною идет неотступною тенью,

Лихо уложит меня и в могилу.

4.1 Al di là dell'etica: una questione simbolista

4.1.1 Etica, amoralità e immoralità nel *serebrjanyj vek*

La scelta tra bene e male è forse uno dei maggiori dilemmi dei simbolisti russi. A detta del loro mentore, Vl. Solov'ëv, l'uomo è posto di fronte a due opzioni: “[...] dalla scelta definitiva fra due vie – bene e male – l'uomo non può liberarsi in alcun caso” (Solov'ëv 1988a: 81)⁴³⁴.

Ben radicata nel pensiero russo di fine Ottocento – inizio Novecento è la coscienza che bene e male costituiscono “due mondi” comunicanti, secondo una celeberrima immagine della poesia *Dobro i zlo* [Il bene e il male] (1884) di A. Fet.

*Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой – душа и мысль моя.*

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

[...] (Fet 1988: 39)⁴³⁵.

D'altronde, lo stesso Berdjaev in *O naznačenij čeloveka* [La destinazione dell'uomo] (1931) svela il ‘male’ che si cela nel bene stesso: “Nel ‘bene’, nella ‘vita morale’, c'è sempre avvelenamento, avvelenamento da giudizio, sdoppiamento, continuo rifiuto del ‘male’ e dei ‘malvagi’” (Berdjaev 1993: 244)⁴³⁶.

Nella percezione russa, bene e male rappresentano dunque le due facce di una stessa medaglia, interscambiabili e ugualmente necessarie. Sono soprattutto gli *staršie simvolisty* a relativizzare la questione etica, svelando la complessità (e perfino l'impossibilità) di distinzioni nette e definitive in campo morale. Nota giustamente Hansen-Löve:

Выбор в пользу автономной, свободной красоты равнозначен *освобождению от морально-этических категорий добра и зла*. При этом либо различие между добром и злом вообще релятивизуется и отрицается (диаволический аморализм), либо

⁴³⁴ “[...] от окончательного выбора между двумя путями – добра и зла, – человек ни в каком случае избавиться не может”.

⁴³⁵ Sull'antitesi bene vs male, ricorrente nella produzione di Fet, si veda l'articolo di Safonova 2007. Commenta G. Kozubovskaja, analizzando la poetica dell'autore: “Il mondo è unico, *bene e male* sono *inscindibili*, le forze distruttive si rivelano forze creative” (Kozubovskaja 2013: 40; “Мир един, *добро и зло* в нем *неразрывны*, силы разрушения оказываются силами созидания”).

⁴³⁶ “В ‘добре’, в ‘нравственной жизни’ всегда есть отравленность, отравленность судом, раздвоением, постоянным отвержением ‘зла’ и ‘злых’”.

утверждается красота зла или злотворность эстетического (символический immoralizm) (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Lëve] 1999: 319).

La “liberazione dalle categorie estetico-morali del bene e del male” (“освобождение от морально-этических категорий добра и зла”) comporta il venir meno della separazione cristiana tra ‘buono’ e ‘cattivo’, ‘giusto’ e ‘sbagliato’. Nell’amoralismo decadente dei ‘vecchi simbolisti’ compare una nota di nichilismo morale. Dichiara, ad esempio, Z Gippius:

*Не знаю я, где святость, где порок,
И никого я не сужу, не меряю.
Я лишь дрожу пред вечною потерей:
Кем не владеет Бог – владеет Рок. / [...]* (Z. Gippius 1991a: 136)⁴³⁷.

Con *Neskorbnomu učitelju* [Al maestro non dolente] (1901), la voce narrante sottolinea la propria peccaminosità e lontananza rispetto alla purezza di Cristo, al quale pure sembra tendere in un impeto d’amore e di pentimento.

Иисус, в одежде белой,
Прости печаль мою!
Тебе я дух несмелый
И тяжесть отдаю.

Иисус, детей надежда!
Прости, что я скорблю!
Темна моя одежда,
Но я Тебя люблю (Ivi: 80-81).

Nella sensibilità della Gippius predominano gli accenti tragici, dati dall’impotenza dell’io lirico, dalla sua incapacità di scegliere tra bene e male, o dalla fragilità e instabilità delle sue scelte. Per citare N. Abramovič, “l’autrice è infantilmente sincera... riconosce la propria debolezza, la propria paura, la perplessità dinnanzi a quella forza oscura, terribile che indubbiamente esiste...” (Abramovič 1904: 221)⁴³⁸.

In un’altra poesia, *Bož’ja tvar’* [Creatura di Dio] (1902), la Gippius cancella il confine sottile fra bene e male (e si spinge anzi nel più totale immoralismo) nel momento in cui innalza a Dio una preghiera per il Diavolo, impietosa dalle sue sofferenze – così simili a quelle dell’uomo.

За Дьявола Тебя молю,
Господь! И он – Твое созданье.
Я Дьявола за то люблю,
Что вижу в нем – мое страданье.

[...] (Z. Gippius 1991a: 107).

⁴³⁷ Da “Ne znaju ja, gde svjatost’, gde porok...” [“Io non so dov’è la santità, dov’è il vizio...”], terza lirica del ciclo *Tri formy soneta* [Tre tipologie di sonetto] (1907).

⁴³⁸ “Автор по-детски искренен... Он признается в своем бессилии, в своем ужасе, недоумении перед той темной, страшной силой, которая несомненно существует...”.

O. Matich sostiene che “Gippius’ preoccupation with the devil is religious in nature” (Matich [Matič] 1972: 184)⁴³⁹. In effetti, la sete di religiosità e di assoluto degli *staršie simvolisty* non si traducono in certezze incrollabili e ferree sistematizzazioni, ma sfociano nella demolizione di qualsiasi fondamento morale. ‘Religiosità’ e ‘immoralismo’ – anziché essere percepiti come concetti antitetici fra loro – possono così coesistere in un’unica *Weltanschauung* meta-etica, che sarà anche (lo vedremo a breve) quella di *Tjažėlye sny*.

Per il Minskij di *Dva puti* [Due vie] (1901), il male non esiste, in quanto la polarità ‘si-no’ è sostituita dalla sua neutralizzazione, in uno scontro fra il dualismo tradizionale e l’idea gnostica (o propria del simbolismo diabolico) dell’equivalenza extramurale dei due poli positivi⁴⁴⁰.

Нет двух путей добра и зла –
Есть два пути добра.
[...].
Проклятье в том, что не дано
Единого пути.
Блаженство в том, что *все равно*
Каким путем идти.
[...] (Minskij 1972²: 135-136).

Anche Merežkovskij – come Minskij – individua “due vie” o stili di vita assolutamente collimanti e, in fin dei conti, identici:

[...]
И зло, и благо, – тайна гроба,
И тайна жизни – *два пути* –
Ведут к единой цели оба.
И *все равно, куда идти.*

[...]
Ты сам – свой бог, ты сам свой ближний,
О, будь же собственным Творцом,
Будь бездной верхней, бездной нижней,
Своим началом и концом (Merežkovskij 1969: 65)⁴⁴¹.

Bene e male possiedono – per i simbolisti russi – due nature opposte e contrastanti, eppure complementari, come i fili elettrici di Z. Gippius, che si uniscono fino a generare l’elettricità.

⁴³⁹ Del resto, la “ricerca di Dio nell’anima [...]” (Kolobaeva 2000: 41; “поиск Бога в душе [...]”) è la vera fonte d’ispirazione per la Gippius (rimando, per approfondimenti, all’articolo di Jacuga 2012). La religione costituisce cioè “un segno concettuale profondamente essenziale, senza il quale sarebbe difficile capire e valutare il mondo unico della madonna decadente” (Kurganov 2002: 326; “глубоко сущностный, концептуальный признак, без учета которого трудно будет понять и осмыслить уникальный мир декадентской мадонны”).

⁴⁴⁰ Si veda, per approfondire, A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: 85-85, nota 10.

⁴⁴¹ La poesia, intitolata *Dvojnaja bezdna* [Doppio abisso], è stata scritta tra il 1895 e il 1899.

Две нити вместе свиты,
Концы обнажены.
То “да” и “нет” – не слиты,
Не слиты – сплетены.
[...] (Z. Gippius 1991a: 86)⁴⁴².

Nel loro intreccio indissolubile, bene e male segnano la vita dell'uomo; del loro alternarsi e delle loro intersezioni nella trama dell'esistenza umana parla ancora Merežkovskij in *Solnce i serdce* [Sole e cuore] (1894).

Сердце мое – неизменно, как Солнце...
Верю я Солнцу и Сердцу.
Видишь – приходят, уходят
Зло и Добро,
Вечно меняясь, как тучи под Солнцем.
[...]! (Merežkovskij 1969).

La percezione etica dei simbolisti russi trova una sua compiuta espressione nella formulazione solov'ëviana. Nel suo lavoro *Opravdanie dobra* [La giustificazione del bene] (1897), Solov'ëv, rigettando l'interpretazione cristiana del bene come opposto del male, lo considera da un punto di vista ontologico, identificandolo con l'esistenza medesima. Secondo Solov'ëv, tutto ciò che esiste tende naturalmente al bene universale, indipendentemente e a prescindere dalla distinzione fra bene e male. In *Opravdanie dobra*, Solov'ëv difende un'idea monistica del mondo, sostenendo l'unità fra materia e spirito, fra opposti, in un'unica Sostanza spinoziana (*vseedinstvo*): “[...] la nostra vita e il nostro destino, così come tutto ciò che esiste, dipende [...] dal Bene reale e perfetto – unico, che contiene in sé tutto” (Solov'ëv 1988a: 248; VIII)⁴⁴³.

Poiché l'uomo – come ogni altra cosa esistente – contiene in se stesso il Bene universale, si potrebbe pensare che la salvezza venga da lui. In realtà, essa non procede né dall'uomo né da Dio ma dall'unica Sostanza che informa il mondo, giacché “[...] nulla esiste separato, tutto è indissolubilmente legato internamente ed esternamente” (Ivi: 258)⁴⁴⁴. Solov'ëv – più che giustificare il bene – perviene, in ultima analisi, alla *giustificazione* (o meglio, *accettazione*) *del male universale* nelle sue forme più variegate, che vengono ricondotte tutte al Bene integro e assoluto del *vseedinstvo*.

La visione estetica del male risale, com'è risaputo, ai romantici europei. Scrive Praz: “Col Milton il Maligno assume definitivamente un aspetto di decaduta bellezza, di splendore offuscato da mestizia e da morte [...]” (Praz 1976: 44). Nel XIX secolo a essere messo in primo piano – cominciando con il romanticismo, per giungere fino al decadentismo europeo e al pensiero di Nietzsche – non è più l'atteggiamento etico nei

⁴⁴² Dalla poesia *Èlektričestvo* [Elettricità] (1901).

⁴⁴³ “[...] наша жизнь и судьба, как и все существующее, зависит [...] от действительного и совершенного Добра – единого, заключающего в себе все”.

⁴⁴⁴ “[...] ничего в отдельности не существует, все связано неразрывно внутренним и внешним образом”.

confronti del male, quanto quello artistico, estetizzante: “The aspect of rebellion and alienation becomes irrelevant while the aesthetic appreciation of evil becomes the primary consideration” (Matich [Matič] 1972: 191).

In Russia, i simbolisti subiscono tutta l’influenza di Nietzsche, che insegna loro a guardare a bene e male come a una coppia inscindibile ed è all’origine dell’estetizzazione decadente della prima generazione.

In *Al di là del bene e del male* (1886), Nietzsche ricostruisce la storia della morale, distinguendo un periodo “premorale” e uno “extramorale”. Nel periodo “*premorale*” un’azione era valutata sulla base delle conseguenze che produceva. A tale periodo, corrispondente all’epoca preistorica, è poi subentrato il periodo moderno, definito da Nietzsche “*morale*”: il valore o disvalore di un’azione viene ora attribuito all’azione stessa, o meglio alla sua intenzione. Seguirà a quest’ultimo un periodo “*extramorale*”, che segnerà in un futuro prossimo la più completa *transvalutazione* dei valori prestabiliti, sopprimendo l’intenzionalismo del periodo morale.

Per tutto il periodo più lungo della storia umana – chiamata era preistorica – il valore o il disvalore di un’azione veniva dedotto dalle sue conseguenze: in tal modo l’azione in se stessa, come pure la sua origine, non veniva presa in considerazione, bensì era la forza retroattiva del successo o dell’insuccesso che guidava gli uomini a pensar bene o male di un’azione, a un dipresso come ancor oggi, in Cina, il prestigio o la vergogna retrocede dal figlio ai genitori. Noi chiamiamo questo periodo il periodo *premorale* dell’umanità: l’imperativo “conosci te stesso!” era allora ancora ignorato. Negli ultimi dieci millenni si è invece giunti, passo su passo, così lontano in alcune grandi plaghe della terra, da lasciare che l’origine dell’azione decida sul suo valore: un grande successo nell’insieme, un notevole affinamento dello sguardo e del criterio di valutazione, l’inconscia ripercussione del predominio di valori aristocratici e della fede nell’“origine”, il segno distintivo di un periodo che in un senso più stretto può essere classificato come *morale*: con ciò il primo tentativo di conoscenza di sé è fatto. Invece della conseguenza, l’origine: quale rovesciamento di prospettiva! E un rovesciamento certo raggiunto soltanto dopo lunghe lotte e tentennamenti! Indubbiamente, divennero appunto con ciò egemoniche una nuova fatale superstizione, una singolare angustia interpretativa: s’interpretò l’origine di un’azione nel senso più determinato possibile come origine procedente da un’*intenzione*, si convenne di credere che il valore di un’azione fosse riposto nel valore della sua intenzione. L’intenzione quale integrale origine e preistoria di un’azione: sotto questo pregiudizio, quasi sino ai nostri giorni, si è moralmente lodato, biasimato, sentenziato e anche filosofato su questa terra. – Ma non dovremmo oggi essere arrivati alla necessità di risolverci, ancora una volta, per un rovesciamento e una radicale rimozione dei valori, grazie a una rinnovata autoriflessione e a un approfondimento dell’umanità – non dovremmo trovarci alla soglia di un periodo che dovrebbe essere qualificato, negativamente, prima di tutto come *extramorale*, un periodo in cui almeno noi immoralisti siamo mossi dal sospetto che proprio nell’elemento *non intenzionale* di un’azione sia riposto il suo valore decisivo e che tutta la sua intenzionalità, tutto quel che di essa può essere osservato, saputo, “reso cosciente” appartiene ancora alla sua superficie e scorza; – la quale, al pari di ogni scorza, tradisce l’esistenza di qualcosa, ma ancor di più la *nasconde*? Insomma, noi crediamo che l’intenzione sia soltanto un segno e un sintomo che esige in primo luogo una decifrazione, e oltre a ciò un segno che significa troppe cose diverse e quindi, per sé soltanto, quasi nulla; – crediamo che la morale, nel senso avuto fino a oggi, dunque come morale di intenzioni, sia stata un pregiudizio, una cosa avventata e forse provvisoria, ma in ogni caso qualcosa che deve essere superato. Il superamento della morale, in un certo senso persino l’autosuperamento della morale: possa essere questa la denominazione di quel lungo lavoro

segreto che è riservato alle più fini ed oneste e anche più maliziose coscienze d'oggi, quali viventi pietre di paragone dell'anima. – (Nietzsche 1968: p. 39 sgg.; n. 32).

L'*autosuperamento della morale* e il *prospettivismo etico* auspicati dalla filosofia di Nietzsche⁴⁴⁵ vengono fatti propri dai simbolisti russi. Osserva giustamente la Koreckaja: “Toni di nietzscheanismo tingevano a tinte forti la ‘ lirica dell’anima contemporanea ’ nella poesia e prosa del simbolismo russo a partire dalla metà degli anni Novanta – in Brjusov, Sologub, Merežkovskij, Minskij” (Koreckaja 1994: 85)⁴⁴⁶.

Merežkovskij confessa nel ciclo *De Profundis*: “Amo il male, amo il peccato, / amo l’audacia del delitto” (Merežkovskij 1969: 23)⁴⁴⁷. Il Brjusov di “Skala v skalej bezmolvie pustynij...” [Roccia nel deserto silenzio] (1895) è del parere che “[...] // ‘Bene e male son due fratelli e due amici. / Hanno una via comune, la stessa sorte’” (Brjusov 1973: 89)⁴⁴⁸. L’io lirico di Bal’mont, indossate le vesti dell’immoralista nietzscheano, proclama: “A me è indifferente se un uomo è buono o cattivo, / a me è indifferente se dice la verità o una bugia. // [...]” (Bal’mont 1903: 70)⁴⁴⁹.

Nei versi di Brjusov, così come in Bal’mont e nel primo Merežkovskij, il tema etico diventa una posa letteraria con la quale “evil is morally neutralized and becomes a source of aesthetic gratification” (Matich [Matič] 1972: 184), secondo l’estetismo nietzschiano-decadente.

“Il poeta dei nostri giorni” – per usare una definizione di Èllis –⁴⁵⁰ è cioè un elemento *estraneo* rispetto a terra e cielo, al di fuori di qualsiasi categoria etica o religiosa; questa condizione liminare di *forestiero della vita* giova alla sua arte, rendendolo “il più felice dei poeti” (“счастливейший среди поэтов”), ma non alla serenità del quotidiano, perché rimane pur sempre “il più infelice degli uomini” (“несчастнейший среди людей”).

Земле и Небу не простила
Твоя огромная душа,
Отвергла все, за все отмстила,
Грозой безумия дыша.

[...]

Над горькой бездной все тревожней
Твой дух, качаем вещим сном,
И безнадежней, безнадежней

⁴⁴⁵ Si ricordi la celeberrima formula di *Jenseits von Gut und Böse* – che racchiude la concezione prospettivistica del bene e del male abbracciata e trasmessa da Nietzsche –, secondo la quale “es gibt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen” (Nietzsche 1972: 631). Sulle conseguenze di simili elaborazioni si veda Stellino 2011.

⁴⁴⁶ “Тона нищестанства интенсивно окрашивали ‘лирику современной души’ в русской символистской поэзии и прозе с середины 90-х годов — у Брюсова, Сологуба, Мережковского, Минского”.

⁴⁴⁷ “[...] // [...] – / Люблю я зло, люблю я грех, / Люблю я дерзость преступления. // [...]”.

⁴⁴⁸ “[...] // ‘Добро и зло – два брата и друзья. / Им общий путь, их жребий одинаков’ / [...]”.

⁴⁴⁹ “Все равно мне, человек плох или хорош, / Все равно мне, говорит правду или ложь // [...]”.

⁴⁵⁰ Mi riferisco al titolo della poesia *Poètu našich dnej* [Al poeta dei nostri giorni] (1907), riportata qui parzialmente.

“Разуверение во всем”.

Твой путь, созвездья затмевая,
Влекла огромная звезда,
Но у дверей заветных Рая
И ты слышал “Никогда!”.

Ты молвил: “К небу нет возврата!
Земле молиться не хочу!”.
И в душном капище разврата
Затеplил красную свечу.

[...] (VB 2013: 53-54).

I versi di Èllis illustrano bene come, agli occhi dei 'vecchi simbolisti', l'uomo – ma anche l'artista –, si trovi combattuto tra moralità e immoralità, come, “non legata alle circostanze storiche concrete della vita, l'anima dell'uomo diventi l'arena della lotta vitale tra Dio e il Diavolo [...]” (Barkovskaja 1999²: 39)⁴⁵¹. Le azioni e le scelte dell'individuo *fin de siècle* sono condizionate da un dualismo e un'ambiguità tanto irrisolvibili da far crollare i dogmi e i punti saldi generalmente condivisi. Commenta ancora la Barkovskaja:

“Старшие” символисты осознали повседневную, обыденную жизнь как изначально злую, воплощающую Антихриста, Дьявола или Черта. Им свойственны порывы к миру гармонии, духа, мечты. Но их герой неспособен преодолеть двойственность и вырваться из тюрьмы одиночества (Ivi: 61).

Viene quindi meno, al confine tra i secoli, l'idea tradizionale di etica. Alla moralità subentra l'*extramoralità* (e, in alcuni casi, perfino l'*immoralità*), l'arte e la vita – ripensate attraverso la lettura di Nietzsche – si ritagliano uno spazio che esula dall'ambito etico.

Прочитанный русскими мыслителями и поэтами Ницше представал в контексте российской культуры многослойным культурным текстом, в котором иерархические слои разнородной семантики надстраиваются друг над другом, подобно архитектонике культуры, и вступают в спор и взаимодействие между собой. Главным в творчестве Ницше для русской культуры оказывался тот “необъятный простор” философской мысли, который позволял достичь *исключительной свободы – мыслительной, нравственной, эстетической*. Соприкоснувшись с Ницше, русский мыслитель вдруг осознавал, что теперь-то ему не просто “все дозволено”, но и “*все можно*” – теоретически и практически. В союзе с Ницше русский мыслитель обретал *смелость* не столько политическую и социальную [...], но *интеллектуальную* (философскую и религиозную, этическую и эстетическую, научную и художественную). К любым ценностям и нормам русский ницшеанец отныне относился с исключительным *релятивизмом* или даже агрессией – как к внешним ограничениям своей свободы, которые нужно во что бы то ни стало преодолеть. *Переоценка всех ценностей* становилась первой и главной задачей любой деятельности – литературной и познавательной, религиозной и социальной (Kondakov – Korž 2000: 180).

⁴⁵¹ “не связанная с конкретно-историческими обстоятельствами быта, душа человека становится ареной бытийной борьбы Бога и Дьявола [...]”.

Nel “coraggio intellettuale” (“интеллектуальная смелость”) ereditato dal nietzschianesimo, i simbolisti russi sono vicini agli altri rappresentanti del *serebrjanyj vek* e al modernismo europeo, che si sviluppa proprio a partire dallo sgretolamento di tutti i valori, morali, esistenziali, epistemologici riconosciuti fino a quel momento, e dalla necessità di comprendere i meccanismi di funzionamento dei giudizi morali per superarli. È questo il clima culturale nel quale si forma la visione *extramorale* di Sologub, espressa in *Tjažėlye sny*.

4.1.2 Sologub, Login e il problema etico

Tjažėlye sny è anche e soprattutto una profonda riflessione sul male e sul problema etico. Analizzerò questo tema basandomi sulla *Weltanschauung a-morale* ed *extra-morale* dei simbolisti russi, suggestionata dalla filosofia di Nietzsche e Schopenhauer.

Una questione, quella etica, che preme molto allo scrittore, alla cui penna si deve un sintomatico aforisma: “Il male sarà sempre caro agli uomini”⁴⁵² (Sologub 1997b: 195; n. 35). “Già da molti anni nel pantheon della poesia russa” scrive N. Pojarkov “se ne sta la figura solitaria, distinta e tetra di Fėdor Sologub, *cantore del Male e del Diavolo*” (Pojarkov 1907: 144)⁴⁵³.

Secondo la critica, Sologub coltiva una visione manichea del mondo, dove “the created world is hopelessly fallen; goodness lies somewhere beyond” (Ehre 1992: 157)⁴⁵⁴. Nella peculiare *Weltanschauung* sologubiana, il male è concepito “come lo sfondo basilare e originario della vita”⁴⁵⁵ (Gofman 1909: 245), nella sua triplice qualità “tragica”, “metafisica” e “religiosa” (Ivi: 246). Hansen-Löve segnala, in *Melkij bes e Tvorimaja legenda*, un “godimento sadomasochista del male”⁴⁵⁶ (A. Chansen-Löve [A. Hansen-Löve] 1999: 320-321). E. Tager rileva come l’uomo, in

⁴⁵² “Зло всегда будет дорого людям”.

⁴⁵³ “Уже много лет в пантеоне русской поэзии совсем одиноко стоит фигура четкая и мрачная Федора Сологуба, *певца Зла и Дьявола*”.

⁴⁵⁴ Ecco come Mirskij caratterizza l’originale visione di Sologub: “C’è il *mondo del Bene*, costituito da Unità, Quietè e Bellezza, e il *mondo del Male*, costituito invece da Confusione, Desideri e *pošlost*’. Il nostro mondo è opera del Male. Soltanto dentro di sé si può trovare il mondo dell’Unità e della Quietè” (Mirskij 1992: 685; “Существует *мир Добра*, состоящий из Единства, Покоя и Красоты, и *мир Зла*, который состоит из Разброда, Желаний и пошлости. Наш мир – творение Зла. Только внутри себя можно найти мир Единства и Покоя”). Della percezione sdoppiata della realtà (*dvoemirie*), tipica dell’estetica simbolista, si è già discusso nel capitolo 2.

⁴⁵⁵ “[...] основной, изначальный фон жизни [...]”.

⁴⁵⁶ “садо-мазохистское наслаждение злом”.

Sologub, soffra “[...] sotto il dominio di forze antiumane ignote, sovrapersonali”⁴⁵⁷ (Tager 1972: 237). Analizzando l’eredità sologubiana, la Dikman rimarca: “Il male non minaccia solo dall’esterno, ma è penetrato *fin dentro* l’uomo [...]” (Dikman 1978²: 19)⁴⁵⁸.

E, in effetti, il male esercita indubbiamente un grande fascino sullo scrittore, che ne riconosce l’onnipotenza e l’onnipresenza sotto le spoglie del terribile Licho:

На улицах пусто и тихо,
И окна, и двери закрыты.
Со мною – *безумное Лихо*,
И нет от него мне защиты.

Оградой железной и медной
Замкнулся от нищих богатый.
Я – странник унылый и бледный,
А Лихо – мой верный вожатый.

И с ним я расстаться не смею.
На улицах пусто и тихо.
Пойдем же дорогой своею,
Косматое, дикое Лихо! (Sologub 1978²: 212; n. 226)⁴⁵⁹.

Licho e Nedotykomka (l’‘Inafferrabile’, la creatura demoniaca che tormenta Peredonov in *Melkij bes*) sono, nella lirica sologubiana, i due volti del male assoluto sempre intento a perseguitare l’individuo, diventando quasi “un secondo ‘io’ dell’uomo, il suo doppio”⁴⁶⁰ (Pustygina 1989: 129).

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,
Иди словом заветным каким.

Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, *ехидную*,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим (Sologub 1978²: 234; n. 268).

⁴⁵⁷ “[...] под властью неведомых, надличных античеловеческих сил”.

⁴⁵⁸ “Зло не только грозит извне, оно проникло *внутрь* человека [...]”.

⁴⁵⁹ Dalla poesia “Na ulicach пусто i ticho...” [Le vie son vuote e chete...] (29 agosto 1898).

⁴⁶⁰ “второе ‘я’ человека, его двойник”.

Già i contemporanei di Sologub riflettevano sull'emblematicità della “grigia Nedotykomka” (“Недотыкомка серая”), scorgendovi il simbolo della *pošlost'* universale. Blok, ad esempio, puntualizzava:

Это – и существо и нет, если можно так выразиться – “ни два, ни полтора”, если угодно – это ужас житейской пошлости и обыденщины; если угодно – угрожающий знак страха, уныния, отчаяния, бессилия. Этот ужас Сологуб окрестил “Недотыкомкой” (Blok 1962: 162).

Il male è, dunque, la legge dell'esistenza. In questo, Sologub si rifà al pessimismo schopenhaueriano, che “[...] realizza una torsione ontologica radicale rispetto all'equivalenza metafisica Essere-Bene: l'*Essere è il Male*” (Recalcati 2004: 76)⁴⁶¹. Al tempo stesso, però, accanto all'*assolutizzazione* del male, trova posto, in Sologub, la sua *relativizzazione*. Per Klejman, Sologub, sulla scia di Nietzsche, interpreta il bene e il male come *jenseits von Gut und Böse*, come due concetti *amoralis* e intimamente *interconnessi* (Klejman 1983: 41).

“Vi son due beni al mondo, il bene e il male, / [...]”⁴⁶²: così recita una nota poesia sologubiana del 12 (25) novembre 1926 (Sologub 2002)⁴⁶³. “Hanno un certo potere sugli uomini le parole ‘bene’ e ‘male’. Ma gli uomini non sono d'accordo su cosa è bene e cosa è male” – scrive ancora Sologub nel trattato aforistico del 1906 *Dostoinstvo i mera veščej* (Sologub 1997b: 202; n. 18)⁴⁶⁴. L'autore di *Tjaželye sny*, interrogandosi sulla questione morale, arriva perfino a chiedersi: “Vi può essere moralità al di fuori dei concetti di bene e male? e aspirazione scientifica al di fuori dei concetti di verità e menzogna? e arte senza confini fra il bello e il deforme?” (Ivi: 201; n. 1)⁴⁶⁵.

Bene e male sono quindi dotati di un'essenza *convenzionale e arbitraria*; oltretutto, Sologub giunge perfino a negarne la presenza ontologica, nel momento in cui – nel saggio *Čelovek čeloveku – d'javol* [L'uomo è diavolo per l'uomo] (1907), non esita (citando, peraltro, l'immagine dei fili elettrici intrecciati a formare l'elettricità della Gippius) ad assimilare Dio al diavolo.

[...]. Но почему же однако это – зло, а то – добро? Мстящий смертию за нарушение странной заповеди разве не зол? И озаряющий Человека светом познания и дерзновения разве не благ? Непреложный закон нашего познания в том, что совершенно противоположное – тождественно. Если мы противопоставляем Дьявола Богу и если противоположение наше верно, т.е. все в одном имеет устремление прямо противоположное устремлениям в другом, то мы неизбежно придем, внимательно анализируя два противоположенные понятия, к признанию их совершенной тождественности. Подобно тому, как два разноименных электрических тока соединяются в ярком озарении света и в их белом единстве уничтожается их бывшее

⁴⁶¹ Il corsivo è dell'autore.

⁴⁶² “Два блага в мире есть, добро и зло, / [...]”.

⁴⁶³ Da “Dva blaga v mire est', dobro i zlo...” [Vi son due beni al mondo, il bene e il male...].

⁴⁶⁴ “Власть над людьми имеют слова ‘добро’ и ‘зло’. Но не согласны люди в том, что добро и что зло”.

⁴⁶⁵ “Может ли быть нравственность вне понятий добра и зла? и научное стремление вне понятий истины и лжи? и искусство без грани между прекрасным и безобразным?”

разъединение, так и два совершенно противоположные существа в неожиданном сплетении своих свойств обнаруживают свою единую природу.

Познаем, что *Бог и Дьявол – одно и то же*. [...] (Sologub 1991: 154-155).

Il *Leitmotiv* solov'ëviano dell'inscindibilità e compresenza di bene e male ricorre di frequente nelle liriche di Sologub, dove spesso e volentieri “[...] Dio e il Diavolo sono la stessa cosa”⁴⁶⁶, per citare una frase chiave dell’estratto sopra riportato. Un suggestivo esempio è dato dalle poesie dedicate a Satana. Lo *charme* del Maligno emerge con prepotenza in “Slovami gor’kimi nadmennych otricanij...” [“Con parole amare di superbe negazioni...”] (1891), di poco antecedente a *Tjažëlye sny*.

Словами горькими надменных отрицаний
Я вызвал Сатану. Он стал передо мной
Не в мрачном торжестве проклятых обаяний, –
Явился он, как дым, клубящийся, густой.

Я продолжал слова бесстрашных заклинаний, –
И в дыме отрок стал, прекрасный и нагой,
С губами яркими и полными лобзаний,
С глазами, темными призывною тоской.

Но красота его внушала отвращенье,
Как гроб раскрашенный, союзник злого тленья,
И нагота его сверкала, как позор.

Глаза полночные мне вызов злой метали,
И принял вызов я, – и вот, борюсь с тех пор
С царем сомнения и пламенной печали (Sologub 2002).

In “Kogda ja v burnom more plaval...” [“Mentre navigavo nel mare burrascoso...”] (1902), l’affinità del poeta con il diavolo, suo salvatore, è resa ancora più esplicita.

Когда я в бурном море плавал
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: “Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, – я тону.

[...]

Тебя, отец мой, я прослаблю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И соблазняя соблазну (Sologub 1978²: 278-279; n. 350).

Questi e altri versi aventi per oggetto questioni etiche⁴⁶⁷, uniti ai romanzi e ai

⁴⁶⁶ “[...] Бог и Дьявол – одно и то же”.

⁴⁶⁷ Non solo nella prima lirica sologubiana, ma anche in componimenti più tardi, il problema morale ricopre un ruolo preponderante. Si vedano, a titolo esemplificativo, i seguenti versi, scritti fra il 1923 e il 1926: “E pareva che tutto fosse passato, / che tutto si fosse fuso, bene e male, / che tutto ciò ch’era terreno avesse ingannato, / che tutto ciò ch’era forestiero fosse giunto” (da “I kazalos’, vsë minulo...” [“E pareva che tutto fosse passato...”]; “И казалось, все минуло, / Все слилось, добро и зло, / Все

racconti di Sologub, hanno spesso indotto in errore la critica, che vi ha letto un'apoteosi del male in chiave decadente. In realtà, credo di aver dimostrato come bene e male convivano nella *Weltanschauung* sologubiana, rispecchiando la sensibilità *fin de siècle* e prefigurando una visione simbolista del mondo, del quale costituiscono – per l'autore – le due facce equivalenti e necessarie.

In *Tjaželye sny*, Sologub riecheggia l'idea – tipica, come abbiamo visto, di Nietzsche e del primo simbolismo russo – della natura *extramurale* dell'etica e della *relatività* e *interscambiabilità di bene e male*. Nella caratterizzazione del protagonista del romanzo, il dilemma etico svolge un ruolo fondamentale. Le “oscillazioni fra luce e tenebra”⁴⁶⁸ sono, infatti, il tratto psicologico principale di Login (Pavlova 1990a: 11), che appare diviso fra due estremi, fra moralità e immoralità, o meglio, si pone al di là di ogni etica comunemente intesa.

Login non traccia una linea di separazione netta fra bene e male, come si evince dal suo dialogo con Anna sul problema etico:

- Чем же отличается добро от зла?
- А чем отличается тепло от холода или жара? Должно быть, *всякое добро произошло от того, что нам кажется злом*, при помощи какого-нибудь приспособления.
- Да это *нравственная алхимия*” (Sologub 1911: 160-161).

Per il protagonista di *Tjaželye sny*, il bene si differenzia dal male solo in minima parte, nella percezione soggettiva dell'individuo – così come il caldo si differenzia dal freddo – e non è che un male ‘mascherato’ o ‘adattato’, poiché “*ogni bene deriva da ciò che a noi sembra male*, grazie ad un processo di adattamento” (“*всякое добро произошло от того, что нам кажется злом*, при помощи какого-нибудь приспособления”). Anna la definisce “alchimia morale” (“нравственная алхимия”). Bene e male si mescolano fino a formare un amalgama indissolubile.

Questo passo è ulteriormente chiarito dal manoscritto del romanzo, in cui Sologub annota:

Великое страдание Логина в разрыве между чувством и разумом. Сердцем влечется к добру и отворачивается от зла, а разум говорит, что добро от зла отличается только количественно, как тепло от холода. Всякое доброе произошло от зла, и во всяком зле есть семена добра (cit. da U. Schmid 1995: 67, nota 122).

Scisso tra sentimento e razionalità, Login è portato dal cuore a compiere il bene, se non fosse che la ragione è sempre pronta a rinfacciargli la sostanziale omogeneità ed equivalenza di buone e cattive azioni: “Ogni cosa buona” commenta Sologub “deriva dal male, e in ogni male vi sono semi di bene” (“Всякое доброе произошло от зла, и во всяком зле есть семена добра”).

земное обмануло, / Все нездешнее пришло”); “È tutto innocente nel mondo di Dio, / non c'è vergogna né peccato” (da “Vsë nevinno v Bož'em mire...” [“È tutto innocente nel mondo di Dio...”]); “Все невинно в Божьем мире, / Нет стыда, и нет греха”); “Dov'è la verità, dov'è la menzogna?” (da “Liš' v minuty prosvetlen'ja...” [“Solo nei momenti di lucidità...”]); cit. da U. Schmid 1995: 67, nota 122; “Где же правда, где же ложь?”).

⁴⁶⁸ “колебания из света во тьму”.

Qui Sologub ricalca l'idea del male come privazione di essere (o non-essere), diffusasi nella filosofia antica con la dottrina storica e adottata successivamente da Platone, dai neoplatonici, da S. Agostino, Leibniz e Hegel, che nega al male ogni consistenza ontologica e riconosce quindi la fondamentale complementarità dei principi etici. L'agire di Login non è propriamente 'malvagio', bensì 'non buono'. Si colloca in campo *a-morale*, al di fuori di ogni giudizio etico umano o divino. Nemmeno la condotta oggettivamente deplorabile dei personaggi negativi viene condannata dal narratore (o dal protagonista). Nel romanzo la moralità sembra non esistere, perché l'uomo di fine secolo non percepisce più la differenza fra ciò che è lecito e ciò che non lo è.

In *Tjažėlye sny* Sologub condivide e, per certi versi, prefigura il pensiero 'extramorale' di Solov'ëv. L'etica si risolve così in 'non-etica', ogni giudizio è sospeso di fronte alla mutevolezza del fenomenico e alla complessità del reale. Pur essendo consapevole della necessità di una differenziazione qualitativa fra bene e male, Sologub ritiene questa differenziazione molto difficile, se non inattuabile; il più delle volte, infatti, l'etica non è che un'etichetta applicata al mondo dalla società: "È comodo e semplice applicare a tutto delle misure stabilite dal secolo. E così tutti comprendono quando si dice che questo è buono, onesto, lodevole, magnanimo, mentre quest'altro è brutto, vile, indegno, basso" (Sologub 1997b: 201; n. 2)⁴⁶⁹.

Queste parole sembrano quasi riecheggiare l'opinione di Spinoza sui pregiudizi, che nascerebbero dall'autoinganno dell'antropocentrismo e del libero arbitrio umano.

Dopo che gli uomini si sono persuasi che tutto ciò che avviene è fatto per loro, hanno dovuto giudicare in ogni cosa più importante quel che per loro era più utile e stimare eccellenti tutte le cose dalle quali venivano affetti nel modo migliore. Onde dovettero formare queste nozioni con le quali spiegare le nature delle cose: *bene, male, ordine, confusione, caldo, freddo, bellezza e deformità* (Spinoza 2007: 831).

In virtù del suo porsi 'al di là del bene e del male', Login costituisce il degno erede del superuomo nietzscheano, avido di libertà da norme morali costrittive e inibenti⁴⁷⁰. Le tendenze amoralistiche della *fin de siècle* trovano espressione nella percezione soggettiva dei valori morali da parte del protagonista, ma anche nel motivo del superuomo, nel tentativo di Login di ergersi al di sopra della folla attraverso l'omicidio di Motovilov (cui sarà dedicato il prossimo capitolo).

Nella sua immoralità – ed extramoralità – Login è il precursore di Peredonov.

⁴⁶⁹ “Удобно и просто ко всему прикладывать от века установленные мерки. – И так всем понятно, когда говорят, что вот это хорошо, честно, похвально, великодушно, а это худо, подло, недостойно, низко”.

⁴⁷⁰ Cfr. Koreckaja 1994: 85: “Proprio alla libertà dalle norme morali aspirava il maestro Login, protagonista del romanzo di Sologub *Sogni grevi*; dopo aver compiuto un omicidio, aveva provato la gioia dell'audacia” (“К свободе от моральных норм стремился герой романа Сологуба ‘Тяжелые сны’ учитель Логин; совершив убийство, он испытал радость ‘дерзновения’”).

Se però Login è ancora incerto tra bene e male, la scelta di Peredonov ricadrà ormai completamente sul male, chiudendo così il cerchio vitale dell'antieroe sologubiano, come sottolinea la Pustygina:

Логин [...] в своем развитии дошел до “нуля” – до неразличения добра и зла; “путь” Передонова свершается уже только в сфере зла (начиная тем самым как бы новую галерею – “антигероев”). На Передонове замкнулся круг развития: зло замкнулось на себе, оно победило в России всюду, и, как в сверхжатаой материи, оно сконцентрировалось в Передонове и его недотыкомке (Pustygina 1989: 130).

Con *Tjaželye sny*, dunque, Sologub si inserisce a pieno titolo nella tradizione immoralistica del *serebrjanyj vek*, accanto ad Arcybasev e Andreev. Eppure, non si deve dimenticare che il problema etico, più che ascrivere esclusivamente a una posa decadente⁴⁷¹, è per Sologub – come per Z. Gippius e altri 'vecchi simbolisti' – l'occasione per una riflessione religiosa nel senso più ampio del termine. L'immoralismo decadente del primo simbolismo russo si fonde in Sologub con l'autentica ricerca di spiritualità propria del movimento simbolista maturo. Parlando dell'arte sologubiana, Čukovskij ne coglie il lato profetico, quasi fanatico:

Он из тех писателей полу-фанатиков, полу-пророков, которые знают только Бога, только свою душу, только вечность, и только смерть, – чье творчество, малы они или велики, гениальны или только смешны, – всегда бывает религиозно; пишут ли они о женщине, или о солнце, о червяке или о сладострастии – все это для них озарено их религией (Čukovskij 1983: 56).

Nella figura di Login confluiscono pertanto, contemporaneamente, i tratti del superuomo nietzscheano e dell'uomo *fin de siècle* disincantato e cinico, ma anche quelli dell'*intelligent* russo alla ricerca di risposte e di speranze, straziato da dubbi e interrogativi etici. Del resto, “nelle sofferenze v'è entusiasmo” e “la felicità occorre sempre conquistarsela” (Sologub 1911: 162)⁴⁷², come ricorda Anna a Login. Se quanto detto finora è vero, va sottoscritta l'affermazione di Hansen-Löve sul duplice ruolo che Sologub attribuisce al male, inteso quale forza negativa (male come persecuzione) ma anche positiva (male come autoconsapevolezza e capacità di riflettere sulla propria sorte): “Il male per Sologub” chiosa Hansen-Löve “costituisce quell'‘ombra’ dell'anima che, sola, dà alla vita (benché tramite il dolore e la sofferenza), rilievo e profondità [...]” (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Lëve] 1999: 320)⁴⁷³.

La questione morale – trattata da un'angolatura extramorale – permea di sé e influenza le scelte e le azioni del protagonista di *Tjaželye sny*, fino a condurlo all'omicidio del suo nemico per eccellenza, il preside Motovilov.

⁴⁷¹ Non intendo con questo negare l'influenza su Sologub della concezione del male decadente secondo l'eredità sadiana, né il dialogo dell'autore con il decadentismo europeo, già oggetto di numerosi studi.

⁴⁷² “– В страданиях есть восторг [...]”; “– [...]. И счастье всегда надо завоевать”.

⁴⁷³ “Зло для Сологуба является той тенью души, которая только и придает жизни (хотя бы и через боль и мучения) рельефность и глубину [...]”.

4.2 Il male e le sue simbologie: Motovilov

4.2.1 Il *dvojnĭk* russo come simbolo del male

Sologub condivide con gli altri simbolisti la convinzione nel valore *extramurale* dell'etica e nella necessità di ridefinire i concetti di 'bene' e 'male' senza tentativi di assolutizzazione o tendenziose astrazioni, come si è visto. Tale convinzione si esprime, nel romanzo, attraverso un soggetto narrativo riconducibile al folclore e alla tradizione letteraria, e adottato in seguito dall'estetica modernista: il motivo del 'doppio' o *dvojnĭčestvo* (da *dvojnĭk*, 'doppio'), che, oltre a convogliare l'idea del *dvoemirie*⁴⁷⁴, è anche metafora della coscienza sdoppiata di *fin de siècle*, del male, dell'offuscamento etico.

Da *soggetto tradizionale*⁴⁷⁵, questo tema diventa nella poetica simbolista un *simbolo-mito*⁴⁷⁶. Il 'simbolo-mito' rappresenta uno dei tratti fondamentali della *Weltanschauung* dei simbolisti russi, tanto che I. Prichod'ko scrive: "Una rilevante peculiarità distintiva di tale corrente nella letteratura d'inizio secolo diviene la totale *mitologizzazione* dei fenomeni della vita storica, sociale e personale, degli uomini del passato e dei contemporanei, del mondo della natura e del mondo fenomenico" (Prichod'ko 1999: 4)⁴⁷⁷. All'interno del simbolo-mito così inteso, confluiscono cioè religione, filosofia e letteratura, a formare quello che la Minc ha battezzato come il *neomitologismo* simbolista.

Frutto del neomitologismo è anche il simbolo-mito del doppio nel romanzo di Sologub *Tjaželye sny*. All'epoca della stesura di *Tjaželye sny*, i simbolisti russi hanno già sviluppato un proprio pensiero simbolico-mitologico. Lo testimoniano l'articolo di Vl. Solov'ev *Mifologičeskij process v drevnem jazyčestve* [Il processo mitologico

⁴⁷⁴ Se ne è parlato nel capitolo 2.

⁴⁷⁵ A. Njamcu propone la seguente definizione per caratterizzare un 'soggetto' o 'immagine tradizionale' (*tradicionnyj sjužet, tradicionnyj obraz*): "soggetti, immagini e motivi che con una certa periodicità si ripetono nella letteratura di varie epoche e popoli, ricevendo un nuovo apporto contenutistico e una nuova risonanza ideologico-semantica più consoni all'epoca di destinazione" (Njamcu 1999: 10; "сюжеты, образы и мотивы, которые с определенной закономерностью повторяются в литературе разных времен и народов, получая новое, более созвучное эпохе-реципиенту содержательное наполнение и идейно-семантическое звучание").

⁴⁷⁶ V. nota 133 a p. 41.

⁴⁷⁷ "Важной отличительной особенностью этого течения в литературе начала века становится тотальная *мифологизация* явлений исторической, общественной и личной жизни, людей прошлого и современников, мира природы и мира вещей". Prichod'ko concepisce il mito come "metodo profondo e organico di cognizione della realtà, originariamente l'unico possibile" ("глубинный и органичный, изначально единственно возможный способ осознания действительности"), e la mitologizzazione come "quel fenomeno, evento, personaggio o perfino cosa che si può elevare consciamente o inconsciamente al livello di mito" (Prichod'ko 1994: 7; "то или иное явление, событие, лицо или даже вещь сознательно или бессознательно возводимую на уровень мифа").

nell'antico paganesimo] (1873) e un lavoro comparso più tardi, *Pervobytnoe jazyčestvo, ego živye i mërtyve ostatki* [Il paganesimo originario, i suoi residui vivi e morti] (1890). In queste sue opere Solov'ëv si interessa alla vita dell'uomo primitivo che "[...] non soltanto parlava, ma pensava anche mitologicamente [...]"⁴⁷⁸; la sua coscienza non era dunque divisa come quella dell'uomo moderno (Solov'ëv 1988b: 128).

Nello stesso anno dell'uscita del romanzo sologubiano (1895) – e nella stessa rivista, il "Severnyj vestnik" – viene stampato il romanzo di Merežkovskij *Smert' bogov. Julian Odstupnik* [La morte degli dèi. Giuliano l'Apostata], prima parte della trilogia *Christos i Antichrist*. Merežkovskij si serve del simbolo-mito nell'opposizione tra la religione dello spirito (il cristianesimo) e quella della carne (il paganesimo), che costituisce il nucleo tematico dell'opera e la sua più autentica novità.

Al di là dello schematismo ideologico della sua concezione, Merežkovskij è il primo ad "[...] avvicinare a noi la lontananza della magica antichità, ad assimilare speranze, inquietudini, pensieri e sentimenti delle epoche più varie con i nostri, quelli moderni" (cit. da Dolinin [Iskoz] 2004: 194)⁴⁷⁹. Per fare questo, l'autore ricorre all'uso del simbolo inteso come *medium* attivo e creativo, "forma attraverso la quale scorre la realtà, ora divampando in essa, ora spegnendosi [...]" (Vjač. Ivanov 1974: 647)⁴⁸⁰.

Tra i simboli-mito prediletti dagli scrittori russi, ritroviamo il doppio o *dvojnik*. Tema letterario di antica memoria, caro alla mitologia e al mondo classico, il motivo del *dvojničestvo* entra nel panorama letterario russo con A. Pogorel'skij. Il suo romanzo *Dvojnik, ili moi večera v Malorossii* [Il sosia, ovvero le mie serate nella Piccola Russia] (1828) porta in Russia il *leitmotiv* dello *sdoppiamento della personalità*, derivato dalla lettura dei racconti di E. Hoffmann.

История человечества, по Гофману, есть история исчезновения единой и целостной личности, [...] раздвоения, бесконечного дробления человека; утративший нравственную доминанту, человек распался в собственных глазах и в глазах мира. Этот раздробленный человек естественно и закономерно становится игрушкой обстоятельств. Гофмановский мир – это мир, заселённый своего рода фантомами; в различных пространствах действуют всевозможные части, компоненты отдельного человеческого я, действуют в облике человека, в маске человека, человеком не являясь; человек в мире то и дело наталкивается на самого себя, себя самого не узнавая, себя самого преследуя, себя самого убивая (Fëdorov 2004: 278).

Sotto l'influenza del romanticismo hoffmanniano nasce, tra la metà degli anni Venti e Quaranta del XIX secolo, tutta una serie di romanzi e povest' sul motivo del *dvojnik*, quali *Pikovaja dama* [La donna di picche] (1833) di A. Puškin, *Uedinënnij domik na Vasil'evskom ostrove* [La solitaria casetta sull'isola di Vasilij] (1828), scritta da V. Titov su soggetto di Puškin, *Pëstrye skazki* [Fiabe variopinte] (1833) di

⁴⁷⁸ "[...] не только говорил, но и мыслил мифологически [...]"

⁴⁷⁹ "[...] приближать к нам даль магической старины, отождествлять чаяния, тревоги, мысли и чувства самых различных эпох с нашими, современными".

⁴⁸⁰ "форма, через которую течет реальность, то вспыхивая в ней, то угасая [...]"

V. Odoevskij, il ciclo *Peterburgskie povesti* [I racconti di Pietroburgo] (1835-1842) di N. Gogol' e *Dvojniki* [Il sosia] (1846) di F. Dostoevskij. Passando per Puškin, Odoevskij, Gogol' e Dostoevskij, il tema del doppio si riversa nel Novecento, secolo della perdita di certezze e della crisi identitaria⁴⁸¹.

L'interesse del modernismo russo per il *dvojničestvo* è testimoniato dalla poesia di Annenskij *Dvojniki* [Il doppio] (1904), che comincia così:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты (Annenskij 1988: 33)⁴⁸².

Anche Blok, come gli altri simbolisti, è affascinato dal doppio. Lo dimostra l'omonimo componimento del 1909, di cui riporto i versi finali.

Вдруг – он улыбнулся нахально,
И нет близ меня никого...
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной? (Blok 1999: 84)⁴⁸³

Se il doppio romantico era però l'incarnazione della tensione tragica all'Assoluto e delle aspirazioni irrealizzate dell'individuo⁴⁸⁴, quello d'inizio Novecento è il *ritratto della personalità scissa dell'uomo fin de siècle*. Il fenomeno del *dvojničestvo* diventa quindi *specchio di un'epoca di transizione*⁴⁸⁵.

Per questo, il doppio, soprattutto nella sue incarnazioni moderniste, interessa sempre di più negli ultimi tempi non solo gli studiosi di letteratura, ma anche i culturologi. A esso sono dedicate le analisi di E. Meletinskij, Bachtin, O. Frejdenberg, D. Lichačëv, A. Pančenko, L. Abramjan, J. Frazer, M. Jampol'skij, N. Rymar, Z. Agranovič, I. Samorukova, A. Kozlova, M. Božovič, L. Romančuk e I. Stavrovskaja. A colpire è soprattutto la proteiformità di un *Leitmotiv* che, a partire dalla metà dell'Ottocento, si stacca dall'etichetta di *topos* letterario per divenire anche (specialmente nelle sue rivisitazioni di fine Ottocento – inizio Novecento) un *simbolo-mito della scissione della personalità e del lato oscuro dell'uomo*.

Ripercorriamo ora brevemente le caratteristiche del *dvojniki* che risulteranno decisive per le elaborazioni sologubiane. Innanzitutto, il *dvojniki* di fine Ottocento – inizio Novecento non è dotato di autonomia ontologica, ma, in quanto 'altro' (*drugoj*),

⁴⁸¹ Per la storia e l'evoluzione del motivo del doppio si vedano gli studi di Jourde – Tortonese 1996 e Fusillo 1998.

⁴⁸² Un'analisi del tema dello sdoppiamento in Annenskij è offerta da Nelegač 1996 e dalla prima parte della tesi di dottorato di Stavrovskaja 2002.

⁴⁸³ Cfr. Korolëva 2007 sul tema dello sdoppiamento in Blok e sui legami del poeta con il romanticismo tedesco.

⁴⁸⁴ Cfr. Novikova 2014.

⁴⁸⁵ Del simbolismo come 'fenomeno di transizione' abbiamo già discusso nei capp. 1.3.1 e 1.3.2. In realtà, il doppio di fine Ottocento – inizio Novecento, rappresenta anche (oltre alla scissione dell'uomo moderno e al carattere transitorio dell'epoca) la ricerca di una mediazione o sintesi tra opposti.

si presenta come un *'riflesso' dell'alterità*, come l'*'altra parte'* del protagonista, una sorta di ipersoggettività compensatoria o proiezione narcisistica (Dolar 1991) del suo io instabile e frammentato. Si pensi, ad esempio, alla poesia di K. Fofanov *Dvojnĭk* [Il doppio] (1887), dove il *dvojnĭk* è identificato con una parte imprescindibile dell'anima del poeta: la tristezza⁴⁸⁶. Lo stesso vale anche per il sosia di Goljadkin; scrive in proposito V. Strada: “Nel *Naso* è una parte dei corpi che, per metonimia, diventa autonoma pars pro toto, mentre nel Sosia è una parte dell'anima di Goljadkin che si stacca, si proietta e si oggettivizza nel 'doppio', contrapponendosi al tutto originario” (Strada 1986: 26).

Il doppio è sempre *interiore*, è il frutto di una coscienza malata che si frantuma, staccandosi da se stessa. Si tratta, il più delle volte, di un'allucinazione del protagonista, un parto della sua mente scissa o, per usare un'espressione coniata da Massimo Fusillo, un “doppio apparente” (Fusillo 1998: 14). Esempi di “doppio apparente” pullulano nelle opere di Hoffmann, J. Hogg, T. Gautier, J. Conrad, Poe, Dostoevskij, H. James. In questa classificazione rientra anche – lo verificheremo tra poco – il cadavere in cui Login vede il proprio alter ego.

Oltre a 'far parte' del protagonista, il doppio assai spesso ne è la *coscienza*⁴⁸⁷, il Super-Io che conosce i suoi più arcani segreti ma anche un giudice severo e implacabile. In questa sua veste, il *dvojnĭk* assurge a moralizzatore e *raisonneur*. Il primo è il sosia di Pogorel'skij⁴⁸⁸, seguito, fra gli altri, dal “sofista implacabile” (“софист неотступный”) e “chirurgo spietato” (“хирург беспощадный”) immortalato nei versi di A. Majkov (Majkov 1888: 213)⁴⁸⁹.

Anche senza ricollegare il doppio a patologie o nevrosi dell'autore – e quindi ridurlo semplicemente a soggetto autobiografico⁴⁹⁰, possiamo riconoscere il legame di tale *Leitmotiv* con le anomalie della coscienza, i dubbi, i rimorsi, i complessi, gli *interrogativi etici* del personaggio (e dell'autore). L'apparizione di questo 'secondo sé' psichico è infatti spesso rapportabile a un dilemma edipico irrisolto. Ivan Karamazov si sdoppia perché è roso dal rimorso per aver istigato Smerdjakov al

⁴⁸⁶ Cfr. Fofanov 1962: 85: “[...]: / è il mio povero compagno, / è il mio triste doppio. / [...]: / condivise con me, capitò, / la solitaria tristezza... / [...]!” (“[...]: / Это – бедный мой товарищ, / Это – грустный мой двойник. / [...]: / Он делил со мной, бывало, / Одинокую печаль... / [...]!”).

⁴⁸⁷ Cfr. Michaleva 2006: 6: “La presenza, all'interno del mondo artistico dell'opera, di personaggi-doppi risponde alla capacità del protagonista di vedere nella realtà il *riflesso della propria coscienza*” (“Присутствие в художественном мире произведения персонажей-двойников отвечает способности главного героя видеть в реальности *отражение собственного сознания*”).

⁴⁸⁸ Si veda la quarta serata del *Dvojnĭk*, in cui il sosia presenta un'anatomia dell'intelligenza umana.

⁴⁸⁹ Mi riferisco alla poesia *Dvojnĭk* [Il doppio], risalente al 1843-1844.

⁴⁹⁰ Il legame tra *dvojnĭčestvo* e autobiografismo viene postulato dal saggio di O. Rank *Der Doppelgänger* (1914), che riconduce l'elaborazione del concetto di doppio alle patologie degli scrittori: “Balza agli occhi innanzi tutto che questi autori – come altri a essi affini – avevano personalità decisamente patologiche, che superavano sotto molteplici aspetti il grado di nevrosi generalmente riscontrabile negli artisti. Infatti non solo soffrivano di evidenti disturbi psichici o di malattie nervose e mentali, ma ebbero, anche nella vita quotidiana, un comportamento chiaramente eccentrico, eccedendo nel bere, nell'uso di oppiacei e nella vita sessuale, soprattutto nei suoi aspetti anomali” (Rank 2001: 47).

parricidio. Il protagonista delle *Stranstvija i priklučenija* di Skaldin, il *barin* Nikodim, vede il proprio doppio perché è intimamente diviso tra l'attrazione incestuosa per la madre e la passione adulterina per l'amata⁴⁹¹. Illustra molto bene l'associazione tra doppio e *ménage à trois* la teoria di R. Girard sul "desiderio triangolare" o "mimetico", per cui l'"altro" non sarebbe che la proiezione dell'uguaglianza di due soggetti che desiderano lo stesso oggetto (Girard 1961 e 1972: cap. 6).

Complessi d'inferiorità e orgoglio formano il corollario emozionale di un fenomeno complesso e sfuggente quale è lo sdoppiamento. La scissione nasce, sostanzialmente, dal 'timore di non essere all'altezza', dalla consapevolezza della "distanza tra l'io ideale e la realtà concreta" (Rank 2001: 96), un fattore capace di produrre "un profondo senso di colpa, che induce il protagonista a non assumersi più la responsabilità di certe sue azioni addebitandole a un altro io, a un doppio [...]" (Ivi: 95). Nella letteratura russa otto-novecentesca, il più delle volte è la debolezza morale del protagonista, l'impotenza ontologica del soggetto etico, a generare il doppio: ciò avviene con particolare evidenza nella scrittura di Dostoevskij, come hanno ben dimostrato gli studiosi (Čiževskij 2007: 73).

Il *dvojniki* dà scacco matto all'autostima e all'autocoscienza del soggetto. Girard colloca la sconfitta dell'orgoglio, che, "nella propria essenza, è contraddittorio, sdoppiato e scisso fra l'Io e l'Altro [...]" (Girard 2005²: 36), a fondamento del sosia di Goljadkin, precursore dei doppi moderni:

[...] è dall'*orgoglio*, in definitiva, che deriva l'allucinazione di Goljadkin. L'orgoglioso si crede uno nel sogno solitario, ma nello scacco si divide in un individuo disprezzabile e in un osservatore che disprezza. Diventa *Altro* anche per se stesso. Il fallimento lo costringe a prendere, contro se stesso, il partito dell'Altro, che gli rivela la sua nullità (Ivi: 40).

Le dinamiche dell'interconcatenazione fra scissione, senso di dipendenza e impotenza sono chiarite da Jourde – Tortonese, per i quali "[...] la manifestation du double [...] correspond à une perte de pouvoir du sujet sur lui-même. Elle crée toutes sortes de formes de dépendance. Le double devient une obsession, la présence d'une ironie autodestructrice" (Jourde – Tortonese 1996: 112). L'affioramento di *pulsioni sessuali e omicide* – alla Hoffmann e alla Hogg (Fusillo 1998: 135) – corrisponde al tentativo di uscire dalla logica diabolica dello sdoppiamento.

Nel circolo vizioso colpa – peccato – punizione il doppio personifica infatti le *pulsioni oscure* che operano nell'Es, solo temporaneamente rimosse ma capaci di riemergere in qualsiasi momento. In esso l'individuo riversa tutte le proprie energie e istinti negativi. Il doppio russo al confine tra i secoli è il *simbolo del male universale*, ma pure il *riflesso dell'imperfezione umana*, un 'alter ego' dell'io che ne addita l'incompletezza e gli errori, "[...] segno del crollo della personalità, della perdita dell'integrità, della distruzione dell'unità interiore etico-ontologica" (Vasil'eva 2014:

⁴⁹¹ Che lo sdoppiamento sia, nella scrittura skaldiniana, un tema psicologico autobiografico, rispecchiante i triangoli amorosi Skaldin - Švarsalon - Ivanov e Skaldin - Bauman - Walter, è quanto sostenuto da Krejd (Krejd 2004: 187).

102)⁴⁹².

Tutti questi elementi si ritrovano nell'episodio dell'omicidio di Motovilov da parte di Login, che rappresenta una delle prime riletture simboliste del tema classico del *dvojničestvo*, in cui il motivo dello sdoppiamento è interiorizzato e collegato alle problematiche etiche e all'eterna questione della scelta tra bene e male.

4.2.2 Nel cuore del male: i doppi e l'omicidio simbolico di Motovilov

Il tema dello sdoppiamento si riallaccia, nella produzione di Sologub e degli altri simbolisti, alla percezione del *dvoemirie* e alla perdita d'identità da parte dell'uomo *fin de siècle*. Nel sottocapitolo 2.1.2 ho cercato di dimostrare come questo motivo si traducesse, in *Tjažělye sny* così come nella prima lirica sologubiana, nella dolorosa scissione della coscienza dell'io lirico o del protagonista.

Какой-то хитрый чародей
Разъединил мое сознание
С природою моею, –
И в этом все мое страдание (Sologub 1978²: 175; n. 159)⁴⁹³.

Mi interessa ora esaminare più nel dettaglio il *Leitmotiv* del *dvojnĭk*, che si presenta nel romanzo come un'immagine *polifunzionale*: da un lato, infatti, allude alla *divisione psico-fisica decadente di Login*; dall'altro, assurge a *simbolo-mito del male universale* (e di tutta la negatività di Login, in particolare), attraverso il personaggio emblematico di Motovilov.

In *Tjažělye sny* il doppio non è uno, ma sono almeno tre. Innanzitutto, c'è il cadavere del protagonista (*trup*), che comincia a perseguitarlo nel cap. 4 sotto forma di tremende allucinazioni.

Мерещилось Логину, как стоял над ним этот человек и дикими глазами глядел на красное одеяло. И знал Login, что это *он сам стоит над своим трупом*. И слышит он свои странные речи.

“Лежи, разрушайся скорее, не мешай мне жить. Я не боюсь того, что ты умер. Не смейся надо мною своею мертвою улыбкою, не говори мне, что это я умер. Я знаю это, – и не боюсь. Я буду жить один, без тебя. Если бы ты не умер сам, я убил бы тебя. Я приберег для тебя (для себя, поправляешь ты, – пусть будет так, все равно) хорошую пулю, в алюминиевой оболочке. Освободи мне место, исчезни, дай мне жить.

Я хочу жить, и не жил, и не живу, потому что влачу тебя с собою. О, если бы ты знал, как тяжело влечь за собою *свой тяжелый и ужасный trup*! Ты холоден и спокоен.

⁴⁹² “[...] признаком распада личности, потери цельности, разрушения внутреннего этико-онтологического единства”.

⁴⁹³ Da “Какой-то хитрый чародей...” [“Un mago astuto...”] (20 ottobre 1896)

Ты страшно отрицаешь меня. Неотразимо твое молчание. Твоя мертвая улыбка говорит мне, что я – *только иллюзия моего трупа*, что я – как слабо мигающий огонек восковой свечи в желтых и неподвижных руках покойника.

Но это не может быть правдою, не должно быть правдою. Я – сам, постоянный и цельный, я – отдельно от тебя.

Я ненавижу тебя и хочу жить отдельно от тебя, по-новому. Зачем тебе быть всегда со мною? Ты не пользуешься жизнью. Ты уже отжил. Ты – *мое отяжелелое прошлое*.

Отчего не исчезаешь ты, как тает снег весною, как тают в полдень облака? Зачем ты вливаешь трупный яд ненавистного былого в божественный нектар несбыточных надежд?

Исчезни, мучитель, исчезни, пока я не раздробил твоего мертвого черепа!”

Лежал неподвижно. И жутко, и радостно было терзать обезумевшего от тоски человека.

Тихий смех звенел в комнате и напоминал, что *мучит он самого себя* (Sologub 1911: 149-150).

Tale inserto decadente alla Baudelaire si riveste qui di tratti presimbolisti, come la contrapposizione tra ‘uomo vecchio’ e ‘uomo nuovo’, il desiderio di rinascita e di ricostituzione dell’io integrale, del *cel’nyj čelovek*. Il doppio di Login è – nella tradizione postromantica del *dvojničestvo* – la parte cattiva del protagonista, il suo lato oscuro che ne avvelena l’esistenza e dal quale fatica a separarsi per rigenerare se stesso. L’identificazione tra Login e il proprio cadavere è esplicitata più volte nel passo sopraccitato, dove il narratore precisa che “è *lui* [Login] che sta ritto sul *proprio* cadavere” (“он сам стоит над своим трупом”) e “*lui* [Login] sta tormentando *se stesso*” (“мучит он самого себя”).

Il cadavere di Login si rivela un *doppio apparente* privo di entità ontologica, che solo il protagonista può vedere. Il suo ruolo consiste nel ricordargli l’instabilità di ogni concezione identitaria (“Il tuo sorriso morto mi dice che *io sono solo l’illusione del mio cadavere* [...]”; “Твоя мертвая улыбка говорит мне, что я – *только иллюзия моего трупа* [...]”) e la necessità di lasciarsi alla spalle quel “greve passato” o “отяжелелое прошлое” che il doppio stesso incarna.

A esasperare la scissione mentale del protagonista, intervengono anche un secondo e un terzo *dvojnik*: si tratta dell’immagine sfuocata del giovane Login (“[...] un viso infantile, occhi spaventati e qualcos’altro di familiare [...]”; “[...] детское лицо, испуганные глаза, еще что-то знакомое [...]”) e di “[...] un non so che d’informe e strano, un presentimento o un ordine, un non so che di cattivo, vendicativo, legato a un’immagine profondamente odiata” (“[...] что-то бесформенное и странное, предчувствие или повеление, что-то злобное, мстительное, связанное с глубоко ненавистным образом”), ovvero quella di Motovilov.

В сознании Логина пробежали несвязные отрывки мыслей и чувств. Неотступно стояли где-то рядом, сразу за порогом сознания, *два таинственные гостя*. Так бывает, когда знаешь по каким-нибудь приметам, что за дверью стоит кто-то, и когда он не входит. Login напрасно старался открыть им дверь сознания. Один был чей-то образ; *детское лицо, испуганные глаза, еще что-то знакомое*, – но не знал, что это. Другой гость, – это было *что-то бесформенное и странное, предчувствие или повеление, что-то злобное*,

мстительное, связанное с глубоко ненавистным образом. Это неопределенное и неотступное давило грудь, затрудняло дыхание (Ivi: 387-388).

Motovilov costituisce, in *Tjažělye sny*, l'antagonista principale di Login.

L'avversione del protagonista nei confronti dell'odiato preside della scuola in cui insegna, si esplicita per la prima volta nel quarto capitolo, allorché Andozerskij, durante un incontro con Login, gli confida l'intenzione di corteggiare, fra le altre, Neta Motovilova, figlia dello stesso Motovilov:

– И такого-то человека ты хочешь иметь тестем! И за таким приданым погнался! Login встал со своего места и прошелся по комнате. *Уже давно чувствовал он к Мотовиллову странное отвращение.* Лицемерною казалась Логину вся его повадка. И в гимназии, и в городе он намозолил глаза Логину: был он человек заметный и довольно неугомонный, и везде воскурляли ему горожане фимиам почтения. Наконец, *самого имени Мотовилова не мог слышать Login без раздражения* (Ivi: 51).

L'odio che Login nutre per Motovilov si intensifica sempre più, in un crescendo incalzante di tensione che contribuisce a delineare il dipanarsi dell'azione narrativa. Con il passare del tempo, “un *sentimento spiacevole* nei confronti di Motovilov s'accendeva, e l'imponente e altezzosa figura del vecchio ipocrita diveniva *intollerabile*” (Ivi: 138)⁴⁹⁴. Dopo brevi e fugaci istanti di tregua, il protagonista è ancora e incessantemente colpito da una rabbia e un astio inspiegabili: “L'*odio per Motovilov* cominciava di nuovo a tormentarlo” (Ivi: 202)⁴⁹⁵.

È chiaro che la crescente avversione di Login nei riguardi di Motovilov affonda le sue radici in un contesto simbolico e allusivo, che traspare fin dalla descrizione fisica del preside, ricca di dettagli emblematici.

Мотовилов высок и тучен. Привычка на ходу слегка раскачиваться. Небольшая голова, – низкий покаты́й лоб, – седеющие, кудрявые, густые волосы; борода клином, полуседея. Затылок широкий, скулы хорошо обозначены. В разговоре слегка наклоняется одним ухом к собеседнику, – глуховат (Ivi: 128).

Come è stato più volte osservato (e come emerge dal ritratto del preside, abbondante di particolari sgradevoli, quali la corpulenza, la fisionomia sgraziata, lo strano modo di camminare, la sordità), Motovilov rappresenta tutto ciò che v'è di più oscuro e negativo nella società in cui vive Login⁴⁹⁶. Il preside dirige i suoi pari, altrettanto corrotti e viziosi, alla maniera di un “gioco di marionette” (Sologub 1911: 79; “игра марионеток”)⁴⁹⁷. Il generale Dubickij con i suoi metodi educativi improntati alla più ferrea disciplina, il perennemente avvinazzato sindaco Baglaev, lo stupratore e giocatore d'azzardo Molin, il giudice Binštok galante e mondano, il

⁴⁹⁴ “*неприятное чувство к Мотовиллову разгоралось, и внушительно-важная фигура старого лицемера становилась несносной*”.

⁴⁹⁵ “*Ненависть к Мотовиллову* опять начинала мучить его”. L'avversione di Login nei confronti del preside è ricambiata da quest'ultimo, che considera il proprio sottoposto nientepopodimeno che un “signore sospettoso” (“сомнительный господин”) da tenere d'occhio e da cui guardarsi (cfr. Ivi: 273).

⁴⁹⁶ Cfr., ad esempio, Klejman 1983: 75-78.

⁴⁹⁷ Per un'analisi della metafora della marionetta nel primo romanzo sologubiano v. l'articolo di Garmaš 2014.

servile ispettore scolastico Krikunov, l'ottuso e vanaglorioso tenente Gomzin (per citarne solo alcuni) – ecco la “brava gente” (“добрые люди”) da cui Login è circondato, fino a sentirsi quasi soffocare.

Логина утомила *сутолока лиц и безлепица разговоров*. Он приказкрыл глаза. Перед ним поднялось из тьмы смуглое лицо Анны с ее смущенно опущенными глазами, с презрительно усмешкою на негодующих губах. И потянуло его прочь от этих людей, – от *этих добрых людей*. Сошел с вала и нанял извозчика. Чувствовал себя усталым. Голова начинала болеть (Ivi: 115)⁴⁹⁸.

Ma, a ben guardare, questi “schiavi e despoti al contempo” – come li definisce Login⁴⁹⁹, non sono che un unico volto del male cittadino, fatto di “facce stupide, cattive, volgarità, malignità”⁵⁰⁰ (Ivi: 281), e che finisce per incarnarsi, agli occhi del protagonista, nelle fisionomie di Motovilov e della sua famiglia. Ciò gli diventa chiaro durante una cena di gala in casa Kul'čickaja:

[Логин] Переходил из комнаты в комнату, здоровался. Чувствовал, что каждое встречное лицо отражается определенным образом в настроении. *Черты пошлости и тупости* преобладали мучительно. Самое неприятное впечатление произвела семья Мотовилова: жена, маленькая, толстенькая, вульгарные манеры, злые глаза, грубый голос, зеленое платье, пышные наплечники, – сестра, желтая, сухая, тоже в зеленом, – Ната, глуповато-кокетливый вид, розовое, открытое платье, – Ната, беспокойно-задорные улыбки, белое платьице, громадный тройной бант у пояса, – сын гимназист, гнилые зубы, зеленое лицо, слюнявая улыбка, впалая грудь, развязные любезности с

⁴⁹⁸ È lo stesso Login a spiegare ad Anna perché definisca i propri concittadini “brava gente”: “Login raggiunse Anna, si sedette accanto a lei e disse: – Quanto mi stanca questa brava gente! – Perché la definite brava? – domandò Anna, sorridendogli dolcemente. – Provate a chieder loro cosa pensano di se stessi! Tutti risulterebbero buoni e bravi. Ma se diceste loro che, al tempo d’oggi, la quantità di buona gente non è sufficiente nemmeno a riempire un tugurio, come si arrabbierebbe questa brava gente! – Ma forse ciascuno ritiene buono solo se stesso? – Sarebbe bello se fosse così... – Macché bello! Anna scoppiò a ridere. Login disse, sorridendo: – Che c’è di consolante? Se tutti i miei conoscenti sono buona gente, non è difficile incontrare buona gente, anche se so che sono canaglie. Così ragiona ciascuno e conferisce a tutti volentieri il diploma della bontà. Ma immaginarsi che di buona gente c’è n’è poca, questo sì che è difficile! Mettiamo che io sono l’unico buono, e gli altri sono dei farabutti. Ma com’è difficile mantenere questa posizione! Perciò le critiche li fanno arrabbiare” (Ivi: 159-160; “Логин пробрался к Анне, сел рядом с нею и заговорил: – Утомляют меня эти добрые люди! – Почему вы называете их добрыми? – спросила Анна, ласково улыбаясь ему. – Спросить бы их, каждый о себе что думает? Все оказались бы добрыми и хорошими. А если бы им сказать, что хороших людей по нынешним временам не так много, чтоб всякая трущоба кишела ими, – как бы озлились эти добрые люди! – Может быть, каждый только себя считает хорошим? – Хорошо, кабы так... – Мало хорошего! Анна засмеялась. Логин сказал, улыбаясь: – Ведь тут что утешительно? что если все мои знакомые – хорошие люди, так в хорошие люди не трудно попасть, – я ведь знаю их, мерзавцев, – так рассуждает всякий и охотно наделяет каждого дипломом хорошего. А представить себе только, что хороших людей мало! Значит, это трудно! Ну я, положим, один хорош, остальные – подлецы. Но как же трудно удержаться в такой позиции! Потому их и злит всякая критика”).

⁴⁹⁹ Cfr. Ivi: 155: “Schiavi e despoti al contempo – pensava Login. Di nuovo il *sentimento di vendetta* si levava in lui *con impeti accesi* e di nuovo si concentrava su Motovilov ” (“Рабы и деспоты в одно время”, – думал Логин. Опять *мстительное чувство* подымалось в нем *яркими порывами* и опять сосредоточивалось на Мотовилове”).

⁵⁰⁰ “[...]: глупые, злые лица, пошлость, злорадство”.

барышнями помоложе (Ivi: 151-152).

Progressivamente, l'avversione per Motovilov e per la società guasta di cui il preside è l'emblema per eccellenza⁵⁰¹ – società alla quale si contrappongono, in una lotta impari, soltanto Login e Anna⁵⁰² – si trasforma in un astio vago, gravido di cattivi presagi.

Логин упрямо молчал, всматривался в пьяные лица и трепетал от мучительной *злости и тоски*. Каждое слово, которое он слышал, вонзалось раскаленную иглою и терзало его. Пил стакан за стаканом. Сознание мутнело. *Злоба* расплывалась в *неопределенно-тяжелое чувство* (Ivi: 183).

Assumendo forme via via più estreme e violente, questo “sentimento indefinito, greve” (“неопределенно-тяжелое чувство”) arriverà poi a tramutarsi in feroce desiderio di vendetta.

Но вдруг из темноты выплыла жирная и лицемерная фигура Мотовилова, и Логин весь затрепетал и зажегся *древнею каинскою злобою*. А на постели опять лежал труп, и опять страх приступами начинал знобить Логина.

Вдруг Логин почувствовал *прилив неодолимой злости* и решительно двинулся к *ненавистному трупу*.

– Перешагну! – хрипло шептал он и сжимал горячими руками тяжелые складки одеяла (Ivi: 186).

Motovilov si identifica qui con l'incubo sul cadavere, il *doppio apparente* confluisce nel *doppio reale*, a significare il passato abietto che Login è chiamato a superare. A distanza di qualche capitolo, la vendetta sul passato si tinge di furia omicida.

Логин улыбнулся. Странная мысль пришла ему в голову: смотрел на полуседую бороду Мотовилова, и почти неодолимо тянуло встать и дернуть Мотовилова за седые кудри. Голова кружилась, и он с усилием отвернулся в другую сторону. Но глаза против воли обращались к Мотовиллову, и глупая мысль, как *наваждение*, билась в мозг и вызывала натянутую, бледную улыбку. И вдруг *волна злобного чувства* поднялась и захватила. Он вздохнул облегченно, глупая мысль утонула, унося с собою бледную, ненужную улыбку.

“*Убить тебя – доброе дело было бы!*” – подумал он (Ivi: 276-277).

È la stessa Anna che, parafrasando inconsapevolmente – per una strana ma significativa coincidenza – i pensieri di Login, lo rinforza nel suo odio e nella sua sete di giustizia: “– Motovilov! Ecco un uomo che *non ha diritto di vivere!*”⁵⁰³ (Ivi: 306) Login è ormai certo sul da farsi, aizzato com'è dalle parole dell'amata e dal suo astio personale verso il preside⁵⁰⁴, che non accenna ad affievolirsi: “E di nuovo,

⁵⁰¹ “Motovilov gradually becomes the symbol of all the evil forces Login feels are oppressing and opposing him” (Kuleshov [Kulešova] 1986: 98).

⁵⁰² “– Ma quant'è *triviale* questa *compagnia!* *Qui si sta bene, qui da soli!*” (Sologub 1911: 260; “– Такое *пошное* все это *общество!* Впрочем, пусть их, *здесь хорошо*, вот здесь, *где мы одни!*”).

⁵⁰³ “– Мотовилов! Вот человек, который *не имеет права жить!*”

⁵⁰⁴ Cfr. Ivi: 281: “L'espressione del viso di Motovilov, con il suo solenne autocompiacimento, gli levava dal profondo dell'anima uno *sdegno impotente ed esasperato!*” (“Торжественно-

come prima, quell'*oscuro sentimento* si concentrò su Motovilov. 'Ecco un uomo che non ha diritto di vivere!' – gli tornò in mente" (Ivi: 322)⁵⁰⁵.

Il rapporto di Login con Motovilov, così come la figura medesima del preside e l'episodi dell'omicidio, è intriso di un palese simbolismo, che permea di sé la visione etica di Sologub.

Già prima dell'omicidio, viene esplicitata la funzione allegorica del personaggio di Motovilov. Motovilov, infatti, non è esclusivamente l'opposto di Login⁵⁰⁶ e il suo nemico principale, l'ostacolo alla felicità del protagonista con Anna e alla buona riuscita dei suoi progetti sociali⁵⁰⁷.

La raffigurazione del personaggio si sviluppa su due piani simultanei: da un lato, il preside è il nemico da sconfiggere, l'*antagonista* di Login; dall'altro è anche il *doppio diabolico*, la metà oscura dell'anima del protagonista, la *personificazione simbolica delle colpe individuali e del male universale*. Motovilov costituisce quindi soprattutto l'*alter ego interiore* di Login, quel buio della coscienza di cui il protagonista è chiamato a liberarsi dall'amore di Anna: "E dopo ogni intervallo luminoso *sempre più odioso* diveniva a Login *quell'altro uomo di sé, sempre più penoso* era il suo *astio*. Occorreva finirla, disfarsi della triste necessità d'essere *doppio*" (Ivi: 384)⁵⁰⁸.

La notte del delitto (cap. 35), Login riesce finalmente a "disfarsi della triste

самодовольная мина Мотовилова подымала со дна души *негодование бессильное и озлобленное*").

⁵⁰⁵ "И опять, как прежде, это *темное чувство* сосредоточилось на Мотовилове. 'Вот человек, который не имеет права жить!' – припомнилось ему".

⁵⁰⁶ L'ostilità fra Login e Motovilov è accentuata da una sostanziale divergenza di vedute. Laddove Login promuove metodi educativi rispettosi degli allievi, delle loro esigenze e della loro individualità, Motovilov è a favore di pratiche repressive e dispotiche, che contemplan le punizioni corporali. Secondo il preside, infatti, "con questo popolo occorrono delle misure semplici e rapide" (Ivi: 275; "[...] с этим народом нужны меры простые и быстрые"). Inoltre, se Motovilov coltiva fantasie restauratrici dell'antica nobiltà terriera russa, Login caldeggia una società più democratica e umana. È tuttavia Motovilov a riscuotere il plauso della comunità – altrettanto corrotta quanto lui –, mentre Login viene osteggiato e additato quale elemento estraneo (e pertanto nocivo) alla comunità stessa.

⁵⁰⁷ Cfr. Ivi: 236: "La speranza della felicità s'accendeva sempre più spesso in lui [Login], come l'alba sulle rovine. L'immagine di Anna balenava dinnanzi a lui, la sua voce gli risuonava nelle orecchie. Ma *qualcosa di oscuro* gettava sulla sua anima un'ombra oscillante, ansiosa. *Un qualcuno nebuloso, inafferrabile, cattivo* si prendeva gioco dei suoi sogni segreti" ("Надежда на счастье все чаще зажигалась в нем, как заря над развалинами. Образ Анны мелькал перед ним, ее голос звучал в его ушах. Но *что-то темное* бросало на его душу колеблющуюся, тревожную тень. *Кто-то туманный, неуловимый, злой* издевался над заветными мечтами").

⁵⁰⁸ "И после каждого светлого промежутка *все ненавистнее* становился Логину *этот его другой человек, все тягостнее* была его *злоба*. Необходимо было покончить с этим, отделаться от печальной необходимости быть *двойным*". Secondo Kuleshov [Kulešova] 1986: 98, "Login [...] sees in Motovilov something of himself and of his past [...]". È lo stesso Login a sottolineare la propria vicinanza con il suo 'doppio' Motovilov, allorché, nel condannare "il proprio passato gravato dal vizio", si domanda: "«Ma io non sono forse uguale a Motovilov?» [...]" (Sologub 1911: 383; "«Но я не такой ли, как Мотовилов?» – спрашивал он себя, и строго судил свое отягощенное пороком прошлое").

necessità d'essere doppio". Dopo aver trascorso l'intera serata con il sindaco Baglaev e averlo lasciato a smaltire la sbornia, Login, come in sogno, si dirige verso il giardino di Motovilov. Qui trova per caso un'accetta incustodita e, allorché Motovilov passa di lì, lo uccide. Quando Baglaev si sveglia, Login è già rientrato a casa, assicurandosi così un alibi. Dell'omicidio viene incolpato Spiridon, un ubriacone la cui moglie, Ul'jana, era la dispensiera e l'amante di Motovilov, e che si era suicidato poco dopo l'omicidio, proprio nel giardino di Motovilov, vicino alla scena del crimine.

Subito dopo l'uccisione di Motovilov è svelato a Login il significato fatale di quel gesto:

“Убито злобное прошлое – не воскрешай его! – шептали ему лунные лучи. – Не раскаивайся в том, что сделано. Худо это или хорошо, – ты должен был это сделать. И что худо, и что хорошо? Зло или благо – смерть злого человека? Кто взвесит? Ты не судья ближнему, но не судья и себе. *Покоряйся неизбежному*” (Ivi: 391).

Il senso di fatalità che avvolge, prefigura e accompagna il gesto omicida del protagonista, allude evidentemente a un sottotesto simbolista di corrispondenze emblematiche.

L'omicidio di Motovilov permette a Login di purificarsi dai suoi peccati: in tal senso, esso assume il valore di un atto sacrificale o 'fatale', come si evince dalla confessione del protagonista ad Anna nel capitolo 36: “– Per me è stato un *atto fatale*. È cominciato da tempo, e mi tormentava. Quando l'ho ucciso ho provato, benché possa sembrare assurdo, gioia e sollevamento. M'è parso d'aver ucciso in me stesso la *bestia*. [...]” (Ivi: 395-396)⁵⁰⁹.

In realtà, è proprio Anna che, dopo aver spinto Login a quell'atto efferato⁵¹⁰, lo giustifica, svelandone il significato più recondito: “– Hai ucciso il passato [...], – ora forgeremo insieme il futuro – diversamente e da capo” (Ivi: 396)⁵¹¹. In questo modo, la figura di Anna si pone sulla stessa linea dell'uomo-Dio Raskol'nikov, costituendo pertanto il rimodellamento parodico della Sonja Marmeladova dostoevskiana (Kuleshov [Kulešova] 1986: 98-100).

Che l'assassinio di Motovilov abbia un valore simbolico è confermato dal finale del romanzo, dove ritroviamo Anna intenta a vegliare su Login, ferito da un sasso scagliatogli contro dal popolo in rivolta, che lo ritiene responsabile (a torto) della diffusione del colera in città. La fedele e devota Anna, irremovibile dal letto dell'amato,

[...] не думала о его смерти. В самые трудные дни ее не покидала уверенность в том, что он встанет, и еще большая уверенность в том, что встанет *новый человек, свободный и безбоязненный*, для новой свободной жизни, человек, с которым она пойдет *вперед* и

⁵⁰⁹ “– Это было для меня *роковым делом*. Это началось давно, и мучило меня. Когда я убил его, я почувствовал, как это ни дико, радость и облегчение. Мне казалось, что *в себе самом я убил зверя*. [...]”

⁵¹⁰ Per Kuleshov [Kulešova] 1986: 100, “Anna, by condemning Motovilov as an evil man, implicitly encourages Login to murder him”.

⁵¹¹ “– Ты убил прошлое [...], – теперь мы будем вместе ковать будущее, – иначе и заново”.

выше, в новую землю, под новые небеса. И смерть отошла от постели Логина, и уступила свое дело жизни (Sologub 1911: 411-412).

La rinascita di Login è resa possibile da Anna, che, scagionando e anzi esortando il compagno all'omicidio di Motovilov, crea le condizioni necessarie per la sua trasformazione interiore ed elevazione spirituale. Secondo Anna, “– [...] occorre che i suoi [di Login] pensieri oscuri brucino – la vita è fatta di entusiasmo, è fatta di miracoli” (Ivi: 402)⁵¹²; sarà il sentimento che li unisce a dimostrare a Login “come l'amore al suo apice sia più forte della passione e del vizio” (Ibidem)⁵¹³.

La dialettica vita-morte viene risolta, attraverso la morte per omicidio di Motovilov, con il trionfo della vita, simboleggiato dalla guarigione del protagonista. Quest'ultima è convogliata attraverso la scena in cui Login, ripresa ormai coscienza, vede in un incubo il volto del suicida Spiridon, che si rivelerà poi essere nient'altro che il riflesso del suo stesso volto, dell'*uomo vecchio* in lui morto con il delitto, per lasciare il posto all'*uomo nuovo*, al nuovo Login: “E nel viso morto dell'incubo che s'avvicinava Login vide, come in uno specchio, i propri tratti – e all'improvviso senti che era lui stesso che volteggiava e girava per la stanza – *il suo vecchio uomo*, languente dell'*astio di Caino, debole, morto*” (Ivi: 412-413)⁵¹⁴. E così, si chiude il ciclo di sdoppiamenti e scissioni del protagonista grazie all'uccisione del suo *dvojniki* più terribile: Motovilov, o meglio, il *proprio sé* malvagio e decadente.

Nel reinterpretare il tema del *dvojničestvo*, Sologub si richiama alla memoria letteraria dei doppi romantici, calandola nel contesto del neomitologismo russo. Se Motovilov si erge a simbolo-mito del male nelle sue svariate forme e declinazioni, l'uscita di Login dal circolo vizioso della colpa e del peccato non può che avvenire attraverso l'eliminazione (altrettanto simbolica) della sua fonte, il preside nemico. A colpire, qui, è la singolare trattazione del motivo dell'omicidio, in polemica (come vedremo nel capitolo seguente) con l'insegnamento di Dostoevskij.

⁵¹² “– [...]. Надо, чтобы его темные мысли сгорели, – в жизни бывает восторг, бывают чудеса. [...]”.

⁵¹³ “– [...]. [...], что любовь на ее вершинах сильнее страсти и порока. [...]”.

⁵¹⁴ “И в мертвом лице приближавшейся мары Логин увидел, как в зеркале, свои черты, – и вдруг почувствовал, что это он сам клубится и кружит по комнате, – *его ветхий человек, томясь каинскою злобою, бессильною, мертвою*”.

4.3 Login e Raskol'nikov a confronto

4.3.1 Raskol'nikov e il superuomo nel *serebrjanyj vek*

L'influsso della scrittura dostoevskiana sulla prosa russa a cavallo fra XIX e XX secolo è stata oggetto di studi numerosissimi⁵¹⁵. L'indiscussa popolarità di Dostoevskij negli ambienti intellettuali russi tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, non a caso, ha fatto parlare di questo periodo come “la seconda scoperta”, o “второе открытие” (Keldyš 1999: 207) del grande scrittore ottocentesco. In effetti, il *serebrjanyj vek* si prefigge l'obiettivo di recuperare il lascito dostoevskiano. “La società russa sta entrando in un'eredità che ha così a lungo rifiutato” constata nel 1906 S. Bulgakov (Bulgakov 1906: 5)⁵¹⁶.

Le opere di Dostoevskij conquistano da subito l'attenzione del mondo letterario, tanto che

в содержательном аспекте ряд персонажных “идеологий” Достоевского становятся авторскими в прозе Серебряного века, в первую очередь – неприятие “мира Божьего” Ивана Карамазова (например, у Ф. Сологуба, Л. Н. Андреева, А. М. Ремизова) и допущение “крови по совести” Раскольникова (например, у З. Н. Гиппиус, А. М. Горького) (Bogdanova 2009: 17).

Prestuplenie i nakazanie, pubblicato nel 1866, è uno dei romanzi che più coinvolgono i letterati russi interessati al tema dell'“omicidio ideologico” o ‘delitto ideologico’ (*idejnoe prestuplenie*). Merežkovskij descrive tale concetto, definendolo come un atto delittuoso atipico, originato “non da scopi personali”⁵¹⁷, bensì “da un'idea teorica e disinteressata”⁵¹⁸; è il fanatismo teorico di immettere l'ideale nella realtà, di “incarnare nella vita l'ideale teorico”⁵¹⁹ che spinge l'individuo all'efferatezza.

Il ‘fenomeno Raskol'nikov’ è caratterizzato – per Merežkovskij – dalla negazione della vita e della sofferenza umana, dall'odio nei confronti della folla, dalla predilezione per la teoria e le formulazioni logiche. Eppure l'omicida ideologico è una personalità contraddittoria e scissa. La faziosità speculativa costituisce soltanto un lato del suo carattere, nel quale “vi sono anche dolcezza, e amore, e pietà per la gente, e lacrime di commozione”⁵²⁰; tutto ciò che lo conduce alla rovina in realtà ne prepara

⁵¹⁵ Cfr. Minc 1971; Ermakova 1973; 1990; Vegner [Wegner] 1976; Fridlender 1979; Keldyš 1992; Lo Livej 1994; Chalizev 1997; Zacharov 1999; Panfilova 2000; Podoprighora 2000; Syrovatko 2000; Archipova 2000; 2001; Ščennikova 2001; O. Jur'eva 2003; Bogdanova 2008; 2009; 2011.

⁵¹⁶ “Русское общество вступает в наследство, от которого так долго отказывалось”.

⁵¹⁷ “не из личных целей”.

⁵¹⁸ “из некоторой теоретической и бескорыстной идеи”.

⁵¹⁹ “воплотить в жизнь теоретический идеал”.

⁵²⁰ “есть и нежность, и любовь, и жалость к людям, и слезы умиления”.

anche la rinascita, facendo risorgere “il sentimento religioso represso ma non ucciso”⁵²¹ (Merežkovskij 2007: 262-281).

Merežkovskij riflette sul problema dell’omicidio ideologico e, più in generale, sulla questione del superuomo, anche nella propria produzione artistica. Ju. Sineokaja rileva come “l’idea del superuomo occupasse uno dei posti principali nelle opere di Merežkovskij” (Sineokaja 1999: 71)⁵²². La ricezione dell’*Übermensch* da parte dell’autore passa da un iniziale assorbimento della filosofia di Nietzsche attraverso la diffidenza e la messa in discussione dei suoi fondamenti, fino ad arrivare al completo rifiuto e alla cristianizzazione dell’idea di superuomo (Beljaev 2013).

L’entusiasmo per Nietzsche, letto in chiave neoumanistica e neoromantica, e il demonismo lermontoviano permeano le poesie *Mikelandželo* [Michelangelo] (1890) e *Leonardo da Vinči* [Leonardo da Vinci] (1894) (Boneckaja 2012: 112). Qui a personificare il superuomo è il genio rinascimentale “inasprito” (“ожесточен”) e “senza fede in Dio” (“без веры в Бога”), “brutto e grande” (“безобразен и велик”) di Michelangelo, e il “disprezzatore degli dèi” (“презревший богов”) Leonardo, entrambi modelli dell’‘uomo nuovo’ di matrice nietzscheana, del Raskol’nikov moderno.

E tuttavia, già a partire dalla fine del XIX secolo, Merežkovskij avverte la necessità di rivedere il proprio rapporto con il pensiero di Nietzsche e la sua stessa concezione del superuomo. Se *Smert’ bogov* (*Julian Ostupnik*) – primo romanzo della trilogia *Christos i Antichrist* – è ancora “campo di scontro dei principi pagano-nietzscheani e cristiani”⁵²³ (Bulanov 2004: 48), con un protagonista, l’imperatore anticristiano Giuliano l’Apostata, che risulta la prima, solida incarnazione storica dell’idea di superuomo, in *Voskresšie bogi* (*Leonardo da Vinči*) le cose cambiano. All’interno della seconda parte della trilogia, come constata A. Dechtjarënok, si possono individuare due tipologie di superuomo (Dechtjarënok 2004: 204): la prima include i personaggi nietzscheani ‘al di là del bene e del male’, e cioè Machiavelli, Giorgio e Borgia; la seconda comprende invece un genio demiurgo, Leonardo da Vinci, “personalità dualistica” (“двуединой личностью”) a metà strada tra Cristo e l’Anticristo (Ivi: 207). Anziché accentuare l’eccezionalità e l’eroicità dell’*Übermensch*, Merežkovskij fa emergere l’inquietante doppiezza della figura di Leonardo.

Questo aspetto è ripreso nell’ultimo romanzo, *Antichrist: Pëtr i Aleksej* [L’Anticristo: Pëtr e Aleksej], dove a vestire i panni del superuomo è nientepopodimeno che Pietro il Grande, divenuto, in virtù della sua crudeltà e della violazione di ogni norma morale, l’ipostasi dell’Anticristo (Merežkovskij 1990: 369-370, 379-380, 391). Ora “la critica dell’idea di superuomo sconfina già nel vituperio”⁵²⁴ (Bulanov 2004: 50). Il superuomo nietzscheano, abbandonati i suoi iniziali connotati eroici, ha acquisito una valenza negativa di principio demoniaco (o

⁵²¹ “подавленного, но не убитого религиозного чувства”.

⁵²² “идея сверхчеловека занимала одно из ведущих мест в произведениях Мережковского”.

⁵²³ “полем столкновения язычески-ницшеанского и христианского начал”.

⁵²⁴ “критика идеи сверхчеловека уже граничит с бранью”.

Anticristo), da rigettare in nome dell'ideale cristiano. Agli occhi del pensatore russo, la soluzione sta nella fede:

Сверхчеловек – это последняя точка, самая острая вершина великого горного кряжа европейской философии, с ее вековыми корнями возмущившейся, уединенной и обособленной личности. Дальше некуда идти: обрыв и бездна, падение или полет: путь сверхчеловеческий – религия (Merežkovskij 1914: 8-9).

Il tema del superuomo e dell'*idejnoe prestuplenie* trova eco anche in Andreev, che lo reinterpreta alla luce della sua particolare *Weltanschauung*, ponendo al vertice della vita contemporanea “il pensiero umano nelle sue sofferenze, gioie e lotte”⁵²⁵ (Andreev 1914: 8).

In *Rasskaz o Sergee Petroviče* [Racconto su Sergej Petrovič] (1898; pubbl. 1900) Andreev presenta l'immagine di un Raskol'nikov ‘incompiuto’, che finisce per suicidarsi. Il protagonista del racconto, Sergej Petrovič, è uno studente universitario insoddisfatto della vita e infatuato di Nietzsche, che interpreta alla lettera le parole dello *Zarathustra*: “Se la vita non ti riesce, allora ti riuscirà la morte”⁵²⁶ (Andreev 1996: 452). “Cosa buona, intelligente e fine”⁵²⁷ – questo il giudizio espresso da Gor'kij su *Rasskaz o Sergee Petroviče* nel settembre 1901 (LN 1965: 93).

Attraverso la vicenda del debole e frustrato Sergej Petrovič⁵²⁸, Andreev smaschera l'antiumanismo della filosofia di Nietzsche, volgendosi al contempo contro l'individualismo e il pessimismo decadente. “Va male la vita quando ci si ritrova a lodare la morte [...]”⁵²⁹ (Andreev 1996: 452), sentenzierà lo scrittore a un anno dall'uscita del racconto, in uno dei suoi articoli.

Il *Leitmotiv* antinietzschiano riemerge con la *povest'* filosofica *Mysl'* [Il pensiero] (1902). Nel protagonista – il dottor Keržencev – l'autore raffigura (al contrario dell'opera precedente) un superuomo ‘completo’, che uccide il proprio amico, lo scrittore Savelov, non tanto per gelosia, quanto per dimostrare la propria indipendenza e dominanza sugli altri. In realtà, Andreev sviluppa il soggetto dell'omicidio ideologico diversamente da Dostoevskij⁵³⁰: per non venire punito, Keržencev simula la follia, salvo infine ritrovarsi a dubitare in prima persona della propria sanità mentale. È dunque la morte intellettuale il vero castigo per il protagonista di *Mysl'*⁵³¹.

⁵²⁵ “человеческой мысли в ее страданиях, радостях и борьбе”.

⁵²⁶ “Если жизнь не удастся тебе, то удастся смерть”.

⁵²⁷ “Хорошая, умная и тонкая вещь”.

⁵²⁸ “Andreev segue l'acuirsi, nello studente, del sentimento di indignazione nei confronti della propria ordinarità e limitatezza” (Muratova 1983: 331; “Андреев прослеживает нарастание у студента чувства возмущения против своей ординарности и ограниченности”).

⁵²⁹ “Плохи дела жизни, когда приходится хвалить смерть [...]”.

⁵³⁰ Sulla diversità di approccio con cui Dostoevskij e Andreev affrontano il tema dell'omicidio si veda Ermakova 1973: 224-243.

⁵³¹ Cfr. Muratova 1983: 367: “[...] Keržencev non è in grado di riconoscere la propria colpa o di soffrire come i Raskol'nikov del XIX secolo. Quello che si chiama amore o compassione verso gli uomini, è morto in lui da tempo. Il castigo per il suo esperimento delittuoso è dato dal fatto che il pensiero, del quale Keržencev si riteneva signore, l'ha tradito” (“[...] Керженцев не способен на

La vicenda di Raskol'nikov subisce variazioni anche nel racconto *T'ma* [Oscurità] (1907). Non appena il protagonista, un altro 'eletto' (il terrorista Aleksej) chiamato a uccidere da nebulosi principi ideologici, incontra la prostituta Ljuba nella casa di tolleranza in cui si è rifugiato per sfuggire alla polizia, torna a sentirsi di nuovo un uomo comune. A differenza di Raskol'nikov, la sua rinascita non si compie con l'elevazione bensì con l'abbassamento all'"oscurità", alla società dissoluta che lo circonda⁵³², e avviene prima di qualsiasi atto omicida. Una situazione analoga è quella presentata da *Rasskaz o semero povešennyh* [Racconto dei sette impiccati] (1908), attraverso la fine nobile e dignitosa del giovane terrorista Golovin.

Polemizza con *Prestuplenie i nakazanie* e Nietzsche lo stesso Gor'kij. Già in *Čelkaš* [Čelkaš] (1895) la teoria della suddivisione nietzschiana degli uomini in 'forti' e 'deboli' aveva suscitato la sua disapprovazione⁵³³. Nella *pièce Na dne* [Sul fondo] (1902-1903) alle formulazioni di Raskol'nikov vengono contrapposte le idee di Luka⁵³⁴, così come i monologhi di Satin sull'umanità⁵³⁵. Nella *povest' Troe* [Tre] (1900-1901) parte del soggetto si ispira direttamente a Dostoevskij: Il'ja Lunev uccide un usuraio per verificare se è possibile costruirsi una nuova vita su un omicidio. Il finale è però diverso: Lunev, sotto l'influenza della socialista Sonja, si uccide. Il tema dell'omicidio ideologico non è tratteggiato da Gor'kij con tinte religioso-filosofiche, bensì sociali.

A *Prestuplenie i nakazanie* si rifà anche la *povest'* di Remizov *Krestovye sěstry* [Sorelle in Cristo] (1910), che è una rilettura parodica del romanzo di Dostoevskij. Il Marakulin remizoviano non uccide la moglie del generale Cholmogorova – il "pidocchio" indegno di vivere –, ma a farlo è un cliente occasionale della bettola. Inoltre, Marakulin non riesce a ottenere l'amore della sua Sonja, Veročka. La parodia raggiunge il suo culmine alla fine del romanzo, allorché Marakulin realizza il proprio progetto suicida.

È assai più complessa la declinazione dei motivi dostoevskiani nel romanzo *Peterburg* di Belyj. Come ha giustamente osservato la Starikova, nell'opera si combinano molteplici soggetti, tratti da *Besy*, da *Brat'ja Karamazovy* e da *Prestuplenie i nakazanie*. Per questo l'attentato organizzato dal figlio, lo studente

признание своей вины или на страдание, свойственное Раскольниковым XIX столетия. То, что зовется любовью или сочувствием к людям, давно умерло в нем. Расплатою за преступный эксперимент служит сознание, что мысль, господином которой Керженцев считал себя, изменила ему").

⁵³² Cfr. Keldyš 1975: 243-244: "La *povest'* di Andreev ha rimesso in discussione i motivi civili tradizionali della letteratura russa del XIX secolo. Il suo motivo è il seguente: un *intelligent* pieno di ideali come protagonista e il creato caduto [...]. Il protagonista non innalza fino a sé il creato caduto, bensì si inchina davanti alla sua filosofia di vita" ("Повесть Андреева вступала в спор с традиционными гражданскими мотивами русской литературы XIX века. Такой мотив – герой интеллигент с идеалами и падшее созданье [...]. Герой не возвышает до себя падшее созданье, а, напротив, преклоняется перед его жизненной философией").

⁵³³ Cfr. le parole dette da Gavrila a Čelkaš: "Sei finito... non hai scampo... su, dammeli!" (Gor'kij 1949: 386; "Пропавший ведь ты... Нет тебе пути... А я бы-ох! Дай ты их мне!").

⁵³⁴ Cfr. i discorsi di Luka in Gor'kij 1950: 115, 118, 124.

⁵³⁵ Cfr. Ivi: 165-170.

Nikolaj, ai danni del padre, il senatore Ableuchov, è il sinonimo di un'“inevitabile vendetta storica”⁵³⁶, ma altresì “il rovinoso esito morale di un'astrazione mentale malata, di un puro ‘gioco cerebrale’”⁵³⁷ (Starikova 1974: 243). In *Peterburg* assistiamo alla ripresa parodica dell'idea di ‘omicidio ideologico’. Benché la bomba scoppi, l'assassinio non si compie e il senatore rimane in vita, riuscendo a rifugiarsi in una latrina; il sangue non versato è rimpiazzato dalla macchia scarlatta del domino “che spaventa ma non uccide”⁵³⁸ (Ivi: 244).

A risentire dell'influsso di *Prestuplenie i nakazanie* sono anche Brjusov e Blok. Nel racconto di Brjusov *Respublika južnogo kresta* [La Repubblica della Croce del Sud] (1907), come nota R. Jackson, le scene antiutopiche poggiano sull'incubo fatto da Raskol'nikov nell'epilogo di *Prestuplenie i nakazanie* (Jackson 1958: 114-115).

Accenti dostoevskiani si possono ritrovare nella celebre poesia di Blok *Neznakomka* [Sconosciuta] (1906), in cui la peccaminosità dell'io lirico rimanderebbe a Raskol'nikov, e la Sconosciuta, dama in lutto, non sarebbe che “una parte della coscienza infelice del grande peccatore Raskol'nikov”⁵³⁹ (Belov 1979: 110).

Perfino Z. Gippius deve molto a Dostoevskij. Scrivono L. Azadovskij e A. Lavrov:

[...] создавая своих персонажей во многом – и, как правило, довольно открыто, – следовала за своим любимым писателем – Достоевским... [...] В психологических “узлах” Достоевского, в мучительных и запутанных историях его героев, в их устремлённости к истине Гиппиус черпала вдохновение для собственных опытов (Azadovskij 1991: 2).

Il fenomeno Raskol'nikov si allarga anche al di fuori della letteratura russa di fine secolo, fino a coinvolgere l'intero pubblico europeo⁵⁴⁰. Che sia imitato o parodiato, venerato o messo in discussione, Dostoevskij (e, con lui, Nietzsche) gioca nel *serebrjanyj vek* un ruolo fondamentale. I suoi personaggi entrano nella coscienza letteraria dell'epoca. Commenta L. Artamoškina:

Влияние Достоевского было влиянием его героев, вышедших в мир и обретающих в этом мире плоть действительных героев эпохи. Это воплощение стало возможным в его “массовом” варианте, так как сознание эпохи было подготовлено, “взрыто” идеями Ницше (Artamoškina 2013: 119).

Il motivo dell'omicidio ideologico e il desiderio di confrontarsi con l'amato Dostoevskij ispirano a Sologub l'episodio dell'assassinio di Motovilov in *Tjaželye sny*. Ho già parlato di tale episodio in relazione al *dvojničestvo*⁵⁴¹. Ma non si possono

⁵³⁶ “неизбежное историческое возмездие”.

⁵³⁷ “гибельный нравственный результат большой головной абстракции, чистой ‘мозговой’ игры”.

⁵³⁸ “пугающим, но не убивающим”.

⁵³⁹ “частицы несчастной совести тяжко согрешившего Раскольникова”.

⁵⁴⁰ V. Fridlender 1979: 255-294; Davydov 1980.

⁵⁴¹ Cfr. 4.2.

eludere i legami tra il primo romanzo di Sologub e *Prestuplenie i nakazanie*; li approfondirò nel prossimo capitolo.

4.3.2 L'etica antidostoevskiana di Login

L'omicidio di Motovilov richiama – per contiguità ma anche per divergenza – il delitto di Raskol'nikov. Rabinowitz sottolinea la vicinanza fra *Tjaželye sny* e *Prestuplenie i nakazanie*: il primo romanzo di Sologub deriverebbe appieno da quello dostoevskiano, da cui mutuerebbe numerose caratteristiche, quali la scelta di un eroe/antieroe moderno giovane ed estraniato dalla società, l'omicidio inteso come atto di protesta da parte del protagonista, l'amore fra l'eroe e una giovane donna che assurge a emblema di purezza e diviene l'artefice della salvezza del compagno (Rabinowitz 1978: 329)⁵⁴².

La Klejman individua una serie di somiglianze fra Login e Raskol'nikov, riconducibili allo sdoppiamento del protagonista e alla sua oscillazione fra bene e male, ai motivi del sogno e del miracolo, alla morte e alla resurrezione dopo il delitto (Klejman 1983: 22-26).

In realtà, *Tjaželye sny* non è tanto un'imitazione quanto una *parodia* (in chiave simbolista) di *Prestuplenie i nakazanie*. A dimostrarlo è il lavoro di E. Kulešova che, partendo dalla teoria bachtiniana del *dvugoloso slovo* ('parola a due voci'), secondo la quale ogni nuovo stile letterario conterrebbe una reazione o polemica interna all'opera dei predecessori, interpreta *Tjaželye sny* come un dialogo parodico con *Prestuplenie i nakazanie* (Kuleshov [Kulešova] 1986). La struttura dell'intreccio di *Prestuplenie i nakazanie* è, infatti, invertita: Login viene dapprima punito con "sogni gravi", e soltanto verso la fine del romanzo commette l'omicidio, per trovare poi la serenità interiore e la salvezza; il Raskol'nikov di Dostoevskij, invece, prima uccide la vecchia usuraia, e viene in seguito scoperto, condannato e chiamato a espiare i propri peccati (Ivi: 94).

Accogliendo la prospettiva della Kulešova, potremmo affermare che Sologub polemizza con Dostoevskij, invocando il valore positivo dell'omicidio quale atto di auto-liberazione, in un'ottica dichiaratamente simbolista. Effettivamente, per Kulešova, "[...] the provocative idea of crime having a positive value permits Sologub to make the polemical point that *murder is not a crime if it leads to self-liberation*" (Ivi: 96).

⁵⁴² Cfr. Klejman 1983: 22: "Lo schema generale dei due romanzi è il seguente: il protagonista riflessivo uccide il cattivo e si salva con l'aiuto di una donna" ("Общая схема обоих романов следующая: рефлектирующий герой убивает злого человека и спасается с помощью женщины").

Perfino le similarità fra Raskol'nikov e Login sembrano quindi sottendere una profonda differenza fra i due personaggi, nonché fra le concezioni artistiche dei due autori:

Both Raskol'nikov and Login have “plans” of a utopian nature, both feel superior to “ordinary people”. The plan motif has an ironic overtone not only within Login's story but also within the “transposition of parts”: Raskol'nikov had to kill in order to realize his plan and to prove to himself that he was a man of logic; Login is the “man of logic” (as his surname suggests) who was almost killed because of his plan, and whose crime was not prompted by logical planning. Raskol'nikov's actions and reactions reflect his inner struggle between self-assertion and self-effacement – between mind and soul. Login believes that man's soul is “disintegrating” because of *pošlost'* (Ibidem).

Il delitto stesso – apoteosi del male e del peccato – non viene condannato da Sologub (a differenza di Dostoevskij), ma è inserito a pieno titolo nella logica simbolica del romanzo. Posseduto da una forza quasi demoniaca che lo spinge all'omicidio⁵⁴³, Login veste in verità i panni del giustiziere, addossandosi il compito di estirpare tutto il male del mondo (e quindi, *in primis*, il malvagio per antonomasia – il preside Motovilov):

Жажда мщения томила, как жажда, томящая в пустынях. Тяжело было думать, что Мотовилов, это *ходячее оскорбление*, этот *воплощенный грех*, еще живет, и дышит одним воздухом с Анною, и *отравляет* этот воздух *гнилыми речами* (Ibidem).

Invano la pietà bussa alla coscienza di Login, ottenebrata dall'astio e dalla sete di vendetta⁵⁴⁴; Login non ha rimorsi né rimpianti o ripensamenti prima, durante o dopo il delitto.

Мотовилов лежал ничком.

“Умер или без памяти?” – подумал Логин.

Наклонился, – окровавленный затылок был безобразен. Злоба и ненависть овладели Логиним. Опять взмахнул топором, еще, и еще. Хряск раздробляемых костей был противен. Отвратительна была разможенная голова.

“Не встанет”, – злобно подумал Логин.

Бросил топор, выпрямился и быстро пошел через двор в сад. Чувствовал *удивительное облегчение*, *почти радость* (Ivi: 390).

Se Login rappresenta un *alter ego* polemico di Raskol'nikov, Anna è la variante rimodellata (in versione parodica) di Sonja, in quanto

⁵⁴³ Cfr. Sologub 1911: 383: “Si legava a tutti i pensieri e ricordi cattivi un'unica immagine odiosa – quella di Motovilov. Si levava l'*astio per Motovilov* come un'*ossessione diabolica*, e il sentimento di vendetta lottava furiosamente con i dettami della ragione” (“Со всеми злыми думами и воспоминаниями связывался один ненавистный образ – Мотовилова. *Злоба к Мотовилову* подымалась, как *дьявольское одержание*, и мстительное чувство яростно боролось с внушениями рассудка”).

⁵⁴⁴ Cfr. Ibidem: “Invano [Login] rammentava i precetti del perdono. Invano richiamava alla mente gli occhi luminosi di Anna. Lo *sdegno* dominava sul ricordo [...]” (“Напрасно припоминал заветы прощения. Напрасно приводил себе на память Аннины ясные глаза. *Негодование* владычествовало над памятью [...]).

Sonja is meek, Anna is self-assertive; Sonja believes in God's will, Anna believes in man's will; Sonja is a "sexless" prostitute, Anna is a "sexy" virgin; Sonja's beauty is spiritual, Anna's beauty is "earthly"; Sonja's love for Raskol'nikov is basically Christian, Anna's love for Login is "Dionysian" [...] (Kuleshov [Kulešova] 1986: 98)⁵⁴⁵.

Anna – così diversa dalla mite e religiosa Sonja – è disposta a condividere e anzi a portare il peso del segreto assieme all'amato, e lo esorta a non confessare pubblicamente. Attraverso la reazione di Anna al terribile operato di Login, Sologub convoglia il rifiuto dell'umiltà cristiana.

– Ничто не может разлучить нас! – воскликнула она. – Я бы за тобою пошла на каторгу, я помогла бы тебе нести тайну.

Подняла на Логина глаза; полные слез, они выражали страдание. Слезы катились по ее щекам, и это терзало сердце Логина.

– Нюточка, бедная моя, ты что-нибудь знаешь?

– Я знаю, что тебе тяжело. Открой мне твою тайну: пусть не будет у нас ничего неразделенного.

– Слушай, Нюточка, – я убил Мотовилова.

Почувствовал опять ее трепет. Страшно было взглянуть на нее, – смотрел в сторону. Но молчание было невыносимо. Их глаза встретились. Состраданием горели кроткие глаза Анны. Логин почувствовал, как радость воскресает в его душе.

– Это было для меня роковым делом. Это началось давно, и мучило меня. – Когда я убил его, я почувствовал, как это ни дико, радость и облегчение. Мне казалось, что в себе самом я убил зверя. Но я должен рассказать тебе все. Захочешь ли ты слушать меня?

– Да, Расскажи мне все, – тихо сказала Анна. – И только мне, – *не им же ты скажешь все это.*

[...]

Наконец кончил и с тревожным ожиданием смотрел на Анну. Она взяла его руку.

– Ты убил прошлое, – решительно сказала она, – теперь мы будем вместе ковать будущее, – иначе и заново.

Она быстро нагнулась и поцеловала его руку.

– Нюточка! чистая моя! – воскликнул Логин. – Как беден я перед тобою, жрица моя и агнец!

Опустился перед нею на колени и покрывал поцелуями ее руки.

– Пойдем вперед и выше, – говорила она, – *не будем оглядываться назад*, чтоб не было с нами того же, что с женою Лота.

Логин встал перед Анною и смущенно спросил ее:

– Надо ли признаться перед людьми?

– Нет, – твердо ответила Анна. – *К чему нам самим подставлять шеи под ярмо? Свою тяжесть и свое дерзновение мы понесем сами. Зачем тебе цепи каторжника? Вот, у тебя есть сладкая ноша, – я: возьми, носи меня*" (Ivi: 395-396).

Tramite il confronto-scontro con il modello dostoevskiano, Sologub caldeggia una visione extramurale del bene e del male, che si contrappone alla concezione etica del suo predecessore.

Sia in Dostoevskij che in Sologub il tema dell'omicidio viene trattato da

⁵⁴⁵ Cfr. Klejman 1983: 23: "Le figure di Sonja e Anna sono parallele e contrastanti. L'amore di Sonja è passivo, 'mite', mentre l'amore di Anna è attivo, audace" ("Образы Сони и Анны параллельны и контрастны. Любовь Сони пассивная, 'кроткая' – любовь Анны деятельная, дерзаящая").

un'ottica psicologico-simbolica⁵⁴⁶, che assume però delle gradazioni e sfumature assai difforni nei due autori. Nell'opera dostoevskiana, infatti, il delitto assurge a simbolo della vicenda umana di peccato e redenzione mediata dal divino. Nel romanzo di Sologub, invece, la mitologia dostoevskiana viene ripresa e declinata in una disamina del problema morale di segno opposto. È proprio ad Anna – e non al Dio di Dostoevskij – che viene affidata la redenzione di Login. Come scrive la Klejman,

Тема чуда у Достоевского связана с религиозной верой, с Христом. Чудо у Сологуба творит отдельный человек, Анна, с помощью приносимой ею жертвы – она дает Логину себя. Анна для Логина – жрица, она замещает Бога; огонь, на котором сгорает все нечистое логинского прошлого, очищает героев и дает им право начать новую жизнь, – это внутренний метафизический огонь (Ivi: 23)⁵⁴⁷.

Ponendo Anna al posto di Dio⁵⁴⁸, Sologub trasmette al lettore una ben precisa idea del bene e del male. In particolare, prendendo le distanze dal male assolutizzato di Dostoevskij, l'autore di *Tjažëlye sny* riflette sul problema etico adottando una prospettiva relativistica. Scrive Sologub in *Dostoinstvo i mera veščej*: “Non rifiuto il bene – ma è insignificante e ipocrita il Vostro bene. Non lodo il male, ma che cos'è il male? *Quello che per altri è male, è migliore e più elevato del bene*” (Sologub 1997b: 203; n. 31)⁵⁴⁹.

La visione etica sologubiana fa così da contraltare al modello dostoevskiano, introducendoci in una concezione dell'*etica al di là dell'etica* marcatamente simbolista, in cui anche il male (come il bene) gioca il suo ruolo.

⁵⁴⁶ Per la Klejman, sia in *Prestuplenie i nakazanie* che in *Tjažëlye sny*, quello che conta non è “la raffigurazione degli eventi”, quanto “lo svelamento della psicologia del personaggio” (cfr. Klejman 1983: 22; “Главным является не изображение событий, а раскрытие психологии характера”). Secondo la studiosa, l'elemento “metafisico” presente nel titolo di *Tjažëlye sny*, così come nell'intero contenuto del romanzo sologubiano, sarebbe un lascito di Dostoevskij (cfr. Ibidem).

⁵⁴⁷ Analogamente, osserva la Kulešova: “The ‘miracle of love’ in Sologub is self-assertive, while in Dostoevskij it is based on the concept of selflessness” (Kuleshov [Kulešova] 1986: 100).

⁵⁴⁸ È stato rilevato dalla critica che “Raskol'nikov si rivolge a Dio *dopo* l'omicidio e non autonomamente. Login, invece, si rivolge a Dio *prima* dell'omicidio, ma non trova in Lui la salvezza” (Klejman 1983: 23; “Раскольников обращается к Богу *после* убийства и несамостоятельно. Логин же обращается к Богу *перед* убийством, но не находит у него спасения”; corsivi del testo originale).

⁵⁴⁹ “Не отвергаю добра, – но ничтожно и лицемерно добро Ваше. – Не хвалю зла, но что есть зло? – *То, что иным зло – возвышеннее и лучше добра*”.

4.4 Sogno e morale: i processi onirici come indice etico

4.4.1 Il significato e le funzioni del sogno nell'ottica simbolista

Nella critica letteraria moderna lo studio della sfera onirica è già ben consolidato. Si è analizzato il ruolo del sogno nell'epica ottocentesca: la funzione soggettuale-psicologica del sogno nella prosa di L. Tolstoj è stata trattata dalla monografia di I. Strachov *Chudožestvennoe poznanie snovidenij* [La conoscenza artistica dei sogni] (Strachov 1947); D. Nečaenko si è occupato dei sogni nella prosa psicologica del XIX secolo (Nečaenko 1991). Sussiste inoltre una vasta letteratura dedicata ai motivi onirici che prende in esame l'intera produzione o – più spesso – singole opere di determinati autori, come A. Griboedov (Kozlova 1998), Puškin (Geršenzon 1926; Markovič 1980; Nikolaeva 1995), Lermontov (Lominadze 1977; Rodnjanskaja 1980), I. Gončarov (Ljapuškina 1996; Murzak 2003; Matlin 2003), Turgenev (Ulybina 1982; Toporov 1998; Skudnjakova 2006), Dostoevskij (Ščennikov 1978; Pečerskaja 1995; Kondrat'ev 2001; Faziulina 2006), Tolstoj (Lennkvist [Lonkvist] 2000), Fet (Kasatkina 1999), V. Korolenko (Jurkov 2012), Minskij (Kotenko 2011), Vl. Nabokov e B. Poplavskij (Ledenev 2001)⁵⁵⁰. Molto studiata è l'ipnologia di uno dei più grandi 'scrittori del sogno', Remizov (Civ'jan 1993; Michajlov 1994; Tyryškina 1994; Nagornaja 1997).

Uno dei lavori più interessanti sul motivo onirico è la tesi di dottorato di O. Slavina, dal titolo *Poètika snovidenij (na materiale prozy 1920-ch godov)* [Poetica dei sogni (la prosa degli anni Venti)] (Slavina 1998). Benché l'autrice concentri la propria attenzione esclusivamente sulla prosa degli anni Venti, le vanno riconosciute alcune significative osservazioni sulla natura e la struttura delle visioni oniriche, sui loro legami con il teatro, sul confine tra sogno e realtà.

Da ricordare è anche la tesi di dottorato di Ju. Kumbaševa, *Motiv sna v russkoj lirike pervoj treti XIX v.* [Il motivo del sogno nella lirica russa del primo terzo del XIX secolo] (Kumbaševa 2001). Dopo un dettagliato *excursus* sulla trattazione del

⁵⁵⁰ Non si può però non condividere il parere di Nečaenko, che condanna la frammentarietà e la limitatezza dell'oggetto d'indagine adottato da molti studi: "[...] nonostante siano stati pubblicati, negli ultimi decenni, articoli dedicati allo studio della specificità artistico-filosofica dei sogni letterari, hanno tutti di norma un carattere *non sistematico, frammentario, ristretto*, dal momento che esaminano questo o quel soggetto onirico di caso in caso, isolatamente, localmente, soltanto nella loro relazione con il contesto e le particolarità estetico-ideali di un'opera concreta, con il metodo artistico individuale e la poetica dell'autore singolarmente considerato" (Nečaenko 1991: 6-7; "[...] несмотря на опубликованные в последние десятилетия статьи, прямо связанные с изучением художественно-философской специфики литературных сновидений, все они, как правило, имеют *несистемный, фрагментарный, узконаправленный характер*, поскольку рассматривают те или иные онирические сюжеты от случая к случаю, изолированно, локально, лишь в их соотношении с контекстом и идейно-эстетическими особенностями одного конкретного произведения, с индивидуальным творческим методом и поэтикой отдельно взятого автора").

tema in oggetto nell'antichità, nella cultura anticorussa e nella letteratura europea moderna, la Kumbaševa considera il sogno nel sentimentalismo, preromanticismo e romanticismo russo, prendendo in esame la creazione poetica di G. Deržavin, N. Karamzin, V. Žukovskij, K. Batjuškov e Puškin. La studiosa giunge alla suggestiva conclusione che la trasformazione del sogno in soggetto narrativo, e di conseguenza la sua fissazione in *Leitmotiven* tradizionali (sogno come morte, il motivo del 'sonno dell'anima' o *son duši* elaborato da Žukovskij, etc.), avviene già nell'antichità. Gradualmente, il sorgere dell'elemento lirico porta alla condensazione semantica del motivo onirico, che si distacca dalla narratività pura per divenire contenitore di una molteplicità di sensi e valenze (Ivi: 210).

Più recentemente, nel 2013, è uscita la monografia di O. Fedunina *Poëtika sna (ruskij roman pervoj treti XX v. v kontekste tradicii)* [Poetica del sogno (il romanzo russo del primo terzo del XX sec. nel contesto della tradizione)] (Fedunina 2013), che, facendo tesoro degli studi precedenti, si pone l'obiettivo di analizzare le connessioni tra il sogno e il romanzo russo, attraverso l'esame del ruolo e della funzione dei sogni in *Peterburg* di Belyj, *Belaja gvardija* [La guardia bianca] (1922-1924; pubbl. 1924-1925; 1927, 1929) di M. Bulgakov, *Priglašenie na kazn'* [Invito a un'esecuzione] (1934; pubbl. 1935-1936) di Nabokov, messi a confronto con la tradizione prosastica classica (Tolstoj, Dostoevskij).

Sonno (*son*) e sogno (*snovidenie*) costituiscono un tema centrale del simbolismo russo. All'enucleazione delle caratteristiche e funzioni specifiche del sistema onirico nella *Weltanschauung* simbolista si rivolgono numerose ricerche. Ne emerge un quadro complesso ma contraddistinto da alcune costanti, che tento qui di riassumere e ripercorrere schematicamente:

- 1) sogno come *motivo* ed espressione del *dvoemirie*;
- 2) sogno come *procedimento letterario* e suo *ruolo compositivo-narrativo*;
- 3) "sogno profetico" (*veščij son*);
- 4) sogno come *indice etico* dell'agire dei personaggi.

Fin dal Romanticismo, il sogno è un *motivo*⁵⁵¹ utilizzato per trasmettere la

⁵⁵¹ "Motivo (ted. *Motive*, fr. *motif*, dal lat. *moveo* – muovo), componente contenutistico-formale fisso del testo letterario; il motivo può essere distinto all'interno di una o più opere di un dato scrittore (per esempio, di un ciclo), così come nel contesto di tutta la sua produzione, ma anche di una corrente letteraria o della letteratura di una data epoca. [...] Il motivo si rapporta al mondo dei pensieri e sentimenti dell'autore in modo più diretto rispetto agli altri componenti della forma letteraria, ma, a differenza di questi, è privo di una metaforicità relativamente 'autonoma', di compiutezza estetica; soltanto nel processo concreto di analisi del 'movimento' del motivo, nella manifestazione della stabilità e individualità del suo apporto semantico, esso acquista il proprio significato e valore artistico" (LÈS 1987: 230; "Мотив (нем. *Motive*, франц. *motif*, от лат. *moveo* – двигаю), устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста; мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи. [...] Мотив более прямо, чем другие компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них лишен относительно 'самостоятельной' образности, эстетической завершенности; только в процессе

concezione del *dvoemirie*, dell'esistenza di un'altra realtà (*inobytie*) contrapposta alla realtà quotidiana. Per citare V. Vanslov, "la brusca discrepanza tra sogno e vita, in conseguenza della quale il sogno rimane irrealizzato, e la vita risulta estranea alle dolci fantasie e ai 'sogni' elevati, rappresenta la caratteristica tipica dell'arte romantica" (Vanslov 1966: 55)⁵⁵². Come nota V. Pigulevskij, "nell'epoca romantica era elevato il ruolo dell'inconscio nella creazione artistica. Storicamente, fra le condizioni inconse dell'anima, quella che attirava una maggiore attenzione era il sogno. Nel sogno si vedeva il deposito dei segreti spirituali" (Pigulevskij 1987: 95-96)⁵⁵³.

I decadenti e simbolisti russi accolgono l'interesse romantico per il sogno e la sua dissociazione dalla vita. Nel mondo sdoppiato tra sogno e realtà, il sogno diventa esso stesso *un'altra, superiore forma di reale*:

Высшая реальность, открывающаяся при вспышках озарения, описывается понятием мечта, грёза, сон. В этой реальности осуществляются желания, не реализованные в действительности. Как считали романтики, во сне происходит свободный полёт фантазии, разрывающий пути действительности (Ivi: 100).

"Proprio per i decadenti" precisa Smirnov "il sogno che distoglie dalla realtà diveniva spesso un particolare stato di *esperienza mistica*, capace di familiarizzare l'io con la comprensione dell'essenza dell'ordine mondiale" (Smirnov 2001: 68)⁵⁵⁴.

Al tempo stesso, però, la realtà immaginaria si confonde con la realtà concreta nella rappresentazione – propria del 'simbolismo diabolico' – della *vita come sogno*⁵⁵⁵, ma anche nella metafora (risalente alla tanatologia antica e molto diffusa nella letteratura mondiale) del *sonno come morte*⁵⁵⁶. In riferimento a quest'ultimo punto, la Slavina fa una considerazione interessante: "La cancellazione dei confini tra sogno e realtà fa sì che le leggi del testo onirico si trasferiscano sul testo in generale"

конкретного анализа 'движения' мотива, в выявлении устойчивости и индивидуальности его смыслового наполнения он обретает свое художественное значение и ценность" (LÈS 1987: 230).

⁵⁵² "резкое несоответствие мечты и жизни, в результате которого мечта остаётся нереализованной, а жизнь чуждой сладким грёзам и возвышенным 'снам', представляет собой типичную особенность романтического искусства".

⁵⁵³ "в эпоху романтизма – высока роль бессознательного в художественном творчестве. Исторически среди бессознательных состояний души наибольшее внимание привлекал сон. Во сне видели хранилище духовных тайн".

⁵⁵⁴ "для декадентов именно отвлекающий от реальности сон часто становился особым состоянием *мистического опыта*, приобщающего 'я' к пониманию сущностного миропорядка".

⁵⁵⁵ "La figura centrale dalla quale deriva tutto il complesso metaforico del sonno e del sogno diviene la tremenda identificazione della realtà (mondo, realtà) e del sonno, o l'incoraggiante equiparazione della realtà con il frutto del desiderio, l'ideale (sogno)" (A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Lëve] 1999: 239; "Центральной фигурой, из которой исходит вся метафорика сна и мечты, становится устрашающее отождествление действительности (мир, явь) и сна или обнадеживающее приравнивание реальности и желанного, идеала (мечта)").

⁵⁵⁶ Secondo V. Rudnev, le due concezioni archetipiche della *vita come sogno* e del *sonno come morte* hanno fatto il loro ingresso nella cultura europea come retaggio (rispettivamente) della sensibilità buddista e del pensiero cristiano (v. Rudnev 1993: 14-15).

(Slavina 1998: 21)⁵⁵⁷. Nell'intersecarsi di *son*, *mečta* ('sogno', 'desiderio', 'fantasticheria'), *grěza* ('sogno', 'fantasia') e nel loro intercambiarsi con la vita reale, cancellando i confini tra oggettività e fantasia, essere e non-essere, risiede la peculiarità del sogno simbolisticamente inteso.

Nella logica 'a sé' dell'universo onirico, si riflette cioè la volontà simbolista di *trasformazione della realtà*. Il sogno diviene così la dimora dell'immaginazione, il regno del possibile. Scriveva A. Strindberg nel 1901 nel suo dramma *Ett drömspel* [Il sogno]:

Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità, improvvisazioni. I personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono. Una coscienza, tuttavia, sovrasta tutto, quella del sognatore: per essa non ci sono segreti, incongruenze, scrupoli, leggi. Egli non condanna, non assolve; riferisce (Strindberg 1994: 11).

Del sogno, nella sua vasta gamma di manifestazioni ed elusiva ambiguità, si sono occupati in molti, adottando di volta in volta diverse prospettive, a cominciare da quella *scientifica* affermatasi all'inizio del ventesimo secolo in concomitanza con lo sviluppo della fisiologia⁵⁵⁸, per passare all'interpretazione *psicologica* inaugurata da Freud e Jung⁵⁵⁹, senza dimenticare poi altri tipi di approccio (esistenziale, religioso, occulto, folclorico, etc.).

Tuttavia, la prospettiva sicuramente più feconda per l'analisi della scrittura simbolista è quella *compositivo-narrativa*, che vede nel sogno (oltre che un *motivo* convogliante l'idea del *dvoemirie*) un *procedimento letterario* (*literaturnyj priëm*). Come procedimento letterario, il sogno "serve per gli scopi più vari di costruzione formale e composizione artistica dell'intera opera e delle sue parti costitutive, di caratterizzazione ideologica e psicologica dei personaggi e, infine, di esposizione degli sguardi dell'autore stesso" (Dynn'nik 1925: stlb. 645)⁵⁶⁰.

Un termine analogo, che è stato spesso utilizzato per definire il sogno, è quello di *forma compositivo-discorsiva* (*kompozicionno-rečevaja forma*), costituita dai "[...] frammenti testuali dell'opera d'arte aventi una struttura tipica, attribuiti dall'autore-creatore a uno qualsiasi dei soggetti 'secondari' ivi rappresentati (al narratore, al

⁵⁵⁷ "Стирание границ между сном и явью приводит к тому, что законы сновидческого текста переходят на текст вообще".

⁵⁵⁸ In questo periodo si afferma una visione 'fisiologica' dei sogni, che I. Pavlov considera un'inibizione di origine corticale. Eppure già nel 1886 E. de Vogué, nel suo *Le roman Russe* (1886), osservava la 'scientificità' della trattazione del motivo del sogno da parte dei prosatori russi (De Vogué 1886).

⁵⁵⁹ Molte analisi dell'ipnologia nella scrittura letteraria, a partire da Freud e Jung, applicano alla narrativa procedimenti psicologici, vedendo nel sogno il rispecchiamento dello stato psichico del personaggio e/o dell'autore (cfr. Béguin 1937: 29); mi riferisco, per esempio, a Kent 1969; Devereux 1976; Porter 1979; 1993; Dalton 1979; Kirsanova 1993; White-Lewis 1993; Nakamura 1997; Toporov 1998.

⁵⁶⁰ "Служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора".

personaggio)” (Tamarčenko 1999: 294)⁵⁶¹. Secondo questa interpretazione, il sogno è un “frammento pienamente autonomo”⁵⁶² (Ulybina 2002: 45) che trae il proprio contenuto da un “determinato insieme di motivi”⁵⁶³ (Fedunina 2013: 25).

Che si preferisca l’una o l’altra formulazione⁵⁶⁴, in entrambi i casi il sogno funge da *soggetto, strumento di caratterizzazione dei personaggi e spazio dell’intenzionalità autoriale*.

La funzione compositivo-narrativa del sogno così esposta non esaurisce però la rappresentazione del motivo onirico da parte dei simbolisti russi. Nella scrittura simbolista, il *locus* del sogno soddisfa essenzialmente due intenti: in primo luogo, illumina un frammento della coscienza del singolo, mediato dalla presenza dell’autore (Erykalova 2007: 47-55); in secondo luogo, è il canale di trasmissione della *notio* cristiano-deterministica dell’immortalità dell’anima e si fa “senso provvidenziale, predeterminazione del destino umano”⁵⁶⁵ (Ivi: 50, 52).

Foriero di verità, il sogno ha principalmente una *funzione profetica (veščij son)*: mostra al sognatore arcane interrelazioni, misteri irrisolti, segrete evidenze che risultano invisibili alla coscienza ed emergono solo a livello inconscio. Il sogno è dunque *rivelatore dell’inconscio e mezzo di conoscenza di una verità superiore*, che proprio attraverso l’inconscio del singolo si manifesta. Scrivono R. Maguire e J. Malmstad a proposito di *Peterburg* (ma il discorso si applica a tutto il simbolismo e modernismo letterario): “The dream is one of those moments when time past and future is revealed, when a character glimpses an essential truth about his situation because his consciousness loses control and ceases to ‘experience experience’” (Maguire – Malmstad 1987: 118). Finalizzati a “rivelare i processi inconsci, il gioco della coscienza, la ragione incontrollata”⁵⁶⁶ (Esin 1988: 136), sogni e presagi rispondono a un compito monitorio e aprono al personaggio la via della crescita spirituale, causandone la *prozrenie* (‘illuminazione’).

In questo senso, non è da trascurare il ruolo *etico* del sogno (nell’accezione etimologica del termine, da *êthos*, ‘costume’), che ritengo sia centrale nella concezione di un autore simbolista come Sologub. Il sogno mette a nudo il personaggio, ne caratterizza le azioni, le scelte, le norme e i valori, ossia l’intero *operato*. In quanto *indice etico*, il *veščij son* si fa interprete dei dubbi e delle angosce dell’uomo di fine secolo, palesando al sognatore la propria condizione attuale e facendogli intravedere il suo futuro. Al sogno i simbolisti affidano una *funzione regolativa* rispetto all’operato del personaggio, ovvero di *monitor etico*.

Dire che il sogno svolge una funzione etica significa riconoscerne la

⁵⁶¹ “[...] фрагменты текста литературного произведения, имеющие типическую структуру и приписанные автором-творцом какому-либо из ‘вторичных’ субъектов изображения (повествователю, рассказчику, персонажу)”.

⁵⁶² “вполне самостоятельный фрагмент”.

⁵⁶³ “определенный комплекс мотивов”.

⁵⁶⁴ A favore della seconda definizione del fenomeno onirico (e contro l’interpretazione del sogno inteso come *procedimento letterario*) si pronuncia, per esempio, Fedunina 2013: 22 sgg.

⁵⁶⁵ “провиденциальный смысл, предопределение человеческой судьбы”.

⁵⁶⁶ “раскрыть подсознательные процессы, игру сознания, неподконтрольную разуму”.

potenzialità narrativa e la rilevanza nel processo diegetico⁵⁶⁷, ma anche rendersi conto del legame tra il motivo onirico e la questione della lotta tra bene e male, assai dibattuta nel *serebrjanyj vek*.

Con il sogno si compie il passaggio dal *byt* al *bytie*, dalla prosaicità del quotidiano alle profondità dell'inconscio, dal fenomenale al sostanziale, dalla realtà esteriore a quella interiore, dal realismo al simbolismo (passando attraverso il decadentismo). Una dinamica che già si nota in Sologub e nel suo primo romanzo, dove il tema onirico, còlto nelle quattro componenti dell'elaborazione simbolista (sogno come *motivo* ed espressione del *dvoemirie*; sogno come *procedimento letterario* e suo *ruolo compositivo-narrativo*; “*sogno profetico*” o *veščij son*; sogno come *indice etico* dell'agire dei personaggi), dipinge il fervido affresco di un'età di transizione.

4.4.2 Sologub e il sogno come ‘indice etico’ della coscienza simbolista

*В мире нет ничего
Вожделеннее сна, –
Чары есть у него,
У него тишина,
У него на устах
Ни печаль и ни смех,
И в бездонных очах
Много тайных утех.
У него широки,
Широки два крыла,
И легки, так легки,
Как полночная мгла.
Не понять, как несёт,
И куда, и на чём, –
Он крылом не взмахнёт,
И не двинет плечом (Sologub 2002)⁵⁶⁸.*

Nell'opera di Sologub, il tema del sogno ricorre spesso in contrapposizione alla realtà, contribuendo ad alimentare la visione sdoppiata o *dvoemirie* simbolista. Questo ha fatto parlare, a proposito di Sologub, del sogno inteso come *inobytie*, un'altra esistenza', l'*alterità* latente nella normale quotidianità. C'è anche chi vi ha

⁵⁶⁷ I sogni “[...] risultano essi stessi eventi, frenando l'azione oppure spingendola precipitosamente in avanti” (Nazirov 1982: 140; “[...] сами являются событиями, либо тормозя действие, либо стремительно толкая его”).

⁵⁶⁸ Dalla poesia *Son* [Sogno] (18 giugno 1896).

letto l'incarnazione del 'non-essere' (*nebytie*), di uno stato di *atarassia* schopenhaueriana e di distacco dalla vita, senza indagare più di tanto le molteplici funzioni del motivo onirico nell'opera dello scrittore:

[...] сон предстаёт для поэта как некая иная реальность, сон – это не просто инобытие, ибо в самом понятии бытия заложено стремление, движение к чему-либо, или, иными словами, – воля – сон – это скорее всего *небытие*, ничто, меон. Погружение в состояние сна как небытия можно охарактеризовать шопенгауэровским термином “*атараксия*”, означаящим, как нам известно, *полный отказ от воли к жизни* (Kozarezova 1997: 52).

La tesi di dottorato di N. Dmitriev, dal titolo *Problemy mifologizma v poëzii F. Sologuba* [Problemi di mitologismo nella poesia di F. Sologub] (Dmitriev 1998), ma anche quella di L'vova, “*Tvorimaja legenda*” *F. Sologuba: problematika i poëtika* [La “Leggenda che si va creando” di F. Sologub: problematiche e poetica] (L'vova 2000), e il lavoro di V. Cittel’ *Chudožestvennaja vselejnaja F. K. Sologuba: problema tvorimogo “tvorjaščego”* [L’universo artistico di F. K. Sologub: problema del “creativo” creato] (Cittel’ 2001), pur affrontando la problematica onirica, non toccano nemmeno la questione.

Solamente in tre lavori è dato il giusto rilievo alla funzione dei sogni nella scrittura di Sologub. Mi riferisco, in primo luogo, alla tesi di dottorato di O. Sergeev, *Poëtika snovidenij v proze russkich simvolistov: Valerij Brjusov i Fëdor Sologub* [La poetica dei sogni nella prosa dei simbolisti russi: Valerij Brjusov e Fëdor Sologub] (Sergeev 2002), il cui secondo capitolo, *Psichologičeskaja interpretacija simvoliki snovidenij v romanach i rasskazach F. Sologuba* [Interpretazione psicologica del simbolismo onirico nei romanzi e racconti di F. Sologub] prende in esame il tema onirico da una prospettiva storico-biografica e psicanalitica, basandosi sui romanzi *Tjaželye sny*, *Melkij bes* e *Tvorimaja legenda*, e sulle raccolte di racconti *Zemnye deti* [Bambini terreni] (1894-1898), *Nedobraja Gospoža* [Una Signora cattiva] (1899-1907), *Dni pečali* [Giorni di tristezza] (1906), *Kniga prevraščeniij* [Il libro delle metamorfosi] (1906-1908) e *Kniga stremlenij* [Il libro delle aspirazioni] (1901-1911).

Secondo Sergeev, il sogno testimonia quanto “i confini tra la realtà e il mondo della fantasia nell’arte di fine XIX – inizio XX secolo, specialmente nell’opera dei simbolisti, siano divenuti convenzionali” (Ivi: 69)⁵⁶⁹.

La tesi di dottorato di N. Nagornaja, *Onejrosfera v russkoj proze XX veka: modernizm, postmodernizm* [La sfera onirica nella prosa russa del XX secolo: modernismo, postmodernismo] (Nagornaja 2004), dedica un’intera sezione all’analisi del *Leitmotiv* onirico in *Tjaželye sny* e in *Tvorimaja legenda* (Ivi: 51-86). La Nagornaja sottolinea la complessità e la pluristratificazione dei sogni, che – a suo dire – “[...] possiedono una funzione filosofico-estetica, artistico-psicologica, soggettuale-

⁵⁶⁹ “Границы между явью и миром фантазии в искусстве конца XIX – начала XX века, особенно в творчестве символистов, стали условными”.

compositiva, creativa, informativa, comunicativa, mnemonica, retrospettiva, profetica, sensitiva” (Ivi: 6)⁵⁷⁰.

Nei romanzi di Sologub, i sogni svolgerebbero (secondo quest’interpretazione) una funzione “artistico-psicologica”, svelando le peculiarità del carattere dei personaggi, nonché una funzione “soggettuale-compositiva”, costituendo tasselli indispensabili nell’intreccio e nell’economia narrativa dei testi considerati.

Infine, la tesi di dottorato di N. Kuz’mičëva, *Motiv sna v poèzii russkich simbolistov: Na materiale poèzii F. Sologuba* [Il motivo del sogno nella poesia dei simbolisti russi: La poesia di F. Sologub] (Kuz’mičëva 2005), è una puntuale disamina del motivo onirico nell’universo poetico sologubiano, nel più generale contesto nella poetica simbolista. La Kuz’mičëva propone alcune riflessioni interessanti, e in particolare: la distinzione tra *son*, il ‘sonno’, funzione vitale dell’organismo, e *snovidenie*, l’attività psichica del ‘sogno’; il ricco contenuto semantico del *son* nella poesia di Sologub e le sue più frequenti associazioni (sonno come morte, inconscio, etc.); lo *snovidenie* e i nuclei artistico-concettuali a esso attinenti (delirio, fantasia, etc.).

Possiamo tuttavia concludere che, nonostante la presenza di studi che almeno sfiorano – quando non esplorano più o meno dettagliatamente e rigorosamente – il motivo onirico nella produzione poetica e/o prosaica di Sologub, l’attenzione si focalizza quasi esclusivamente sulla *funzione psicologica e compositiva* dei sogni.

Quello che invece vorrei dimostrare in questa sede è come i sogni, perlomeno in *Tjažëlye sny*, rispecchino la complessa percezione onirica simbolista, dove il sogno è inteso come *motivo* ed espressione del *dvoemirie*, ma anche come *procedimento letterario* ed elemento *compositivo-narrativo*, nonché come “*sogno profetico*” o *veščij son*. In particolare, farò emergere come i sogni sologubiani abbiano anche un ruolo *morale* (nel senso etimologico del termine): essi investono la *vita pratica* dei personaggi, i loro giudizi, i loro modelli comportamentali, le loro scelte di vita, di cui il mondo onirico è dunque l’*indice etico*.

La peculiarità di *Tjažëlye sny* va individuata nella convivenza – lo vedremo fra poco – di incubi e visioni di ispirazione decadente con sogni afferenti alla *Weltanschauung* simbolista. Presentando il sogno come indicatore di una problematica morale nell’inconscio dei personaggi, Sologub fa del proprio romanzo un *romanzo di transizione* a metà tra decadentismo e simbolismo, capace di abbracciare gli interrogativi di un’epoca travagliata e sfuggente.

Il sogno è un elemento chiave di *Tjažëlye sny*. Allucinazioni, fantasie, sogni e incubi popolano l’intero romanzo.

I sogni vengono trattati da due angolature doppie e coesistenti: una decadente, e l’altra (pre)simbolista. Appartengono alla prima categoria le allucinazioni di Login e gli incubi di Klavdija. I sogni di Login e Anna si inseriscono invece in un’atmosfera (pre)simbolista. Comunque, in entrambi i casi, la materia onirica svela una

⁵⁷⁰ “[...] имеют философско-эстетическую, художественно-психологическую, сюжетно-композиционную, креативную, информативную, коммуникативную, мнемоническую, ретроспективную, прогностическую, сенситивную функции”.

problematica etico-esistenziale, ci dice qualcosa sul destino dei personaggi, segna le tappe della lotta, in loro, tra il bene e il male. Il ruolo dei sogni è primariamente *profetico*: originati dall'inconscio, essi sono portatori di una verità nascosta, celata perfino al personaggio ma che si scopre pian piano nei meandri della psiche.

Il primo sogno di Login, contenuto già nel primo capitolo, in realtà non è un sogno propriamente detto, quanto una tentazione che prende forma e si tramuta in una bizzarra allucinazione. Login sogna un incontro amoroso con l'avvenente Ul'jana, moglie del contadino Spiridon nonché governante e amante segreta di Motovilov. L'insegnante sologubiano è da solo nel proprio studio, reduce da una serata in casa di Klavdija ed ebbro, allorché sente un fruscio alla porta. Girandosi, vede dinnanzi a sé Ul'jana, seducente e vicina come non mai.

У двери стояла красивая, румяная молодая баба. Широкая улыбка ее была бесстыдна и безоглядно-весела. Ее лицо было знакомо Логину, – но не сразу припомнил, кто это. Пристально рассматривал ее, – а она стояла, и перебирала руками кончики надетого на голове пестрого платочка. Лицо ее рдело, и зубы, ровные и красивые, сверкали из-под алых губ, широких, вздрагивающих от улыбки (Sologub 1911: 20).

Ul'jana, “bella giovane donna rubiconda” (“красивая, румяная молодая баба”) incarna le fantasie erotiche più inconfessabili di Login. La descrizione fisica della donna è intrisa di sensualità e impliciti richiami alla sfera carnale, a cominciare dal suo viso arrossato (“Лицо [...] рдело [...]”), per non parlare dei suoi “denti regolari e belli”, insolitamente brillanti (“[...] зубы, ровные и красивые, сверкали [...]”), e – *dulcis in fundo* – delle “labbra scarlatte, ampie, tremolanti” (“[...] алых губ, широких, вздрагивающих [...]”).

Ma Ul'jana, in quanto *femme fatale*, è anche una delle ipostasi del demonio. Il suo “ampio sorriso” (“широкая улыбка”) è “impudente e incautamente allegro” (“бесстыдна и безоглядно-весела”), quasi a significare la levità e accessibilità della tentazione. Tant'è che l'allucinazione si risolve nell'amplesso finale. Nulla è raccontato; è tutto lasciato all'immaginazione del lettore. Login si abbandona completamente al peccato, sia pure immaginario⁵⁷¹.

Все ближе подвигалась она к Логину. И уже ощутил он ее теплую и томную близость. – Приласкайте меня! – шепнула она, и вся зарделась, и задрожала, и закрылась руками. А сквозь раздвинутые слегка пальцы глянули задорные, веселые глаза. Логин вылил в стакан остатки вина, и жадно выпил его... Багровый туман застилает комнату. Лампа светит скупо и равнодушно. Назойлива румяная улыбка... Падают широкие одежды... Алые, трепещущие пятна сквозь багровый туман... так близко знойное тело... Кто-то погасил лампу... (Ivi: 22)

⁵⁷¹ In realtà, nel romanzo non è ben chiaro se si tratti di una fantasia allucinatoria di Login, oppure di un episodio realmente accaduto. Login stesso dubita della veridicità dell'incontro con Ul'jana (cfr. Ivi: 24: “Quando si svegliai, nello studio non c'era più nessuno. Non riusciva a capire se Ul'jana fosse davvero stata lì o se si fosse trattato di un delirio notturno”; “В кабинете никого уже не было, когда он проснулся. Не может решить, приходила ли Ульяна или это был ночной бред”).

L'episodio di Ul'jana è stato analizzato come frutto dell'instabilità psichica del protagonista e materializzazione delle sue pulsioni libidiche latenti. Ma forse possiamo leggerlo anche sotto un'altra luce, come esperienza di un *disagio etico*, come l'impossibilità – da parte di Login – di resistere al richiamo della lussuria. In fondo, è proprio la scelta tra bene e male, giusto e ingiusto, a generare e nutrire l'allucinazione del protagonista.

Questo “sogno non dichiarato”, o “необъявленный сон” (Bočarov 1985: 44) svolge la funzione di “rappresentare il fantastico ai limiti della realtà”⁵⁷² (Eremina 1987: 63), richiamando la concezione sdoppiata dei simbolisti russi, opposta da Sologub all'estetica realista; al contempo, mette in luce le perversioni morali dello spregiudicato sognatore *fin de siècle*.

Nel cap. 16 Login vede in sogno un altro scenario dal sapore decadente; non si tratta, però, questa volta, di reagire alle *avances* di una *femme fatale*, quanto di un assaggio di sadismo e violenza gratuita: una fanciulla nuda è torturata in prigione. Nel sogno risuonano le parole “tutto è bene” (“все благо”) e “nelle sofferenze c'è pathos” (“в страданиях есть пафос”), rievocanti le affermazioni di Anna in una conversazione con Login sul tema della felicità e del dolore⁵⁷³.

Accanto all'indubbia voluttà che la visione provoca nel corrotto protagonista, lo strazio fisico della fanciulla richiama la sua stessa lacerazione spirituale. Di nuovo, un *dilemma etico* – l'interrogativo sulla legittimità della sofferenza – dà origine all'immagine onirica.

Он заснул тяжелым, безгрешным сном. Под утро вдруг проснулся, как разбуженный. Визгливый вопль раял в его ушах. Сердце усиленно билось. С яркостью видения предстали перед ним своды, решетка в окне, обнаженное девичье тело, пытка. Кто-то злой и светлый говорил, что *все благо*, и что *в страданиях есть пафос*. И под ударами кнута из белой, багрово-исполосованной кожи брызгала кровь (Ivi: 186).

I sogni, le allucinazioni di Login e gli incubi sul cadavere relativi al tema del doppio (ne abbiamo parlato nel cap. 4.2.1) – così come quelli di Klavdija – costituiscono l'omaggio di Sologub alla tradizione decadente, ma sono pur sempre indicatori di un'*impasse* morale riconducibile a un'epoca di passaggio, che per entrambi i personaggi si manifesta come incapacità di scelta tra bene e male e, nello specifico, per Klavdija, si traduce nella burrascosa passione per il compagno della madre e nel rapporto turbolento con la madre stessa. Quest'ultima diviene, in un incubo di Klavdija nel cap. 30, un vampiro pronto a succhiarle il sangue e a toglierle la vita.

Сон был тяжел. Снилось, что *темное и безобразное* навалилось на грудь, и давит. Оно прокинулось вампиром с яркими глазами и серыми широкими крыльями; длинное, туманное туловище бесконечно клубилось и свивалось; цепкие руки охватывали тело Клавдии; красные липкие губы впилась в ее горло, высасывали ее кровь. Было томительно-страшно. Снилось, что ее мускулы напряжены и трепещут, – только бы

⁵⁷² “представить фантастическое на грани яви”.

⁵⁷³ Cfr. Ivi: 162: “– Nelle sofferenze c'è estasi – disse Anna pensierosa” (“– *В страданиях есть восторг*, – задумчиво сказала Анна”).

немного повернуться, уклониться от этих страшных губ, – но неподвижным оставалось тело (Ivi: 345).

Questo elemento “oscuro e brutto” (“темное и безобразное”) che opprime a Klavdija il petto, ostacolando il respiro, altri non è che la madre china su di lei, scoperta dalla ragazza al suo risveglio. L’incubo palesa una grande verità: l’odio della Kul’čickaja per la figlia, il terrore di Klavdija, i suoi rimorsi, il suo senso di colpa⁵⁷⁴.

Наконец встрепенулась и открыла глаза. Над нею блеснули глаза матери. Ее лицо, бледное, искаженное *ненавистью*, смотрело прямо в глаза Клавдии горящими глазами, и вся она тяжело наваливалась на грудь дочери. Клавдия рванулась вперед, но мать снова отбросила ее на подушки (Sologub 1911: 345).

In Sologub, “il simbolismo dei sogni diventa [...] il mezzo principale di raffigurazione dei personaggi: denuda ‘il segreto dei segreti’ nei personaggi, tradisce le ragioni inconsce, celate interiormente, delle loro azioni” (Kolobaeva 2000: 86)⁵⁷⁵. Nel capitolo seguente Klavdija ha un incubo in cui le compaiono degli gnomi, ennesima ipostasi delle forze oscure che si agitano nell’anima della sfortunata ragazza:

Целую толпу безобразных гномов, черных, волосатых. Все страшно гримасничали, высовывали длинные языки, тонкие, ярко-красные, свирепо вращали кровавыми глазами. Плясали, махали руками, быстрее, быстрее, увлекали в дикую пляску стены, потолок, кровать. Их полчища становились все гуще: новые толпы гномов сыпались со всех сторон, все более безобразные. Потом стали делаться мельче, отошли дальше, обратились в тучу быстро вращающихся черных и красных лиц, потом эта туча слилась в одно ярко-багровое зарево, – зарево широко раскинулось, вспыхнуло ярким пламенем, и вдруг погасло. Клавдия забылась (Ivi: 355).

Gli incubi di Klavdija e Login, in quanto frutto di dilemmi irrisolti, denunciano *l’instabilità morale propria dell’uomo fin de siècle*.

C’è però, nel romanzo, anche un’altra tipologia di sogni, lontani dal gusto dell’orrido e del deforme, ma anche dalla sensualità delle visioni decadenti, e più vicini alla poetica simbolista. Appartengono a questa categoria il sogno di Login nel capitolo 4 e i sogni di Anna, raccontati nei capitoli 17 e 18. A differenza delle rappresentazioni oniriche precedentemente analizzate, abbiamo qui a che fare con *veščie sny*, ‘sogni profetici’ che predicono il futuro e ammoniscono sulla condotta presente, vere e proprie ‘illuminazioni’ nel subconscio dei personaggi, capaci di indirizzare perfino la loro vita cosciente. Ma vediamo come.

Nel capitolo quarto Login sogna di oltrepassare il mare, opponendosi con uno

⁵⁷⁴ Cfr. Kolobaeva 2000: 86: “Nei sogni di Klavdija, in cui la madre compare sotto forma di vampiro che le succhia il sangue, si mette a nudo il *tormentoso stato d’animo del personaggio*, la sua *paura*, l’*odio*, il sentimento di *rivalità* e il senso di *colpa*, l’*interminabile tortura interiore*” (“В снах Клавдии, где ее мать является в обличье вампира, сосущего ее кровь, обнажается *мучительное состояние героини* – и ее *страх*, и *ненависть*, и чувство *соперничества* и *вины* – *нескончаемая внутренняя пытка*”).

⁵⁷⁵ “Символика снов становится [...] главным средством изображения персонажей: она обнажает ‘тайное тайных’ в героях, выдает запрятанные внутри, неосознанные мотивы их действий”.

scudo d'acciaio alle onde turbinose, ma ne è infine sopraffatto e travolto.

Он видел себя на берегу моря. Белоголовые, косматые волны наступают на берег, прямо на Логина, но он должен идти вперед, туда, за море. В его руке – прочный щит, стальной, тяжелый. Он отодвигает волны щитом. Он идет по открывшимся камням дна, влажным камням, в промежутках между которыми копошатся безобразные слизняки. За щитом злятся и бурлят волны, – но Логин горд своим торжеством. Вдруг чувствует он, что руки его ослабели. Напрасно он напрягает все свои силы, напрасно передает щит то на одну, то на другую руку, то упирается в него сразу обеими руками, – щит колеблется... быстро наклоняется ... падает... Волны с победным смехом мчатся на него, и поглощают его. Ему кажется, что он задыхается. Он проснулся. Гудели колокола церковей... (Ivi: 61)

Il subconscio restituisce al protagonista i timori, le incertezze, i vacillamenti, insomma tutta l'impotenza dell'individuo nella battaglia contro le circostanze, contro se stesso. Come le altre visioni oniriche di Login (in particolar modo, l'incubo del crollo della volta celeste sul petto di Login bambino nel cap. 20), questo sogno rispecchia l'*angoscia etica* del personaggio; qui si intravede tuttavia anche una *profezia* sulle difficoltà future che ancora attendono Login.

Se i sogni svelano a Login il suo destino, lo stesso vale per quelli di Anna, in cui la funzione *profetico-rivelatrice* del materiale onirico acquista ancora maggiore rilevanza. Nei capp. 17-18 vengono raccontati in successione ben sette *veščie sny* di Anna, tutti con valore profetico di predizione-anticipazione del futuro, e con *sfumature etiche*, volti a simboleggiare il rischioso percorso intrapreso dall'eroina per salvare Login e sconfiggere in lui il maligno.

Tra questi, di particolare interesse risulta il secondo sogno. Anna si ritrova in una valle desolata e solitaria, apparentemente addormentata, ma d'improvviso avverte su di sé gli sguardi ostili degli alberi, dell'erba, dei fiori, che la seguono, finché le gambe le diventano sempre più pesanti e la fanno cadere.

И опять снится Анне, что она идет в странной, сумрачной долине, среди темных, угрюмых деревьев. Между ними струится слабый, неверный свет. Тягостное предчувствие наводит тоску.

Вдруг замечает Анна, все вокруг просыпается: старые деревья, широколиственные и высокие, – и молодые травы, жесткие и блестящие, – и бледно-зеленые мхи, – и робкие лесные цветы, – все проснулось, и чувствует Анна на себе устремленные со всех сторон *тяжелые и враждебные взоры*. Все следит за Анною, и все неподвижно и безмолвно. *Страшна вражда безмолвных свидетелей*. Анна идет. Тяжело двигаются ноги, – идет она, идет торопливо. И знает, что идти некуда, а ноги все более тяжелеют. И она падает и открывает испуганные, отяжелелые глаза (Ivi: 189).

L'ostilità della società, vissuta da Anna come nemica e ostacolo alla rinascita dell'amato, è trasposta metaforicamente nella natura avversa, dagli "sguardi gravi e ostili" ("тяжелые и враждебные взоры").

Nel terzo e quarto sogno l'"ostilità dei silenziosi testimoni" ("вражда безмолвных свидетелей") lascia spazio, rispettivamente, a un gruppo di bambini dalle "facce pallide, cattive" ("бледные, злые лица") intenti a giocare a palla su un verde prato circondato da un muro insormontabile (Ivi: 190), e a una caccia all'uomo

condotta nel bosco da un branco di cani feroci, cui Anna assiste impotente (Ivi: 191). La vegetazione, i bambini, i cani simboleggiano la forza nemica da vincere, laddove nell'uomo braccato si può intravedere Login.

A prefigurare il cammino difficoltoso del protagonista, guidato da Anna verso la salvezza, sono soprattutto il quinto e sesto sogno. Nel quinto sogno di Anna, Login assume le sembianze di un bambino gravemente malato che la ragazza è chiamata ad accudire.

Еще видела себя у постели больного ребенка. Подымает одеяло – все тело ребенка в темных пятнах. Ребенок лежит смирно, смотрит на нее укоряющими глазами. Анна спрашивает его:

– Ты знаешь?

Ребенок молчит, – еще совсем маленький и не умеет говорить, – но Анна видит, что он понимает и знает. Кто-то спрашивает ее:

– Чья же это вина? И чем помочь?

Анне становится страшно, и она просыпается (Ivi: 191-192).

Il sesto sogno fa affiorare l'estrema drammaticità della condizione di Login, “peso immobile, freddo” (“неподвижная, холодная ноша”) sulle spalle di una tenace benché stremata Anna. I due stanno fuggendo da qualcuno (o da qualcosa), Login è ferito ma l'amata non vuole abbandonarlo a nessun costo. Gli inseguitori li incalzano implacabili.

Потом увидела себя в каменистой пустыне. Воздух душен, мглист и багрян, почва – красный пепел. Анна несет на плечах человека – неподвижную, холодную ношу. Он ранен, и на Аннины плечи падает густая, липкая кровь. Его руки в ее сильных руках, – они бледны и знакомы ей. Она торопится и жадно смотрит вперед, где сквозь мглу видится слабый свет. Раненый говорит ей:

– Оставь меня. Я погиб, спасайся ты.

Она слышит шум погони, гвалт, хохот. Он шепчет:

– Брось, брось меня! Не вынесешь ты меня.

– Вынесу, – упрямо шепчет она и торопится вперед, – как-нибудь да вынесу.

Ее ноги тяжелы, как свинцовые, она движется медленно, а погоня приближается. Отчаяние! Выбивается из сил – и просыпается, и опять тревожно прислушивается к торопливому биению сердца (Ivi: 192).

Il denominatore comune dei sette sogni è dato dallo smarrimento di Anna, rosa da dubbi, consapevole della necessità di salvare Login ma insicura delle proprie forze. In una parola, a farla da padrone sono ancora le *oscillazioni della personalità decadente*, unite però alle *aspettative e ai presagi simbolisti*.

Anche i sogni dei personaggi minori, come il fratello di Anna (Anatolij) riguardano problemi etici. Anatolij ha una visione: immagina di arrampicarsi su un albero e di essere osservato dai bambini dei contadini con le bocche aperte⁵⁷⁶ – è

⁵⁷⁶ “– [...] ... Sai cosa m’immagino ora? – Cosa? – chiese Anna. – Vedi quell’albero? Anna gettò un’occhiata al salice che chinava su di lei la sua folta cima. – Ecco, mi c’arrampico sopra – raccontò Anatolij. – E i bambini dei contadini stanno lì sotto, con i loro capelli bianchi, e mi guardano con le boccucce spalancate. Che tristezza...” (Ivi: 30; “– [...] ... Знаешь, что мне теперь представляется? – Ну, что? – спросила Анна. – Видишь – дерево? Анна взглянула на иву, которая склоняла над нею свою косматую вершину. – Вот

l'eterna questione del *divario tra intelligencija e popolo*⁵⁷⁷ (cap. 2; cfr. Sologub 1911: 30-31). Il servile e opportunistico padre Andrej racconta nel cap. 16 un sogno in cui c'è un giardino pieno di abeti ai quali sono appese delle lampadine che personificano la vita delle persone⁵⁷⁸; eludendo la sorveglianza del guardiano, padre Andrej riesce a rubare la vita degli altri per alimentare la sua lampadina, salvo infine essere scoperto dal guardiano e malmenato (Ivi: 180-181). Qui emerge la *povertà etica* del personaggio – o meglio, la mancanza di ogni etica –, ed è il sogno a rivelarla prepotentemente.

Per concludere, il sogno svolge in *Tjaželye sny* una *funzione compositivo-narrativa*, essendo determinante ai fini della narrazione e del disvelamento del carattere dei personaggi; incarna l'idea del *dvoemirie* simbolista (sogno inteso come *motivo*); è investito di una funzione di *indice etico*: esso solo indica ai personaggi la via da seguire, manifesta i loro impulsi e desideri inconsci, si fa interprete – prefigurandolo con la sua virtù *profetica* – del loro percorso futuro.

I sogni e gli incubi rappresentano il retaggio di una coscienza scissa, incapace di distinguere il bene dal male, e sono quindi un corollario alla riflessione etica del romanzo e un tassello importante nella struttura decadente-simbolista dell'opera, che si qualifica come *romanzo di transizione*, originale specchio dei turbamenti di fine secolo e delle speranze della nuova era.

будто я взлез туда – рассказывал Анатолий. – А внизу дети крестьянские с белыми волосами глазют на меня, ртишки разинули. И стало мне грустно...”)

⁵⁷⁷ Anatolij illustra così alla sorella il motivo della sua tristezza: “– Loro hanno i sogni profetici, le campane, le candele, il *domovoj*, il malocchio; noi, invece, siamo estranei a tutto questo” (Ivi: 31; “А вот – там у них вещице сны, колокола, свечи, домовые, дурной глаз – а мы одни, мы чужие всему этому”).

⁵⁷⁸ “Е io me ne sto lì a guardare e chiedo che genere di lampade sono. E l'inserviente fa: ‘Queste non sono lampade comuni: sono i destini degli uomini; là dove arde un fuoco vivo, significa che alla persona rimane ancora molto da vivere, mentre là dove c'è poco olio, fa, significa che quella persona presto morirà’” (“Вот я постоял, поглядел, да и спрашиваю, что, мол, это за лампадки. Услужавший и говорит: 'это не простые лампадки, это – судьба человеческая; где ярко горит огонь, там еще много жизни у человека осталось, а где масла мало, тому, говорит, человеку скоро конец’”).

Bibliografija

I. Bibliografija primaria

Sologub 1896: F. K. Sologub, *Russische Novellen*, Übers. von A. Brauner, Zieger, Leipzig, 1896.

Sologub 1897: F. K. Sologub, *Schwere Träume: Roman*, Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von A. Brauner, Zieger, Leipzig, 1897.

Sologub 1911: F. K. Sologub, *Sobranie sočinenij: V 12 tt.*, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1909-1911, t. 2: *Tjaželye sny. Roman*, 1911 (1^a ed.: "Severnyj vestnik", 1895, 7-12).

Sologub 1914: F. K. Sologub, *Fëdor Sologub // Simvolisty o simvolizme: Fëdor Sologub, Georgij Čulkov, Vjačeslav Ivanov // "Zavety"*, fevral' 1914, 2, ss. 71-77 (otd. 2).

Sologub 1974: F. K. Sologub, *Pis'ma k L. Ja. Gurevič i A. L. Volynskomu*, publ. I. G. Jampol'skogo // "Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god", Nauka, Leningrad, 1974, ss. 112-130.

Sologub 1978²: F. K. Sologub, *Stichotvorenija*, vstup. stat'ja, sost., podgot. teksta i primeč. M. I. Dikman, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1978² (1^a ed.: Sovetskij pisatel', Leningrad, 1975).

Sologub 1989: F. K. Sologub, *Melkij bes: Roman. Rasskazy*, sost. i vstup. stat'ja V. V. Erofeeva i komm. O. I. Darka, Pravda, Moskva, 1989.

Sologub 1997a: F. K. Sologub, *Neizdannye stichotvorenija 1878-1927 gg.*, vstup. stat'ja, publ. i komm. M. M. Pavlovoj // *Neizdannij Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 7-188.

Sologub 1997b: F. K. Sologub, *Aforizmy. Dostoinstvo i mera veščej*, vstup. stat'ja, publ. i komm. M. M. Pavlovoj // *Neizdannij Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 189-206.

Sologub 2002: F. K. Sologub, *Sobranie stichotvorenij: V 8 tt.*, Nav'i Čary, Sankt-Peterburg, 2002-2003, t. 7, 2002.

Sologub 2004: F. K. Sologub, *Sobranie sočinenij: V 8 tt.*, sost. i primeč. T. F. Prokopova, Intelvak, Moskva, 2000-2004, t. 7: *Stichotvorenija*, 2004.

Sologub 2007: F. K. Sologub, *Ne postydno li bit' dekadentom* // M. M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor: Fëdor Sologub i F. K. Teternikov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2007, ss. 494-501.

Sologub 2012: F. K. Sologub, *Polnoe sobranie romanov v odnom tome*, otv. red.: E. G. Basova, Al'fa-Kniga, Moskva, 2012.

Sologub – Čebotarevskaja 1999: F. K. Sologub – An. N. Čebotarevskaja, *Perepiska s A. A. Izmajlovym*, publ. M. M. Pavlovoj // “Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1995 god”, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 1999, ss. 194-293.

II. Bibliografia secundaria

1. Contributi su F. Sologub

Abramova-Kalickaja 1997: V. P. Abramova-Kalickaja, *Fëdor Sologub v Vytegre*, vstup. stat'ja, publ. i komm. K. M. Azadovskogo // *Neizdannyj Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 261-289.

Ajaks [Izmajlov] 1912: Ajaks [A. A. Izmajlov], *U F. Sologuba* // “Birževye vedomosti”, 20 sentjabrja 1912, 13153.

Ajchenval'd 1969: Ju. I. Ajchenval'd, *Fëdor Sologub (Ego stichotvorenija)* // Ju. I. Ajchenval'd, *Siluëty russkich pisatelej*, pod red. C. H. Van Schooneveld, Mouton, La Hague; Paris, 1969, t. 3: *Novejšaja literatura* (1^a ed.: Slovo, Berlin, 1923).

Aničkov 1983: E. V. Aničkov, *Melkij bes* // *O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 217-221 (1^a ed.: “Kritičeskoe obozrenie”, 1907, 3, ss. 29-33).

Blok 1907: A. A. Blok, *Tvorčestvo Fëdora Sologuba* // “Pereval”, avgust 1907, 10, ss. 21-23.

Bocjanovskij 1983: V. F. Bocjanovskij, *O Sologube, Nedotykomke, Gogole, Groznom i pr. (Kritiko-psichologičeskij ètjud) // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 142-183 (1^a ed.: "Novoe slovo", 1910, 11).

Brojtman 2001: S. N. Brojtman, *Fëdor Sologub // Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN; Nasledie, Moskva, kn. 1, ss. 882-932.

Čebotarevskaja 1972: An. N. Čebotarevskaja, *Biografičeskaja spravka // Russkaja literatura XX veka (1890-1910)*, sost. S. A. Vengerova, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, Bd. 115, t. 2, ss. 9-13 (Nachdruck Mir, Moskva, 1915).

Čebotarevskaja 1983a: An. N. Čebotarevskaja, *"Tvorimoe" tvorčestvo // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 79-95 (1^a ed.: "Zolotoe runo", 1908, 11-12).

Čebotarevskaja 1983b: An. N. Čebotarevskaja, *K inscenirovke p'esy "Melkij bes" // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 330-336 (ristampa di: *O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1911).

Černosvitova 1997: O. N. Černosvitova, *Materialy k biografii Fëdora Sologuba*, vstup. stat'ja, publ. i komm. M. M. Pavlovoj // *Neizdannij Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 221-249.

Chodasevič 1906: V. F. Chodasevič, *Fëdor Sologub. "Tjažëlye sny. Roman". Izd. 2-e. Spb. 1905 // "Zolotoe runo"*, 1906, 2, ss. 130-131.

Chodasevič 1928: V. F. Chodasevič, *Sologub // "Sovremennye zapiski"*, 1928, 34, ss. 347-362.

Cittel' 2001: V. V. Cittel', *Chudožestvennaja vseleonnaja F. K. Sologuba: problema tvorimogo "tvorjaščego"*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Magnitogorskij universitet, Magnitogorsk, 2001.

Čukovskij 1907: K. I. Čukovskij, *Strašnyj pisatel' // "Reč"*, 1907, 192.

Čulkov 1907: G. I. Čulkov, *Fëdor Sologub. "Melkij bes". Roman // "Pereval"*, 1907, 7, s. 54.

Čulkov 1983: G. I. Čulkov, *Dymnyj ladan // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 200-207 (1^a ed.: "Pokryvalo Izidy", Moskva, 1909).

Čužak [Nasimovič] 1983: N. F. Čužak [N. F. Nasimovič], *Ot Peredonova k tvorimoj legende // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 222-229 (ristampa di: *O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1911, ss. 222-229).

Danilevskij 1991: R. Ju. Danilevskij, *Russkij obraz Fridrich Nicše (Predistorija i načalo formirovanija)* // *Na rubeže XIX-XX vekov. Sbornik naučnih trudov*, otv. red.: Ju. D. Levin, Nauka, Leningrad, 1991, ss. 5-43.

Danilevskij 1998: R. Ju. Danilevskij, *Nemeckaja dissertacija o F. Sologube i A. Šopengauère* // "Russkaja literatura", 1998, 4, ss. 221-223.

Dan'ko 1992: E. Ja. Dan'ko, *Vospominanija o Fëdore Sologube. Stichotvorenija*, vstup. stat'ja, publ. i komm. M. M. Pavlovoj // "Lica: Biografičeskij al'manach", 1992, 1, Feniks, Moskva; Atheneum, Sankt-Peterburg, ss. 190-261.

Dikman 1978²: M. I. Dikman, *Poètičeskoe tvorčestvo Fëdora Sologuba* // F. K. Sologub, *Stichotvorenija*, vstup. stat'ja, sost., podgot. teksta i primeč. M. I. Dikman, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1978², ss. 5-74.

Dmitriev 1998: N. P. Dmitriev, *Problemy mifologizma v poèzii F. Sologuba*, Avtoreferat dissertaciji kandidata filologičeskich nauk, Volgogradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Volgograd, 1998.

Dolgenko 1997: A. N. Dolgenko, *Roman Fëdora Sologuba "Tjažëlye sny"*. *Problematika i poëtika*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Volgogradskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Volgograd, 1997.

Dolinin [Iskoz] 1913: A. S. Dolinin [A. S. Iskoz], *Otrešënnij (K psihologii tvorčestva Fëdora Sologuba)* // "Zavety", ijul' 1913, 7, ss. 55-85 (otd. 2).

Ehre 1992: M. Ehre, *Fedor Sologub's "The Petty Demon": Eroticism, Decadence and Time* // *The Silver Age in Russian Literature*, ed. by J. Elsworth, St. Martin's Press, New York, 1992, pp. 156-170.

Èrberg [Sjunnerberg] 1979: K. Èrberg [K. A. Sjunnerberg], *Vospominanija*, publ. A. V. Lavrova i S. S. Grečiškina // "Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god", Nauka, Leningrad, 1979, ss. 99-146.

Erofeev 1992: V. V. Erofeev, "Melkij bes" *meždu realizmom i simvolizmom* // "Europa Orientalis", 1992, 11/2, ss. 29-46.

Garmaš 2014: L. V. Garmaš, *Motiv kukly-avtomata v romanach F. K. Sologuba "Tjažëlye sny" i "Melkij bes" (tanatologičeskij aspekt)* // "Naukovi zapiski CHNPU im. G. S. Skovorodi", 2014, 3/79, ss. 13-31.

Gerženzon 2002: M. O. Gerženzon, *Fëdor Sologub. "Istlevajuščie ličiny. Kniga rasskazov"* // *O Fëdore Sologube: kritika, stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Nav'i Čary, Sankt-Peterburg, 2002, ss. 173-183 (1^a ed.: "Vestnik Evropy", 1907, 7, ss. 372-376).

Gornfel'd 1909: A. G. Gornfel'd, *Plamennyj krug* // "Zarnicy", 1909, 2.

Gornfel'd 1972: A. G. Gornfel'd, *Fëdor Sologub* // *Russkaja literatura XX veka (1890-1910)*, sost. S. A. Vengerov, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, Bd. 115, t. 2, ss. 14-64 (Nachdruck Mir, Moskva, 1915).

Gorodeckij 1983: S. M. Gorodeckij, *Na svetlom puti // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 273-285 (ristampa di: *O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1911, ss. 273-285).

Gumilëv 1910: N. S. Gumilëv, *Pis'ma o rusckoj poëzii: Fëdor Sologub. Sobranie sočinenij. Tt. 1,5 // "Apollon"*, ijul'-avgust 1910, 9, ss. 35-36 (otd. 2).

Hansson 1975: C. Hansson, *Fedor Sologub as a Short-Story Writer: Stylistic Analyses*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1975.

V. Il'in 1965: V. N. Il'in, *Fëdor Sologub – "nedobryj" i zagadočnyj // "Vozroždenie"*, 1965, 158, ss. 58-75.

Ivanov-Razumnik 1908: R. V. Ivanov-Razumnik, *O smysle žizni (F. Sologub, L. Andreev, L. Šestov)*, Tipografija M. M. Stasjuleviča, Sankt-Peterburg, 1908.

Ivanov-Razumnik 1983: R. V. Ivanov-Razumnik, *Fëdor Sologub // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 7-34 (1^a ed.: R. V. Ivanov-Razumnik, *Fëdor Sologub // O smysle žizni (F. Sologub, L. Andreev, L. Šestov)*, Tipografija M. M. Stasjuleviča, Sankt-Peterburg, 1908).

Izmajlov 1983a: A. A. Izmajlov, *Severnyj sfinks (Fëdor Sologub i ego pisatel'stvo) // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 261-272 (1^a ed.: "Novoe slovo", 1910, 3).

Izmajlov 1983b: A. A. Izmajlov, *Izmel'čavšij russkij Mefistofel' i peredonovščina. "Melkij bes" – roman F. Sologuba // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 286-295 (1^a ed.: "Russkoe slovo", 21 ijulja 1907, 167).

Karmazina-Arcichovskaja 1909: E. Karmazina-Arcichovskaja, *O Fëdore Sologube, kak odnom iz predstavitelej psihopatologičeskogo tečenija v sovremennoj rusckoj chudožestvennoj literature // "Vestnik psihologii, kriminal'noj patologii i gipnotizma"*, 1909, 5, ss. 223-244.

Klejman 1983: L. Klejman, *Rannjaja proza Fëdora Sologuba*, Èrmitaž, Ann Arbor, 1983.

Klejnort 2003: L. M. Klejnort, *Vstreči: Fëdor Sologub*, publ. M. M. Pavlovoj // "Russkaja literatura", 2003, 1, ss. 186-213.

Kling 1992: O. A. Kling, *Svoeobrazie prozy poëta: nekotorye čerty poëtiki romana F. Sologuba "Melkij bes" // "Europa Orientalis"*, 1992, 11/2, ss. 89-98.

Kozarezova 1997: O. O. Kozarezova, *Koncepcija mira i čeloveka v tvorčestve F. K. Sologuba*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet im. V. I. Lenina, Moskva, 1997.

Kranichfel'd 1909: VI. P. Kranichfel'd, *Literaturnye otkliki. Novye ličiny Peredonova. – Moj otvet "Russkoj Mysli" // "Sovremennyj mir"*, janvar' 1909, 1, ss. 51-56.

Krivenkova 2002: E. Krivenkova, *Obraz Logina v pervopečatnoj i okončatel'noj redakcijach romana F. Sologuba "Tjaželye sny" // "Russkaja filologija"*, 13: *Sbornik naučnych rabot molodych filologov (Pamjati Eleny Švajkovskoj)*, otv. red.: T. Kuzovkina i O. Palikova, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 2002, ss. 88-95.

Kukuškina 1990: I. Ju. Kukuškina, *O citatnosti v sbornikach F. Sologuba "Rodine" i "Plamennyj krug" // "Blokovskij sbornik"*, 11, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1990, ss. 23-38.

Kuleshov [Kulešova] 1986: C. Kuleshov [E. Kulešova], *The Dialogue With Dostoevskij in Sologub's "Tjazelye sny" // "Russian Language Journal"*, 1986, 40/135, pp. 93-105.

Kuz'mičeva 2005: N. V. Kuz'mičeva, *Motiv sna v poèzii russkich simvolistov: Na materiale poèzii F. Sologuba*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Jaroslavskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. K. D. Ušinskogo, Jaroslavl', 2005.

Lucenko 2013: K. Lucenko, *Sistema personažej v russkom simvolistskom romane (D. Merežkovskij, F. Sologub, A. Belyj)*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Južnyj federal'nyj universitet, Rostov-na-Donu, 2013.

L'vova 2000: M. A. L'vova, *"Tvorimaja legenda" F. Sologuba: Problematika i poètika*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Jaroslavskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. K. D. Ušinskogo, Jaroslavl', 2000.

Menefi [Menefee] 2010: Dž. Menefi [J. Menefee], *Stolknovenie motiva i chronotopa: majatnik i most v "Tjaželych snach" F. Sologuba // Fëdor Sologub: Biografija, tvorčestvo, interpretacii: Materialy IV Meždunarodnoj naučnoj konferencii*, sost. M. M. Pavlovoj, Kosta, Sankt-Peterburg, 2010, ss. 288-294.

NS 1896: Anon., *Tjaželye sny. Roman Fëdora Sologuba. Spb. 1896 g. // "Novoe slovo"*, oktjabr' 1896, 1, ss. 103-105 (otd. 2).

Očadlíková 1970: M. Očadlíková, *Básník krásy a smrti // F. K. Sologub, Posedlý*, přel. J. Piskáček, Mladá fronta, Praha, 1970, ss. 333-357.

Pavlova 1990a: M. M. Pavlova, *Meždu svetom i ten'ju // F. K. Sologub, Tjaželye sny: Roman. Rasskazy*, sost., podgot. teksta, vstup. stat'ja i komm. M. M. Pavlovoj, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1990, ss. 3-16.

Pavlova 1990b: M. M. Pavlova, *Kommentarii // F. K. Sologub, Tjaželye sny: Roman. Rasskazy*, sost., podgot. teksta, vstup. stat'ja i komm. M. M. Pavlovoj, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1990, ss. 351-365.

- Pavlova 1996: M. M. Pavlova, *Iz tvorčeskoj predystorii "Melkogo besa"* (*Algolagničeskij roman Fëdora Sologuba*) // *Anti-mir ruskoj kul'tury: Jazyk. Fol'klor. Literatura*, sost. N. A. Bogomolova, Ladomir, Moskva, 1996, ss. 328-354.
- Pavlova 1997: M. M. Pavlova, *Vstupitel'naja zametka* // F. K. Sologub, "Aforizmy". "Dostoinstvo i mera veščej", vstup. stat'ja i publ. M. M. Pavlovoj // *Neizdannij Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 189-191.
- Pavlova 2007: M. M. Pavlova, *Pisatel'-Inspektor: Fëdor Sologub i F. K. Teternikov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2007.
- Pavlova 2008: M. M. Pavlova, *Po povodu stat'i Fëdora Sologuba "Ne postydno li byt' dekadentom"* // *Puti iskusstva: Simvolizm i evropejskaja kul'tura XX veka. Materialy konferencii (Ierusalim, 2003)*, sost. i naučn. red.: D. M. Segal i N. M. Segal (Rudnik), Vodolej, Moskva, 2008, ss. 224-242.
- Pil'd 1999: L. Pil'd, *Turgenev v vosprijatii russkich simvolistov (1890-1900-e gody)*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1999, gl. II: *Turgenev i otvërgnutaja sjužetnaja linija romana F. Sologuba "Melkij bes"*, ss. 45-55.
- Pil'skij 1908: P. M. Pil'skij, *Fëdor Sologub* // "Svobodnaja molva", 28 janvarja 1908, 2.
- Pojarkov 1907: N. E. Pojarkov, *Poët Zla i D'javola* // N. E. Pojarkov, *Poëty našich dnei: Kritičeskie ètjudy*, I. N. Cholčev i K^o, Moskva, 1907, ss. 144-151.
- Pustygina 1989: N. G. Pustygina, *Simvolika ognja v romane Fëdora Sologuba "Melkij bes"* // "Blokovskij sbornik", 9: *Biografija i tvorčestvo v ruskoj kul'ture načala XX veka: Pamjati D. E. Maksimova*, otv. red.: Z. G. Minc; pod red. V. I. Bezzubova, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1989, ss. 124-137.
- Rabinowitz 1978: S. J. Rabinowitz, *Fedor Sologub and his Nineteenth-Century Russian Antecedents* // "Slavic and East European Journal", 1978, 22/3.
- Rabinowitz 1979: S. J. Rabinowitz, *Fedor Sologub's Literary Children: The special Case of "Melkii Bes"* // "Canadian Slavonic Papers" ("Revue Canadienne des Slavistes"), 1979, 21/4, pp. 503-519.
- Rabinowitz 1980: S. J. Rabinowitz, *Sologub's Literary Children: Keys to a Symbolist's Prose*, Slavica Publishers, Columbus, 1980.
- Rabinowitz 1994: S. J. Rabinowitz, *From the Early History of Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky, and Lyubov' Gurevich* // "Oxford Slavonic Papers", New Series, 27, Oxford, 1994, pp. 121-143.
- Red'ko 1909: A. E. Red'ko, *Fëdor Sologub v bytovych proizvedenijach i v "tvorimych legendach"* // "Russkoe bogatstvo", fevral' 1909, 2, ss. 55-90.
- RM 1895a: Anon., *Bibliografičeskij otdel* // "Russkaja mysl", 1895, 8, ss. 422-424 (otd. 2).

- RM 1895b: Anon., *Bibliografičeskij otdel* // "Russkaja mysl", 1895, 10, ss. 536-537 (otd. 2).
- RM 1895c: Anon., *Bibliografičeskij otdel* // "Russkaja mysl", dekabr' 1895, 12, ss. 636-637 (otd. 2).
- Rosmer [V. Gippius] 1983: Rosmer [V. Gippius], *Lirika Sologuba // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 208-216 (1^a ed.: "Protiv tečenija", 4 janvarja 1911, 12).
- Rozenfel'd 1910: I. Rozenfel'd, *F. Sologub* // "Teatr i iskusstvo", 1910, 13.
- RV 1896: Anon., "Smutnye sny", *roman Sologuba, Spb. 1896 g.* // "Russkij vestnik", sentjabr' 1896, ss. 243-249.
- Š. F. [Šperk] 1896a: F. È. Šperk, *Tjaželye sny. Roman Fëdora Sologuba* // "Novoe vremja", 17 (29) aprelja 1896, 7231.
- Š. F. [Šperk] 1896b: F. È. Šperk, *Talanty poslednej formacii* // "Novoe vremja", 4 ijunja 1896, 7297.
- Savinkov 2008a: S. V. Savinkov, *Dve ženy v tvorčestve F. Sologuba: meždu Evoj i Lilit* // "Novaja Rusistika", 2008, 1, ss. 43-50.
- U. Schmid 1995: U. Schmid, *Fedor Sologub. Werk und Kontext*, Peter Lang, Bern; Berlin; Frankfurt a.M.; New York; Paris; Wien, 1995.
- Selegen' 1968: G. Selegen', *Prechitraja vjaz' (Simvolizm v ruskoj proze: "Melkij bes" Fëdora Sologuba)*, Kamkin, Vašington, 1968.
- Sementkovskij 1895: R. I. Sementkovskij, *Čto novogo v literature?* // "Niva", 1895, 10, ss. 368-374.
- Šemjatova 1997: B. Šemjatova, *Sologubs Schopenhauerrezeption und ihre Bedeutung für die Motivgestaltung in seinen Erzählungen*, Otto Sagner, München, 1997.
- Sergeev 2002: O. V. Sergeev, *Poètika snovidenij v proze russkich simvolistov: Valerij Brjusov i Fëdor Sologub*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet, Moskva, 2002.
- Šestov 1983: L. I. Šestov, *Poèzija i proza Fëdora Sologuba // O Fëdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 58-71 (1^a ed.: "Reč'", 24 maja 1909, 139).
- Silard 1984: L. A. Silard, *Poètika simvolistskogo romana konca XIX – načala XX vekov. (V. Brjusov, F. Sologub, A. Belyj)* // *Problemy poètiki russkogo realizma XIX veka*, Leningradskij gosudarstvennyj universitet, Leningrad, 1980, ss. 265-284.
- Smirenskij 1997: V. V. Smirenskij, *Vospominanija o Fëdore Sologube*, vstup. stat'ja, publ. i komm. I. S. Timčenko // *Neizdannij Fëdor Sologub*, pod red. M. M. Pavlovoj i A. V. Lavrova, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1997, ss. 395-422.

Smith 1979: V. Smith, *On "Bad Dreams" // "Russian Literature Triquarterly"*, 1979, 16, pp. 86-91.

Soloženkina 2000: S. L. Soloženkina, *Živaja i mērtvaja voda. Vechi sud'by Fēdora Sologuba // F. K. Sologub, Sobranie sočinenij: V 6 tt.*, NPK Intelvak, Moskva, 2000-2002, t. 1: *Tjažēlye sny: Roman. Rasskazy*, sost. i primeč. T. F. Prokopova; vstup. stat'ja S. L. Soloženkinov, 2000, ss. 5-24.

Spasskij 1983: Ju. Spasskij, "Nav'i čary" // *O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 319-324 (1^a ed.: *O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1911, ss. 319-324).

Staryj èntuziast [Volynskij] 1923: A. L. Volynskij, *F. K. Sologub // "Žizn' iskusstva"*, 1923, 39, ss. 9-11.

Udonova 1975: Z. V. Udonova, *Iz istorii simvolistskoj prozy (O romane F. Sologuba "Tjažēlye sny") // Russkaja literatura XX veka (Dooktjabr'skij period)*, 7, Tula, ss. 32-48.

Vergežskij [Tyrkova-Vil'jams] 1983: A. Vergežskij [A. V. Tyrkova-Vil'jams], *Tjažēlye sny // O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 342-346 (1^a ed.: "Slovo", 7 fevralja 1909, 702).

Vladimirov 1983: P. S. Vladimirov, *Fēdor Sologub i ego roman "Melkij bes" // O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983 ss. 306-318 (ristampa di: *O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1911, ss. 306-318).

Vološin 1983: M. A. Vološin, *Fēdor Sologub. "Dar mudrych pčel". Tragedija v pjati dejstvijach // O Fēdore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*, sost. An. N. Čebotarevskoj, Ann Arbor, Ardis, 1983, ss. 184-190 (1^a ed.: "Rus", 14 ijunja 1907, 152, s. 2).

Volynskij 1896: A. L. Volynskij, *Literaturnye zametki // "Severnyj vestnik"*, dekabr' 1896, 12, ss. 235-264 (otd. 1) (ristampa: A. L. Volynskij, *Dekadentstvo i simvolizm // A. L. Volynskij, Bor'ba za idealizm: Stat'i i očerki*, N. G. Molostvov, Sankt-Peterburg, 1900, ss. 315-320).

Zadražilova 1992: M. Zadražilova, *V mire antinomij Fēdora Sologuba. K poëtike romana "Tjažēlye sny" // "Europa Orientalis"*, 11/2, 1992, ss. 47-56.

Zakržeuskij 1911: A. K. Zakržeuskij, *Podpol'e: psihologičeskie paralleli (Dostoevskij, L. Andreev, F. Sologub, L. Šestov, A. Remizov, M. Pantjučov)*, Izdanie žurnala "Iskusstvo", Kiev, 1911.

Zaletnyj [Gofštetter] 1896: I. Zaletnyj [I. A. Gofštetter], *Kritičeskie besedy. Tjažēlye sny – roman F. Sologuba // "Russkaja beseda"*, mart 1896, 3, ss. 170-188 (otd. 1).

2. Contributi sul contesto storico-letterario

Akimov 1995: V. M. Akimov, *Sto let russoj literatury. Ot serebrjanogo veka do našich dnej*, Liki Rossii, Sankt-Peterburg, 1995.

Artamoškina 2013: L. E. Artamoškina, *Ot Raskol'nikova k Zaratustre: Istoki formirovanija ničšeanca v kul'ture Serebrjanogo veka // F. M. Dostoevskij i kul'tura Serebrjanogo veka: tradicii, traktovki, transformacii. K 190-letiju so dnja roždenija i k 130-letiju so dnja smerti F. M. Dostoevskogo*, otv. red. A. A. Tacho-Godi i E. A. Tacho-Godi; sost. E. A. Tacho-Godi, Vodolej, Moskva, 2013, ss. 119-131.

Asmus 1937: V. F. Asmus, *Filosofija i èstetika russskogo simvolizma // "Literaturnoe nasledstvo"*, Moskva, 1937, tt. 27-28, ss. 1-53.

Averincev 1971: S. S. Averincev, *Simvol // Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, pod red. A. A. Surkova, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva, 1962-1978, t. 6: *Priskazka – "Sovetskaja Rossija"*, 1971, ss. 826-831.

Bal'mont 2001: K. D. Bal'mont, *Èlementarnye slova o simvoličeskoj poèzii // Literaturnye manifesty. Ot simvolizma do "Oktjabrja"*, pod sost. N. L. Brodskogo i N. P. Sidorova, Agraf, Moskva, 2001, ss. 52-61 (1^a ed.: *Gornye veršiny*, Grif, Moskva, 1904, kn. 1).

Barkovskaja 1996: N. V. Barkovskaja, *Poètika simvolistskogo romana*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Ekaterinburg, 1996.

Barkovskaja 1999²: N. V. Barkovskaja, *Poèzija serebrjanogo veka. Učebnoe posobie*, Uralskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Ekaterinburg, 1999² (1^a ed.: 1993).

Barta 1996: P. I. Barta, *Bely, Joyce, and Döblin: Peripatetics in the City Novel*, University Press of Florida, Gainesville, 1996.

Barzinji 2012: M. N. H. Barzinji, *The Image of Modern Man in T. S. Eliot's Poetry*, AuthorHouse, Bloomington, 2012.

Beaudoin 1999: L. Beaudoin, *Reflections in the Mirror: Iconographic Homoeroticism in Russian Silver Age Poetics // Rereading Russian Poetry*, ed. by S. Sandler, New Haven, London, 1999, pp. 161-182.

Belyj 1910: A. Belyj, *Simvolizm // A. Belyj, Lug zelënyj: Kniga statej*, Al'ciona, Moskva, 1910.

Belyj 1969b: A. Belyj, *Simvolizm*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969, Bd. 62.

Belyj 1969c: A. Belyj, *Arabeski*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1911, Wilhelm Fink Verlag, München, 1969, Bd. 63.

Belyj 1990: A. Belyj, *Načalo veka*, podgot. teksta i komm. A. V. Lavrova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1990.

Belyj 1994: A. Belyj, *Simvolizm kak miroponimanie*, sost., vstup. stat'ja i primeč. L. A. Sugaj, Respublika, Moskva, 1994.

Berdjaev 1907: N. A. Berdjaev, *Novoe religioznoe soznanie i obščestvennost'*, M. V. Pirožkov, Sankt-Peterburg, 1907.

Berdjaev 1981: N. A. Berdjaev, *Pis'mo buduščej žene L. Ju. Rapp* // "Pamjat", Pariž, 1981, 4.

Berdjaev 1989: N. A. Berdjaev, *Filosofija svobody. Smysl tvorčestva*, vstup. stat'ja, sost., podgot. teksta i primeč. L. V. Poljakova, Pravda, Moskva, 1989.

Berdjaev 1993: N. A. Berdjaev, *O naznačenii čeloveka*, Respublika, Moskva, 1993.

Berdjaev 1995: N. A. Berdjaev, *Carstvo Ducha i carstvo Kesarja*, Respublika, Moskva, 1995.

Berdjaev 1997: N. A. Berdjaev, *Russkaja ideja: Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka*, Svarog i K, Moskva, 1997.

Binova 2001: G. P. Binova, *Dve koncepcii ljubvi v russkoj filosofii rubeža XIX-XX vekov* // *Sbornik prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, Brno, 2001, 10/4, ss. 5-13.

Bogdanova 2008: O. A. Bogdanova, *Pod sozvezdiem Dostoevskogo: Chudožestvennaja proza rubeža XIX-XX vekov v aspekte žanrovoj poëtiki russkoj klassičeskoj literatury*, Kulagina; Intrada, Moskva, 2008.

Bogdanova 2009: O. A. Bogdanova, *Tradicii "ideologičeskogo romana" F. M. Dostoevskogo v russkoj proze konča XIX – načala XX veka*, Avtoreferat dissertacij na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN, Moskva, 2009.

Bogdanova 2011: O. A. Bogdanova, *Dostoevskij na rubeže XIX-XX vv.* // "Novyj filologičeskij vestnik", 2011, 1/16, ss. 25-35.

Bogomolov 1999: N. A. Bogomolov, *Russkaja literatura pervoj treti XX veka: Portrety. Problemy. Razyskanija*, Vodolej, Tomsk, 1999.

Borev 2001: Ju. B. Borev, *Period predmodernizma: svoboda i udovol'stvie* // *Teorija literatury*, t. 4: *Literaturnyj process*, pod red. Ju. B. Boreva, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN, Nasledie, Moskva, 2001.

Bristol 1991: E. Bristol, *A History of Russian Poetry*, Oxford University Press, New York; Oxford, 1991, pp. 178-181.

Bristol 1992²: E. Bristol, *Cap. 8: Turn of a Century: Modernism, 1895-1925 // The Cambridge History of Russian Literature*, Rev. ed., ed. by Ch. A. Moser, Cambridge University Press, Cambridge, 1992², pp. 387-457 (1^a ed.: 1989).

Brjusov 1894a: V. Ja. Brjusov, *Ot izdatelja // Russkie simvolisty*, Moskva, 1894, 1.

Brjusov 1894b: V. Ja. Brjusov, *Ot izdatelja // Russkie simvolisty*, Moskva, 1894², 2.

Brjusov 1968: V. Ja. Brjusov, *Le chiavi dei misteri // G. Kraiski, Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla prosa proletaria*, Editori Laterza, Bari, 1968, pp. 9-11 (tit. orig.: *Ključ i tajn*; 1^a ed.: “Vesy”, 1904, 1).

Bulanov 2004: V. V. Bulanov, *F. Nicše i russkaja èkzistencial'naja filosofija kul'tury*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Tverskij gosudarstvennyj universitet, Tver', 2004.

Bulgakov 1917: S. N. Bulgakov, *Svet nevečernyj. Sozercanija i umozrenija*, Put', Moskva, 1917.

Bulgakov 1996: S. N. Bulgakov, *Sofiologija smerti // S. N. Bulgakov, Tichie dumy*, Respublika, Moskva, 1996.

Burenina 2005: O. D. Burenina, *Simvolistskij absurd i ego tradicii v rusškoj literaturi i kul'ture pervoj poloviny XX veka*, Aletejja, Sankt-Peterburg, 2005.

Bystrov 2012: V. N. Bystrov, *Meždu utopiej i tragediej. Ideja Preobraženija mira u rusških simvolistov*, Progress-Plejada; Krug, Moskva, 2012.

Careva 2007: N. A. Careva, *Rusškij simvolizm i postmodernizm: problemy svjazy i preemstvennosti // “Problemy filologii, kul'turologii i iskusstvovedenija”*, 2007, 4, ss. 157-162.

Chalizev 1997: V. E. Chalizev, *Ivan Karamazov kak rusškij mif načala XX veka // “Russkaja slovesnost”*, 1997, 1, ss. 28-34.

A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1998: A. A. Chansen-Lëve [Hansen-Löve], *Koncepcii “žiznetvorčestva” v rusškom simvolizme načala veka // “Blokovskij sbornik”*, 14, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1998, vyp. 1, ss. 57-85.

A. Chansen-Lëve [A. Hansen-Löve] 1999: A. A. Chansen-Lëve [Hansen-Löve], *Rusškij simvolizm: Sistema poëtičeskich motivov. Rannij simvolizm*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 1999 (1^a ed.: A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1989, Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*).

Chodasevič 1939: V. F. Chodasevič, *Nekropol'*, Petropolis, Bruxelles, 1939.

Chodasevič 1991: V. F. Chodasevič, *Nekropol': vospominanija*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1991.

Chrenov 2004: N. A. Chrenov, *Iskusstvo v kontekste XX veka na fone povtorjajuščichsja fluktuacij v bol'sich dlitel'nostjach istoričeskogo vremeni // Cikličeskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve: Sbornik*, otv. red.: N. A. Chrenov, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, Moskva, 2004, ss. 15-73.

Chrenov 2013: N. A. Chrenov, *Kul'turologičeskij smysl simvolizma kak chudožestvennogo napravlenija rubeža XIX-XX vekov // Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie. Vzgljad iz XXI veka: Sbornik statej*, otv. red.: N. A. Chrenov i I. E. Svetlov, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, Moskva, 2013, ss. 13-29.

Čulkov 1914: G. I. Čulkov, *Georgij Čulkov // Simvolisty o simvolizme: Fëdor Sologub, Georgij Čulkov, Vjačeslav Ivanov // "Zavety"*, fevral' 1914, 2, ss. 77-80 (otd. 2).

De Michelis 1997a: C. De Michelis, *Capitolo primo: L'inizio del Novecento: la crisi intellettuale // Storia della civiltà letteraria russa*, a c. di M. Colucci e R. Picchio, Utet, Torino, 1997, vol. 2: *Il Novecento*, parte 6: *L' "età d'argento" della letteratura russa*, pp. 3-17.

De Michelis 1997b: C. De Michelis, *Capitolo quarto: Il simbolismo: la prima fase // Storia della civiltà letteraria russa*, a c. di M. Colucci e R. Picchio, Utet, Torino, 1997, vol. 2: *Il Novecento*, parte 6: *L' "età d'argento" della letteratura russa*, pp. 57-87.

De Vogué 1886: E. M. de Vogué, *Le roman russe*, Plon, Paris, 1886.

Dell'Asta 1980: A. Dell'Asta, *La bellezza splendore del vero // "Russia cristiana"*, 1980, 6, pp. 32-53.

Denisov [Z. Gippius] 1896: Denisov [Z. N. Gippius], *Pis'mo L. Denisova // "Severnyj vestnik"*, 1896, 12, ss. 250-251.

Dolgoplov 1985: L. K. Dolgoplov, *Na rubeže vekov. O ruskoj literature konca XIX – načala XX veka*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1985.

Donchin 1958: G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton, The Hague, 1958.

Dubova 2005: M. A. Dubova, *Stilevoj fenomen simvolistkogo romana v kontekste kul'tury Serebrjanogo veka (proza V. Brjusova, F. Sologuba, A. Belogo)*, Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Gosudarstvennaja akademija slavjanskoj kul'tury, Moskva, 2005.

Durylin 1913: S. N. Durylin, *Richard Wagner i Rossija. O Vagnere i buduščich putjach iskusstva*, Musaget, Moskva, 1913.

Džežer 2010: N. S. Džežer 2010, *Fenomen Èrosa v èstetike i kul'ture Serebrjanogo veka*, Dissertacija po soiskanie učenoj stepeni kandidata filosofskih nauk, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, Sankt-Peterburg, 2010.

Emel'janov 2003: B. V. Emel'janov, *Tri veka ruskoj filosofii: Russkaja filosofija XX veka*, Ural'skij gosudarstvennyj universitet im. A. M. Gor'kogo, Ekaterinburg, 2003.

Emel'janov – Novikov 1995: B. V. Emel'janov – A. I. Novikov, *Russkaja filosofija serebrjanogo veka*, Ural'skij gosudarstvennyj universitet im. A. M. Gor'kogo, Ekaterinburg, 1995.

Engelberg 2001: E. Engelberg, *Solitude and its Ambiguities in Modernist Fiction*, Palgrave MacMillan, New York, 2001.

Èpštejn 1988: M. N. Èpštejn, *Paradoksy novizny: O literaturnom razvitii XIX-XX vekov*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1988.

Ermakova 1973: M. Ja. Ermakova, *Romany Dostoevskogo i tvorčeskie iskanija v ruskoj literature XX veka (L. Andreev, M. Gor'kij)*, Volgo-Vjatskoe knižnoe izdatel'stvo, Gor'kij, 1973.

Ermakova 1990: M. Ja. Ermakova, *Tradicii Dostoevskogo v ruskoj proze: Kniga dlja učitelja*, Prosveščenie, Moskva, 1990.

Ermilova 1989: E. N. Ermilova, *Teorija i obraznyj mir russkogo simvolizma*, Nauka, Moskva, 1989.

A. Ètkind 1994: A. M. Ètkind, *Èros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*, Gnozis; Progress-Kompleks, Moskva, 1994.

A. Ètkind 1998: A. M. Ètkind, *Chlyst: sekty, literatura i revoljucija*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 1998.

E. Ètkind – Dolgopolov 1971: E. G. Ètkind – L. K. Dolgopolov, *Simvolizm // Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, pod red. A. A. Surkova, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva, 1962-1978, t. 6: *Priskazka – "Sovetskaja Rossija"*, 1971, ss. 831-840.

Furman 2009: T. G. Furman, *Russkij simvolizm kak javlenie perehodnoj kul'tury: literaturnye manifesty*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata kul'turologii, Nižnevartovskij èkonomiko-pravovoj institut, Nižnevartovsk, 2009.

Gajdenko 2001: P. P. Gajdenko, *Vladimir Solov'ëv i filosofija Serebrjanogo veka*, Progress-Tradicija, Moskva, 2001.

Gasparov 1993: M. L. Gasparov, *Poètika "serebrjanogo veka" // Russkaja poèzija serebrjanogo veka, 1890-1917: Antologija*, pod red. M. L. Gasparova, I. V. Koreckoj i dr., Nauka, Moskva, 1993, ss. 5-44.

Ginzburg 1999: L. Ja. Ginzburg, *O psihologičeskoj proze*, Intrada, Moskva, 1999.

Gioanola 1977²: E. Gioanola, *Il decadentismo*, Studium, Roma, 1977 (1^a ed.: 1972).

VI. Gippius 1996: VI. V. Gippius, *O samom sebe*, podgot. teksta, publ. i posleslov. E. M. Bineviča, Petropol', Sankt-Peterburg, 1996.

Z. Gippius 1903: Z. N. Gippius, *Strach i smert' // "Novyj put"*, 1903, 9.

Z. Gippius 1971: Z. N. Gippius, *Ženščiny i ženskoe*, publ. i komm. T. A. Pachmuss // "Melbourne Slavonic Studies", 1971, 5-6, ss. 156-177.

Gofman 1909: M. L. Gofman, *Kniga o russkich poètach poslednego desjatiletija*, Tovariščestvo M. O. Vol'f, Sankt-Peterburg; Moskva, 1909.

Gorkin 2006: A. P. Gorkin, *Modernizm // Literatura i jazyk. Sovremennaja illjustrirovannaja ènciklopedija*, pod red. A. P. Gorkina, Rosmèn, Moskva, 2006.

K. Hansen Löve 1994: K. Hansen Löve, *The Evolution of Space in Russian Literature: A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*, Amsterdam, Rodopi B. V.; GA, Atlanta, 1994.

Hutchings 2006: S. C. Hutchings, *Russian Modernism*, Cambridge University Press; Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo, 2006 (1^a ed.: 1997).

Il'ëv 1991: S. P. Il'ëv, *Russkij simvolistskij roman: Aspekty poètiki*, Lybid', Kiev.

I. Il'in 1958: I. A. Il'in, *Bez ljubvi (Iz pis'ma k synu) // I. A. Il'in, Pojuščee serdce. Kniga tichich sozercanij*, publ. N. N. Il'inoj, Tipografija Obiteli prep. Iova Počaevskogo v Mjunchene-Obermencinge, Mjunchen, 1958.

Isupov 2001: K. G. Isupov, *Filosofija i literatura "serebrjanogo veka" (sbliženija i perekrëstki) // Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov): V 2 kn.*, otv. red.: V. A. Keldyš, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN; Nasledie, Moskva, 2001, kn. 1, ss. 69-130.

Vjač. Ivanov 1994: Vjač. I. Ivanov, *Rodnoe i vselenskoe*, Respublika, Moskva, 1994.

Vjač. Ivanov – Geršenzon 1976: Vjač. I. Ivanov – M. O. Geršenzon, *Corrispondenza da un angolo all'altro. Dodici lettere russe*, La casa di Matriona, Milano, 1976 (ed. originale: Vjač. I. Ivanov – M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, Alkonost, Peterburg, 1921).

Vjač. Vs. Ivanov 2000: Vjač. Vs. Ivanov, *O vzaimootnošenii simvolizma, predsimvolizma i postsimvolizma v russskoj literature i kul'ture konca XIX – načala XX veka // Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury: V 7 tt.*, 1999-2010, Jazyki russskoj kul'tury, Moskva, t. 2: *Stat'i o russskoj literature*, 2000.

O. Jur'eva 2003: O. Ju. Jur'eva, *Chudožestvennaja èmanacija idej i obrazov F. M. Dostoevskogo v russskoj literature načala XX veka*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, Moskva, 2003.

Karsavin 1922: L. P. Karsavin, *Noctes Petropolitanae*, 15-ja Gosudarstvennaja tipografija, Peterburg, 1922.

Karsavin 1929: L. P. Karsavin, *O ličnosti*, b.i., Kaunas, 1929.

Keldyš 1975: V. A. Keldyš, *Russskij realizm načala XX veka*, Nauka, Moskva, 1975.

Keldyš 1992: V. A. Keldyš, *Nasledie Dostoevskogo i russskaja mysl' porubežnoj epochi // Svjaz' vremën. Problemy preemstvennosti v russskoj literature konca XIX – načala XX veka: Sbornik statej*, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN, Nasledie, Moskva, 1992, ss. 85-89.

Kern 2011: S. Kern, *The Modernist Novel: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Kling 2010: O. A. Kling, *Vlijanie simvolizma na postsimvolistskuju poëziju v Rossii 1910-ch godov*, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, Moskva, 2010.

Kljus [Clowes] 1999: E. Kljus [Clowes], *Ničše v Rossii*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 1999 (1^a ed.: E. W. Clowes, *The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 1988).

Kolobaeva 2000: L. A. Kolobaeva, *Russskij simvolizm*, Moskovskij universitet im. M. V. Lomonosova, Moskva, 2000.

Kondakov – Korž 1996: I. V. Kondakov – Ju. V. Korž, “*Duch muzyki*” v filosofii russskogo simvolizma // “Obščestvennye nauki i sovremennost’”, 1996, 5.

Kondakov – Korž 2000: I. V. Kondakov – Ju. V. Korž, *Fridrich Ničše v russskoj kul'ture Serebrjanogo veka* // “Obščestvennye nauki i sovremennost’”, 2000, 6, ss. 176-186.

Koreckaja 1994: I. V. Koreckaja, *Simvolizm // Istorija vsemirnoj literatury: V 9 tt.*, AN SSSR; Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo, redkoll.: G. P. Berdnikov, A. S. Bušmin i dr., Nauka, Moskva, 1983-1994, t. 8: 1994, ss. 78-94.

- Korolëva 2007: V. V. Korolëva, *A. Blok i E. T. A. Gofman: tradicii romantizma v simbolistskoj poëtike*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet, Ivanovo, 2007.
- Koževnikova 1976: N. A. Koževnikova, *Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ("ornamental'noj") prozoi* // "Izvestija AN SSSR", 1976, t. 35, n. 1, ss. 55-76.
- Koževnikova 1994: N. A. Koževnikova, *Tipy povestvovanija v rusškoj literature XIX-XX vv.*, Institut ruskogo jazyka RAN, Moskva, 1994.
- Kozyrev 1995: A. P. Kozyrev, *Smysl ljubvi v filosofii Vladimira Solov'ëva i gnostičeskie paralleli* // "Voprosy filosofii", 1995, 7, ss. 59-78.
- Kulikova – Palamarčuk 2014: T. V. Kulikova – A. M. Palamarčuk, *Filosofija krasoty v duchovnoj tradicii rusškoj religioznoj filosofii* // "Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo", 2014, 5, ss. 168-174.
- Kumbaševa 2001: Ju. A. Kumbaševa, *Motiv sna v rusškoj lirike pervoj treći XIX veka*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, Sankt-Peterburg, 2001.
- Kuprijanovskij 1969: P. V. Kuprijanovskij, *Poëty-simvolisty v žurnale "Severnyj vestnik"* // *Russkaja sovetskaja poëzija i stichovedenie (Materialy mežvuzovskoj konferencii)*, Moskovskij oblastnoj pedagogičeskij institut im. N. K. Krupskoj, Moskva, 1969, ss. 113-135.
- Lash 2000: S. Lash, *Modernismo e postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*, Armando editore, Roma, 2000 (ed. originale: S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, Routledge, London, 1990).
- Levaja 1991: T. N. Levaja, *Russkaja muzyka načala XX veka v chudožestvennom kontekste èpochi*, Muzyka, Moskva, 1991.
- Lewis 2007: P. Lewis 2007, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- Lo Gatto 1975: E. Lo Gatto, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn. Momenti, figure e opere*, Mondadori, Milano, 1975.
- Losev 1968: A. F. Losev, *Problema Richarda Vagnera v prošlom i nastojaščem* // "Voprosy èstetiki", Moskva, 1968, 8, ss. 67-196.
- Lotman – Minc 1989: Ju. M. Lotman – Z. G. Minc, *Stat'i o rusškoj i sovetskoj poëzii*, Eesti Raamat, Tallinn, 1989, ss. 21-41.
- L'vov-Rogačevskij 1910: V. L'vov-Rogačevskij, *Byt' ili ne byt' ruskomu simbolizmu* // "Sovremennyj mir", 1910, 10, ss. 76-86 (otd. 2).

L'vov-Rogačevskij 1925: V. L'vov-Rogačevskij, *Dekadent* // *Literaturnaja ènciklopedija: Slovar' literaturnych terminov: V 2 tt.*, L. D. Frenkel', Moskva; Leningrad, 1925, t. 1: A-P, ss. 186-191.

Merežkovskij 1972: D. S. Merežkovskij, *O priččinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russskoj literatury* // D. S. Merežkovskij, *Izbrannye stat'i*, Wilhelm Fink, München, 1972, Bd. 31, ss. 207-306 (1^a ed.: Tipo-lit B. M. Vol'fa, Sankt-Peterburg, 1893).

Merežkovskij 2007: D. S. Merežkovskij, *Večnyje sputniki: Portrety iz vsemirnoj literatury*, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2007 (1^a ed.: P. P. Percov, Sankt-Peterburg, 1897).

Michajlovskij 1930: B. V. Michajlovskij, *Dekadentstvo* // *Literaturnaja ènciklopedija: V 11 tt.*, pod red. I. M. Bepalova, P. I. Lebedeva-Poljanskogo, I. L. Maca, I. M. Nusinova, V. F. Pereverzeva, I. A. Skrypnika, V. M. Friče, Kommunističeskaja Akademija, Moskva, 1929-1939, t. 3, 1930, ss. 180-182.

Minc 2004b: Z. G. Minc, *Ob èvoljucii russskogo simvolizma. K postanovke voprosa: tezisy* // Z. G. Minc, *Poètika russskogo simvolizma: Blok i russskij simvolizm*, Iskusstvo-SPb., Sankt-Peterburg, 2004, ss. 175-189 (1^a ed.: "Blokovskij sbornik", 7: *A. Blok i osnovnye tendencii razvitija literatury načala XX veka*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1986, 735, ss. 7-24).

Minc 2004c: Z. G. Minc, *O trilogii D. S. Merežkovskogo "Christos i Antichrist"* // Z. G. Minc, *Poètika russskogo simvolizma: Blok i russskij simvolizm*, Iskusstvo-SPb., Sankt-Peterburg, 2004, ss. 223-241 (1^a ed.: D. S. Merežkovskij, *Christos i Antichrist: Trilogija*, Kniga, Moskva, 1989, t. 1: *Smert' bogov (Julian Otstupnik)*, ss. 5-26).

Minc 2004d: Z. G. Minc, *"Zabytaja citata" v poètike russskogo postsimvolizma* // Z. G. Minc, *Poètika russskogo simvolizma: Blok i russskij simvolizm*, Iskusstvo-SPb., Sankt-Peterburg, 2004, ss. 327-339 (1^a ed.: "Trudy po znakovym sistemam", 25, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1992, 936, ss. 123-136).

Mirskij 1977²: D. P. Mirskij, *Storia della Letteratura Russa*, Garzanti, Milano, cap. 14: *I simbolisti*, pp. 379-426 (1^a ed.: 1965; ed. originali: D. S. Mirsky, *Contemporary Russian Literature, 1881-1925*, Routledge, London, 1926; D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature: From the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881)*, Routledge, London, 1927).

Mogil'ner 1994: M. B. Mogil'ner, *Rossijskaja radikal'naja intelligencija pered licom smerti* // "Obščestvennye nauki i sovremennost", 1994, 5, ss. 56-66.

Muščenko – Nikonova 1999: E. G. Muščenko – T. A. Nikonova, *Russskaja literatura XX veka: Učebnoe posobie*, Voronežskij gosudarstvennyj universitet, Voronež, 1999.

- Nagornaja 2004: N. A. Nagornaja, *Onejrosfera v rusškoj proze XX veka: modernizm, postmodernizm*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M. V. Lomonosova, Moskva, 2004.
- Naiman 1993: E. Naiman, *Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in an Utopian Age // Sexuality and the Body in Russian Culture*, ed. by J. T. Costlow, S. Sandler and J. Vowles, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- Nicholls 2002: P. Nicholls, *La forma e le scritte. Una lettura critica del Modernismo*, Armando Editore, Roma, 2002.
- Pachomova 2014: I. V. Pachomova, *Tema ljubvi v chudožestvennom opyte èpochi serebrjanogo veka // "Vestnik Rjazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S. A. Esenina"*, 2014, 2/43.
- Panfilova 2000: N. A. Panfilova, *Èkzistencial'nye uroki F. M. Dostoevskogo v rusškoj literature pervoj treti XX veka*, Avtoreferat dissertaciji na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Magnitogorskij gosudarstvennyj universitet, Magnitogorsk, 2000.
- Persi 1992: U. Persi, *Vmesto predislovija // "Europa Orientalis"*, 1992, 11/2, ss. 7-12.
- Peterson 1993: R. E. Peterson, *A History of Russian Symbolism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam; Philadelphia, 1993.
- Petrenko – Mitina 1997: V. F. Petrenko – O. V. Mitina, *Obraz političeskoj i èkonomičeskoj reformy v soznanii rossijan // "Obščestvennye nauki i sovremennost"*, 1997, 4, ss. 92-105.
- Petrovskaja 1976: N. N. Petrovskaja, *Iz "Vospominanij"*, publ. Ju. A. Krasovskogo // "Literaturnoe nasledstvo", t. 85: *Valerij Brjusov*, pod red. A. N. Dubovikova i N. A. Trifonova, AN SSSR, Nauka, Moskva, 1976, ss. 773-798.
- Piskunova 2008: S. I. Piskunova, *Simvolistskij roman: meždu mimezismom i allegorij* // "Filologičeskie nauki", 2008, 5, ss. 3-15.
- Poggioli 1961: R. Poggioli, *Simbolismo russo e occidentale // "Letterature moderne"*, 1961, 5, pp. 586-602.
- Poggioli 1962: R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962.
- Poggioli 1964: R. Poggioli, *Lirici russi: 1890-1930*, Lerici, Milano, 1964.
- Praz 1930: M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, La Cultura, Milano; Roma, 1930.
- Praz 1976: M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 5^a ed., Sansoni, Firenze, 1976 (1^a ed.: 1930).

Presto 2002: J. Presto, *Women in Russian Symbolism: Beyond the Algebra of Love // History of Women's Writing in Russia*, ed. by A. M. Barker and J. M. Gheith, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Pyman 2006³: A. Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge University Press, Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo, 2006³ (1^a ed.: 1994).

Rafaljuk 2012: O. E. Rafaljuk, *Obraz smerti v soznanii ruskoj kul'turnoj èlity na rubeže XIX-XX vekov // "Istoričeskaja psihologija i sociologija istorii"*, 2012, 2, ss. 38-59.

RÈ 1991: *Russkij Èros, ili Filosofija ljubvi v Rossii*, sost. V. P. Šestova, Progress, Moskva, 1991.

Ricci [Rizzi] 1993: D. Ricci [Rizzi], *Richard Wagner v ruskom simvolizme // Serebrjanyj vek v Rossii: Izbrannye stranicy*, pod red. V. V. Ivanova, V. N. Toporova i T. V. Civ'jan, Radiks, Moskva, 1993, ss. 117-136.

Rizzi 1990: D. Rizzi, *Studi italiani sul simbolismo russo // "Europa Orientalis"*, 1990, 9, pp. 523-532.

Rizzi 1996: D. Rizzi, *L'inafferrabile età d'argento // "Europa Orientalis"*, 1996, 15/2, pp. 77-96.

Rjabov 1997: O. V. Rjabov, *Ženščina i ženstvennost' v filosofii Serebrjanogo veka*, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet, Ivanovo, 1997.

RL 1972: *Russkaja literatura konca XIX – načala XX v. 1908-1917*, pod red. E. B. Tagera, Nauka, Moskva, 1972.

Ronen 2008: O. Ronen, *Dekadans, simvolizm i avangard // Puti iskusstva: Simvolizm i evropejskaja kul'tura XX veka. Materialy konferencii (Ierusalim, 2003)*, sost. i naučn. red.: D. M. Segal i N. M. Segal (Rudnik), Vodolej, Moskva, 2008, ss. 7-24.

Rosenthal 1986: B. G. Rosenthal, *Nietzsche in Russia*, ed. by B. G. Rosenthal, Princeton University Press, Princeton, 1986.

Rosslyn – Tosi 2012: W. Rosslyn – A. Tosi, *Women in Nineteenth-Century Russia, Lives and Culture*, Open Book Publishers, Cambridge, 2012.

Rožanov 1896: V. V. Rožanov, *Russkie simvolisty // "Russkij vestnik"*, april' 1896, 4, ss. 271-282.

Sajko 2013: E. A. Sajko, *Simvolizm: paradigma osmyslenija v rubežnye èpochi // Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie. Vzgljad iz XXI veka: Sbornik statej*, otv. red.: N. A. Chrenov i I. E. Svetlov, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, Moskva, 2013, ss. 47-55.

- Saryčev 1991: V. A. Saryčev, *Èstetika russkogo modernizma: problema "žiznetvorčestva"*, Voronežskij universitet, Voronež, 1991.
- Savinkov 2008b: S. V. Savinkov, *Problema ženščiny v ruskoj kul'ture i literature načala XX veka: Lilit-Salomeja-Eva* // "Novaja Rusistika", 2008, 2, ss. 35-49.
- W. Schmid 1992: W. Schmid, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov-Babel'-Zamjatin*, Peter Lang, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris, 1992.
- Seměnova 2011: V. V. Seměnova, *Poèzija russkich simbolistov kak javlenie modernistskoj kul'tury* // "Vestnik Jugorskogo gosudarstvennogo universiteta", 2011, 1/20, ss. 107-118.
- Šestakov 1991: V. P. Šestakov, *Vstupitel'naja stat'ja // Russkij èros, ili Filosofija ljubvi v Rossii*, sost. i vstup. stat'ja V. P. Šestakova, Progress, Moskva, 1991, ss. 5-18.
- Ševčenko 2010: A. Ju. Ševčenko, *Metafizika pola i ljubvi v ruskoj filosofii serebrjanogo veka* // "Naučnye problemy gumanitarnych issledovanij", 2010, 10.
- Šiller 1938²: F. P. Šiller, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury novogo vremeni: V 3tt.*, Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo, Moskva, t. 3, 1938² (1^a ed.: Gosudarstvennoe literaturnoe izdatel'stvo, Moskva, 1937).
- Sineokaja 1999: Ju. V. Sineokaja, *Rubež vekov: russkaja sud'ba Sverchčeloveka Nicše // Fridrich Nicše i filosofija v Rossii*, Russkij christianskij gumanitarnyj institut, Sankt-Peterburg, 1999, ss 58-74.
- Smirnova 2001: L. A. Smirnova, *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka: Učebnik dlja studentov universitetov i pedagogičeskich institutov*, Lakom-kniga, Moskva, 2001.
- Starikova 1974: E. Starikova, *Realizm i simbolizm // Razvitie realizma v ruskoj literature: V 3 tt.*, pod red. K. N. Lomunova i dr., Nauka, Moskva, 1972-1974, t. 3: *Svoeobrazie kritičeskogo realizma konca XIX – načala XX veka*, otv. red.: P. A. Nikolaev, 1974, ss. 165-246.
- Stavrovskaja 2002: I. V. Stavrovskaja, *Motiv dvojničestva v ruskoj poèzii načala XX veka: I. Annenskij, A. Achmatova*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet, Ivanovo, 2002.
- Strada 1986: V. Strada, *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Einaudi, Torino, 1986.
- Suchich 2008: I. N. Suchich, *Russkaja literatura. XX vek. Prodolženie* // "Zvezda", 2008, 9.

Terras 1991: V. Terras, *A History of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven; London, 1991, ch. 8: *The Silver Age*, pp. 379-502.

Timina 2002: S. I. Timina, *Russkaja literatura XX veka: Školy, napravlenija, metody tvorčeskoj raboty*, Logos, Sankt-Peterburg; Vyssšaja škola, Moskva, 2002.

Timina 2011: S. I. Timina, *Russkaja literatura XX veka: učebnoe posobie dlja studentov učreždenij vyssšego professional'nogo obrazovanija*, Izdatel'skij centr Akademija, Moskva, 2011.

Tjupa 2003: V. I. Tjupa, *Polifonija rusškoj èstetičeskoj mysli 20-ch godov // Èstetičeskoe samosoznanie rusškoj kul'tury: 20-e gody XX veka*, pod sost. G. A. Beloj, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moskva, 2003, ss. 111-126.

Trykov 2011: V. P. Trykov, *Dekadans // Sovremennaja francuzskaja literatura: Èlektronnaja ènciklopedija*, pod red. Vl. A. Lukova, 2011 (<http://modfrancelit.ru/dekadans/>) (ultima consultazione in data 31/10/2013).

Tyryškina 2002: E. V. Tyryškina, *Russkaja literatura 1890-ch – načala 1920-ch godov: ot dekadansa k avangardu*, Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Novosibirsk, 2002.

Ulybina 2002: O. B. Ulybina, *Son kak intertekst (na materiale proizvedenij rusškoj literatury pervoj treti XIX veka) // Kormanovskie čtenija: materialy Meždunarodnoj konferencii "Tekst – 2000" (Iževsk, april', 2001)*, Udmurtskij gosudarstvennyj universitet, Iževsk, 2002, 4, ss. 44-49.

Vegner [Wegner] 1976: M. Vegner [Wegner], *Literaturnyj modernizm i tvorčestvo Dostoevskogo // Dostoevskij: Materialy i issledovanija*, Institut rusškoj literatury RAN, Leningrad, 1974-2013, t. 2, otv. red.: G. M. Fridlender, 1976, ss. 230-234.

Vengerov 1914: S. A. Vengerov, *Ètapy neoromantičeskogo dviženija // Russkaja literatura XX veka*, pod red. S. A. Vengerova, Mir, Moskva, 1914, t. 1, ss. 1-56.

Volynskij 1900: A. L. Volynskij, *Krasota (Iz dnevnika starogo èntuziasta) // A. L. Volynskij, Bor'ba za idealizm: Stat'i i očerki*, N. G. Molostvov, Sankt-Peterburg, 1900, ss. 283-293 (1^a ed.: "Severnyj vestnik", 1899, 10).

Volynskij 1904: A. L. Volynskij, *Kniga velikogo gneva: Kritičeskie stat'i. Zametki. Polemika*, Sankt-Peterburgskoe Tovariščestvo Trud, Sankt-Peterburg, 1904.

Volženina 2014: E. V. Volženina, *Russkij simvolizm v poiskach buduščego // "Vestnik PSTGU"*, 2014, 1/56, ss. 97-106.

Voskresenskaja 2008: M. A. Voskresenskaja, *Specifika religioznogo mirosozercanija rossijskoj kul'turnoj èlity konca XIX – načala XX veka* // "Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena", 2008, 78, ss. 34-40.

Vrangel' 1909: N. N. Vrangel', *Ljubovnaja mečta sovremennyh russkich chudožnikov. Madonny* // "Apollon", 1909, 3.

Vyšeslavcev 1994: B. P. Vyšeslavcev, *Ètika preobražennogo Èrosa*, vstup. st., sost. i komm. V. V. Sapova, Respublika, Moskva, 1994.

Zacharov 1999: E. E. Zacharov, *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo v rusckom literaturno-kritičeskom soznanii načala XX veka: Puti vosprijatija i osmyslenija*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Saratovskij gosudarstvennyj universitet im. N. G. Černyševskogo, Saratov, 1999.

Žirmunskij 1914: V. M. Žirmunskij, *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika*, Tipografija Tovariščestva A. S. Suvorina "Novoe Vremja", Sankt-Peterburg, 1914.

Zotov 2013: S. N. Zotov, *Poètičeskaja praktika russkogo modernizma (osnovy èkzistencial'noj issledovatel'skoj praktiki)*, Izdatel'stvo FGBOU VPO Taganrogskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet im. A. P. Čechova, Taganrog, 2013.

3. Altra bibliografia consultata

Abramovič 1904: N. Ja. Abramovič, *Lirika Z. N. Gippius* // "Novyj put'", avgust 1904, 8, cc. 214-222.

Achmatova 2001: A. A. Achmatova, *Sobranie sočinenij: V 6 tt.*, sost., podgot. teksta, komm., stat'ja S. A. Kovalenko, Èllis Lak, Moskva, 1998-2005, t. 5: *Biografičeskaja proza. "Pro domo sua". Recenzii. Interv'ju*, 2001.

Alexandrov [Aleksandrov] 1985: Vl. E. Alexandrov [Aleksandrov], *Andrei Bely. The Major Symbolist Fiction*, toExcel, San Jose; New York; Lincoln; Shanghai; Harvard University Press, Cambridge; London, 1985.

Anan'ev 1979: B. G. Anan'ev, *Čelovek kak predmet poznanija*, Mysl', Moskva, 1979.

Andreev 1914: L. N. Andreev, *Pis'ma o teatre* // "Literaturno-chudožestvennyye al'manachi", Šipovnik, Sankt-Peterburg, 1914, kn. 22.

Andreev 1996: L. N. Andreev, *Sobranie sočinenij: V 6 tt.*, redkoll.: I. G. Andreeva i dr., sost. i podgot. teksta V. A. Aleksandrova i V. N. Čuvakova, komm. V. N. Čuvakova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1990-1996, t. 6: *Rasskazy. Povesty. "Dnevnik Satany: roman", 1916-1919. P'esy, 1916. Stat'i*, sost. i podgot. teksta V. A. Aleksandrova i V. N. Čuvakova, komm. Ju. N. Čirvy i V. N. Čuvakova, 1996.

Annenskij 1979: I. F. Annenskij, *Knigi otraženij*, Nauka, Moskva, 1979.

Annenskij 1988: I. F. Annenskij, *Izbrannye proizvedenija*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1988.

Annenskij 2012: I. F. Annenskij, *Tichie pesni*, NeksMedia; Komsomol'skaja pravda, Moskva, 2012.

Archipova 2000: A. V. Archipova, *Blok i Dostoevskij. Stat'ja 1 // Dostoevskij: Materialy i issledovanija*, Institut ruskoj literatury RAN, Nauka, Sankt-Peterburg, 1974-2013, t. 15, otv. red.: N. F. Budanova i A. V. Archipova, 2000, ss. 90-123.

Archipova 2001: A. V. Archipova, *Blok i Dostoevskij. Stat'ja 2. Krizic gumanizma Ivanova // Dostoevskij: Materialy i issledovanija*, Institut ruskoj literatury RAN, Nauka, Sankt-Peterburg, 1974-2013, t. 16, otv. red.: N. F. Budanova i I. D. Jakubovič, 2001, ss. 245-272.

Azadovskij 1991: K. M. Azadovskij, Z. N. Gippius: *metafizika, ličnost', tvorčestvo // Z. N. Gippius, Sočinenija: Stichotvorenija. Proza*, pod sost. K. M. Azadovskogo i A. V. Lavrova, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1991, ss. 3-44.

Babaeva 2005: K. B. Babaeva, "Filosofija kul'ta" svjaščennika Pavla Florenskogo: *opyt antinomičeskogo tolkovanija // "Filosofskie nauki"*, 2005, 2, ss. 106-124.

Bachtin 1975: M. M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane: Očerki po istoričeskoi poëtiki // M. M. Bachtin, Voprosy literatury i èstetiki*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1975, ss. 234-407.

Bachtin 1986: M. M. Bachtin, *Literaturno-kričičeskie stat'i*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1986.

Bal'mont 1903: K. D. Bal'mont, *Budem kak Solnce. Kniga simvolov*, Skorpion, Moskva, 1903.

Bal'mont 1914^a: K. D. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov: V 10 tt.*, Skorpion, Moskva, 1907-1914, t. 1: "Pod severnym nebom". "V bezbrežnosti". "Tišina", 1914^a.

Bal'mont 1914^b: K. D. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov: V 10 tt.*, Skorpion, Moskva, 1907-1914, t. 2: *Gorjaščie zdanija*, 1914^b.

Bal'mont 1969: K. D. Bal'mont, *Stichotvorenija*, vstup. stat'ja, sost., podgot. teksta i primeč. VI. N. Orlova, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1969.

Béguin 1937: A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française: en 2 vol.*, Éditions des Cahiers du Sud, Marseille, 1937, vol. 1.

Beljaev 2013: D. A. Beljaev, *Genezis osmyslenija i chudožestvennoj èksplikacii idei sverchčeloveka D. S. Merežkovskim* // "Istoričeskie, filosofskie, političeskie i juridičeskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki", Gramota, Tambov, 2013, 3/29: V 2 č., čast' 1, ss. 25-28.

Belov 1979: S. V. Belov, *Roman F. M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie". Kommentarij. Posobie dlja učitelja*, Prosveščenie, Leningrad, 1979.

Belyj 1904: A. Belyj, *Višnëvyj sad* // "Vesy", 1904, 2, ss. 46-48.

Belyj 1919: A. Belyj, *Èpopeja. Zapiski čudaka. Vozvraščenie na rodinu* // "Zapiski mečtatelej", 1919, 1, ss. 11-71.

Belyj 1969a: A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1934, mit einer Einführung von D. Tschizewskij [Čiževskij], Wilhelm Fink Verlag, München, 1969, Bd. 59.

Ben'kovič 1984: M. A. Ben'kovič, "Ognennyj angel" Valerija Brjusova (*ètap intellektual'noj duèli*) // *Iz istorii russkoj literatury i literaturnoj kritiki: Mežvuzovskij sbornik*, otv. red.: L. V. Bortë [Bortã], Štiinca, Kišinëv, 1984, ss. 18-36.

Berdarnelli 2000: A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano, 2000.

Berger 1993: L. G. Berger, *Zakonomernosti istorii muzyki* // "Muzykal'naja akademija", 1993, 2, ss. 124-131.

Bičevin 2013: A. G. Bičevin, *Sub'èktno-obraznaja struktura "karavaevskogo cikla" N. S. Gumilëva* // "Sibirskij filologičeskij žurnal", 2013, 3, ss. 108-112.

Blok 1962: A. A. Blok, *Sobranie sočinenij: V 8 tt.*, pod obšč. red. V. N. Orlova, A. A. Surkova i K. I. Čukovskogo, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva; Leningrad, 1962, t. 5: *Proza: 1903-1917*, podgot. teksta i primeč. D. E. Maksimova i G. A. Šabel'skoj.

Blok 2001: A. A. Blok, *Poèzija, dramy, proza*, sost., vstup. stat'ja i primeč. A. Turkova, Olma-Press, Moskva, 2001.

Bočarov 1985: S. G. Bočarov, *O smysle "Grobovščika"* // S. G. Bočarov, *O chudožestvennyh mirach*, Sovetskaja Rossija, Moskva, 1985, ss. 35-68.

Bogorodskaja – Kotlova 1998: O. E. Bogorodskaja – T. B. Kotlova, *Spravočnik: Istorija i teorija kul'tury: Učebnoe posobie*, Ivanovskij gosudarstvennyj energetičeskij universitet, Ivanovo, 1998.

Boneckaja 2012: N. K. Boneckaja, *D. S. Merežkovskij: germenevtika i èkzegetika* // "Voprosy filosofii", 2012, 11, ss. 97-113.

Bourriot 1995: F. Bourriot, *Kalos Kagathos – Kalokagathia: D'un terme de propagande de sophistes à une notion sociale et philosophique: Étude d'histoire athénienne*, Hildesheim, Zürich; G. Olms, New York, 1995.

Bovenschen 1979: S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979.

Brjusov 1904: V. Ja. Brjusov, *Strast'* // "Vesy", 1904, 8, ss. 21-28.

Brjusov 1973: V. Ja. Brjusov, *Sobranie sočinenij: V 7 tt.*, pod obšč. red. P. G. Antokol'skogo, A. S. Mjasnikova, S. S. Narovčatova i N. S. Tichonova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1973-1975, t. 1: *Stichotvorenija. Poëmy 1892-1909*, 1973.

Bulgakov 1906: S. N. Bulgakov, *Očerk o F. M. Dostoevskom: Črez četvert' veka (1881-1906)* // F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V 14 tt.*, Jubilejnoe (šestoe) izdanie, pod red. A. G. Dostoevskoj, Tipografija P. F. Panteleeva, Sankt-Peterburg, 1904-1906, t. 1: *Povesti i rasskazy. Biografičeskij očerk o F. M. Dostoevskom, sostavlennyy professorom S. N. Bulgakovym. S 13 priloženijami*, 1906, ss. 3-40.

Bulgakov 1998: S. N. Bulgakov, *Filosofija imeni*, Nauka, Sankt-Peterburg, 1998.

Byčkov 2003: V. V. Byčkov, *Florenskij // Leksikon nonklassiki. Chudožestvenno-èstetičeskaja kul'tura XX veka*, pod red. V. V. Byčkova, ROSSPÈN, Moskva, 2003.

Chafizova 2014: N. A. Chafizova, *Archetipy Velikoj Materi i Večnoj Ženstvennosti kak sposoby proizvodstva ženskoj identičnosti* // "Vestnik PNIPU", 2014, 1, ss. 100-110.

Christow 1998: S. Christow, *Der Lilith-Mythos in der Literatur: Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Shaker, Aachen, 1998.

Civ'jan 1993: T. V. Civ'jan, *O remizovskoj gipnologii i gipnografii* // *Serebrjanyj vek v Rossii: Izbrannye stranicy*, pod red. V. V. Ivanova, V. N. Toporova i T. V. Civ'jan, Radiks, Moskva, 1993, ss. 299-338.

Čiževskij 2007: D. I. Čiževskij, *K probleme dvojnika* // *Vokrug Dostoevskogo: V 2 tt.*, t. 1: *O Dostoevskom: Sborniki statej*, pod red. A. L. Bema, sost., vstup. stat'ja i komm. M. Magidovoj, Russkij put', Moskva, 2007, ss. 54-73.

- Cowie 1978: E. Cowie, *Woman as Sign* // "m/f", 1978, 1, pp. 49-63.
- Čudeckaja 1974: E. V. Čudeckaja, "Ognennij angel". *Istorija sozdanija i pečati* // V. Ja. Brjusov, *Sobranie sočinienij: V 7 tt.*, pod obšč. red. P. G. Antokol'skogo, A. S. Mjasnikova, S. S. Narovčatova i N. S. Tichonova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1973-1975, t. 4: "Ognennij angel", 1974, ss. 340-349.
- Cvetaeva 1994: M. I. Cvetaeva, *Sobranie sočinienij: V 7 tt.*, sost., podgot. teksta i komm. A. A. Saakjanc i L. A. Mnuchina, Èllis Lak, Moskva, 1994-1995, t. 2: *Stichotvorenija 1921-1941*, 1994.
- Dalton 1979: E. Dalton, *Unconscious Structure in "The Idiot": A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton University Press, Princeton, 1979.
- Danieljan 1987: È. S. Danieljan, *K probleme formirovanija chudožestvennogo metoda v "maloj" proze V. Brjusova* // "Vestnik obščestvennyh nauk", AN ArmSSR, Erevan, 1987, 9, ss. 24-29.
- Davidson 1996: P. Davidson, *Lidiia Zinov'eva-Annibal's The Singing Ass: A Woman's View of Men and Eros* // *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, ed. by R. Marsh, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 155-183.
- Davydov 1980: Ju. N. Davydov, *Pominki po èkzistencializmu* // "Voprosy literatury", 1980, 4, ss. 190-230.
- Dechtjarënok 2004: A. V. Dechtjarënok, *Antičnost' i christianstvo v trilogii D. S. Merežkovskogo "Christos i Antichrist"*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Petrozavodskij gosudarstvennyj universitet, Petrozavodsk, 2004.
- Devereux 1976: G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: An Ethno-Psychanalytical Study*, University of California Press, Berkeley; Los Angeles, 1976.
- Dolar 1991: M. Dolar, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": *Lacan and the Uncanny* // "October", 1991, 58, pp. 5-23.
- Dolgopolov 1980: L. K. Dolgopolov, *A. Blok: Ličnost' i tvorčestvo*, Nauka, Leningrad, 1980.
- Dolgopolov 1988: L. K. Dolgopolov, *Andrej Belyj i ego roman "Peterburg"*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1988.
- Dolinin [Iskoz] 2004: A. S. Dolinin [Iskoz], *Dmitrij Merežkovskij* // *Russkaja literatura XX veka. 1900-1910*, pod red. S. A. Vengerova; poslesl. i podgot. teksta A. N. Nikoljukina, Respublika, Moskva, 2004.
- Dostoevskij 1973: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinienij: V 30 tt.*, redkoll.: V. G. Bazanov, F. Ja. Prijma, G. M. Fridlender i dr., Nauka, Leningrad, 1972-1990, t. 8: *Idiot*, 1973.

Dostoevskij 1976: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 tt.*, redkoll.: V. G. Bazanov, F. Ja. Prijma, G. M. Fridlender i dr., Nauka, Leningrad, 1972-1990, t. 14: *Brat'ja Karamazovy. Knigi 1-10*, 1976.

Dynnik 1925: M. A. Dynnik, *Son, kak literaturnyj priëm // Literaturnaja ènciklopedija. Slovar' literaturnych terminov: V 2 tt.*, L. D. Frenkel', Moskva; Leningrad, 1925, t. 2, stlb. 645-649.

ÈI 1996: *Èstetièeskie issledovanija: metody i kriterii*, otv. red.: K. M. Dolgov, Institut filosofii RAN, Moskva, 1996.

Èkonen 2011: K. Èkonen, *Tvorec, sub'ekt, ženščina. Strategii ženskogo pis'ma v ruskom simvolizme*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 2011.

Èllis [Kobylynskij] 2000: Èllis [L. L. Kobylynskij], *Neizdannoe i nesobrannoe*, podgot. teksta, bibliogr. spravki A. V. Lavrova i dr., Vodolej, Tomsk, 2000.

Eremina 1987: L. I. Eremina, *O jazyke chudožestvennoj prozy N. V. Gogolja (Iskusstvo povestvovanija)*, Nauka, Moskva, 1987.

Erykalova 2007: I. E. Erykalova, *Fantastika Bulgakova. Tvorèeskaja istorija. Tekstologija. Literaturnyj kontekst*, Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsojuzov, Sankt-Peterburg, 2007.

ÈS 1989: *Èstetika: Slovar'*, pod obšč. red. A. A. Beljaeva, L. I. Novikovej i V. I. Tolstych, Politizdat, Moskva, 1989.

Esin 1988: A. B. Esin, *Psichologizm ruskoj klassičeskoj literatury: Kniga dlja učitelja*, Prosveščenie, Moskva, 1988.

Faryno 2004: E. A. [J. A.] Faryno, *Povtor: svojstva i funkcii // Alfavit: Stroenie povestvovatel'nogo teksta. Sintagmatika. Paradigmatika*, pod red. E. A. [J. A.] Faryno i dr., Smolenskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Smolensk, 2004.

Fasmer [Vasmer] 1987²: M. Fasmer [Vasmer] 1987², *Smert' // M. Fasmer [Vasmer] 1987², Ètimologièeskij slovar' ruskogo jazyka: V 4 tt.*, perv. s nemeckogo i dop. O. N. Trubačëva, 1986-1987 (1^a ed. russa: 1964-1973; ed. originale: M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch: Bd. 1-3*, C. Winter, Heidelberg, 1953-1958), t. 3 (*Muza - Sjat*), izd. vtoroe, stereotipnoe, Progress, Moskva, 1987², s. 685 (1^a ed. russa: 1971).

Faziulina 2006: I. V. Faziulina, “*Ja pridaju snam bol'soe znaèenie...*” (*tipologija onejrièeskich videnij v rannem tvorèestve F. M. Dostoevskogo*) // “*Vestnik Udmurtskogo universiteta*”, 5/1, 2006.

Fëdorov 2004: F. P. Fëdorov, *Chudožestvennyj mir nemeckogo romantizma. Struktura i semantika*, MIK, Moskva, 2004.

Fedotov 1988: G. P. Fedotov, *Bor'ba za iskusstvo* // G. P. Fedotov, *Zaščita Rossii*, YMCA-Press, Paris, 1988.

Fedunina 2013: O. V. Fedunina, *Poètika sna v romane ("Peterburg" A. Belogo, "Belaja gvardija" M. Bulgakova, "Priglašenje na kazn" V. Nabokova)*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Rossijskij gosudarstvennyj humanitarnyj universitet, Moskva, 2003.

Fet 1988: A. A. Fet, *Stichotvorenija. Poèmy. Sovremenniki o Fete*, vstup. stat'ja A. E. Tarchova, sost. i primeč. G. D. Aslanovoj i A. E. Tarchova, Pravda, Moskva, 1988.

Florenskij 1990: P. A. Florenskij, *Stolp i utverždenie istiny*, Pravda, Moskva, 1990 (facsimile della 1^a ed.: Put', Moskva, 1914).

Florenskij 1994: P. A. Florenskij, *Ponjatie cerkvi v Svjaščennom Pisanii*, sost. i obšč. red. Igumena Andronika (A. S. Trubačëva), P. V. Florenskogo i M. S. Trubačëva // P. A. Florenskij, *Sočinenija: V 4 tt., Mysl'*, Moskva, 1994-1998, t. 1., 1994.

Florovskij 1991³: G. V. Florovskij, *Puti russkogo bogoslovija*, b.i., Vil'njus, 1991 (1^a ed.: YMCA-Press, Paris, 1937).

Fofanov 1962: K. M. Fofanov, *Stichotvorenija i poèmy*, sost., podgot. teksta i primeč. V. V. Smirenskogo; vstup. stat'ja G. M. Curikovoj, Sovetskij pisatel', Moskva; Leningrad, 1962.

Fridlender 1979: G. M. Fridlender, *Dostoevskij i mirovaja literatura*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1979.

Fusillo 1998: M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

Geršenzon 1926: M. O. Geršenzon, *Sny Puškina* // M. O. Geršenzon, *Stat'i o Puškine*, Academia, Moskva, 1926.

Gimpelevich [Gimpelevič] 1996: Z. Gimpelevich [Z. Ja. Gimpelevič], *Skaldin, Bulgakov and Rushdie: Who Art Thou, Then? Similarities in "The Wanderings and Adventures of Nikodim the Elder", "The Master and Margarita" and "The Satanic Verses"* // "Canadian-American Slavic Studies", 1996, 30, pp. 69-80.

Vi. Gippius 1972: Vi. V. Gippius, *Aleksandr Dobroljubov* // *Russkaja literatura XX veka (1890-1910)*, sost. S. A. Vengerova, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, Bd. 115, t. 1, ss. 272-287 (Nachdruck Mir, Moskva, 1914).

Z. Gippius 1991a: Z. N. Gippius, *Sočinenija: Stichotvorenija. Proza*, sost., podgot. teksta i komm. A. V. Lavrova i K. M. Azadovskogo, Chudožestvennaja literatura, Leningrad, 1991.

Z. Gippius 1991b: Z. N. Gippius, *Stichotvorenija* // "Čelovek", 1991, 6, s. 187.

Z. Gippius 2001: Z. N. Gippius, *Sobranie sočinenij: V 15 tt.*, pod sost. T. F. Prokopova, Russkaja kniga; Intelvak; Dmitrij Sečin, Moskva, 2001-2013, t. 2: *Sumerki duha: Roman. Povesti. Rasskazy. Stichotvorenija*, sost. i primeč. T. F. Prokopova, Russkaja kniga, Moskva, 2001.

Z. Gippius 2003: Z. N. Gippius, *Sobranie sočinenij: V 15 tt.*, pod sost. T. F. Prokopova, Russkaja kniga; Intelvak; Dmitrij Sečin, Moskva, 2001-2013, t. 8: *Dnevnik: 1893-1919*, , sost. i primeč. T. F. Prokopova, Russkaja kniga, Moskva, 2003.

Girard 1961: R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

Girard 1972: R. Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

Girard 2005²: R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, SE, Milano, 2005² (1^a ed. it.: 1987; ed. originale: R. Girard, *Dostoïevski du double à l'unité*, Plon, Paris, 1963).

Goethe 1994: J. W. von Goethe, *Faust – Erster Teil* // J. W. von Goethe, *Faust. Urfaust*, introd. di I. A. Chiusano; somm., trad. e note di A. Casalegno, Garzanti, Milano, 1994 (ed. originale: J. W. von Goethe, *Faust. Ein Fragment*, Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1790).

Gorelov 2010: A. A. Gorelov, “*Cel'noe znanie*” i celostnaja istina (na puti k naučno-religioznoj filosofii) // “*Vestnik PSTGU*”, 1/29, ss. 43-57.

Gor'kij 1949: M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij: V 30 tt.*, AN SSSR, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva, 1949-1956, t. 1: *Povesti. Rasskazy. Stichi. 1892-1894*, 1949.

Gor'kij 1950: M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij: V 30 tt.*, AN SSSR, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva, 1949-1956, t. 6: *P'esy. 1901-1906*, 1950.

Gor'kij 1953: M. Gor'kij, *Sobranie sočinenij: V 30 tt.*, AN SSSR, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva, 1949-1956, t. 23: *Stat'i. 1895-1906*, 1953.

Gorni 1979: G. Gorni, *La metafora di testo* // “*Strumenti critici*”, 1979, 13/38, pp. 18-32.

Graves – Patai 1964: R. Graves – R. Patai, *The Hebrew Myths*, Doubleday, New York, 1964.

Grečiškin 1978: S. S. Grečiškin, *Archiv L. Ja. Gurevič* // “*Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*”, Nauka, Leningrad, 1978, ss. 3-29.

Grečiškin – Lavrov 1990: S. S. Grečiškin – A. V. Lavrov, *Biografičeskie istočniki romana Brjusova "Ognennyj angel"*, Novo-Basmannaja 19, Moskva, 1990, ss. 530-589.

Grossman 1994: J. D. Grossman, *Valery Briusov and Nina Petrovskaia: Clashing Models of Life in Art // Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, ed. by I. Paperno and J. D. Grossman, Stanford University Press, Stanford, 1994, pp. 122-150.

Gumilëv 1991: N. S. Gumilëv, *Sočinenija: V 3 tt.*, vstup. stat'ja, sost., primeč. N. A. Bogomolova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1991, t. 1.

A. Gurevič 1989: A. Ja. Gurevič, *Smert' kak problema istoričeskoj antropologii: o novom napravlenii v zarubežnoj istoriografii // A. Ja. Gurevič, Odissej. Čelovek v istorii. Issledovanija po social'noj istorii i istorii kul'tury*, Nauka, Moskva, 1989, ss. 127-135.

P. Gurevič 1996: P. S. Gurevič, *Kul'turologija: Učebnoe posobie*, Znanie, Moskva, 1996.

Hempfer 1973: K. Hempfer, *Gattungstheorie: Information und Synthese*, Wilhelm Fink, München, 1973.

Hutcheon 1984: L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, London, 1984.

I. [Ignatov] 1903: I. N. Ignatov, *V. G. Korolenko // "Russkie vedomosti"*, 15 junja 1903.

Vjač. Ivanov 1971: Vjač. I. Ivanov, *Sobranie sočinenij: V 4 tt.*, pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart [O. Deschartes, pseud. di O. A. Šor], s vved. i primeč. O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Brjussel', 1971-1987, t. 1, 1971.

Vjač. Ivanov 1974: Vjač. I. Ivanov, *Sobranie sočinenij: V 4 tt.*, pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart [O. Deschartes, pseud. di O. A. Šor], s vved. i primeč. O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Brjussel', 1971-1987, t. 2, 1974.

Vjač. Ivanov 1978²: Vjač. I. Ivanov, *Stichotvorenija i poëmy*, vstup. stat'ja S. S. Averinceva; sost., podgot. teksta i primeč. R. E. Pomirčego, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1978² (1^a ed.: 1976).

Vjač. Ivanov 1979: Vjač. I. Ivanov, *Sobranie sočinenij: V 4 tt.*, pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart [O. Deschartes, pseud. di O. A. Šor], s vved. i primeč. O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Brjussel', 1971-1987, t. 3, 1979.

Vjač. Ivanov 1987: Vjač. I. Ivanov, *Sobranie sočinenij: V 4 tt.*, pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart [O. Deschartes, pseud. di O. A. Šor], s vved. i primeč. O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Brjussel', 1971-1987, t. 4, 1987.

Jackson 1958: R. L. Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, Mouton, S-Gravenhage; The Hague, 1958.

Jacuga 2012: T. E. Jacuga, *Chudožestvennyj mir Z. Gippius v aspekte idej pravoslavnoj kul'tury* // "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta", 2012, 3, ss. 171-176.

Jourde – Tortonese 1996: P. Jourde – P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996.

Z. Jur'eva 1992: Z. O. Jur'eva, *Andrej Belyj: preobraženie žizni i teurgija* // "Russkaja literatura", 1992, 1, ss. 58-68.

Z. Jur'eva 2000: Z. O. Jur'eva, *Tvorimyj kosmos u Andreja Belogo*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 2000.

Jurkov 2012: D. I. Jurkov, *Poètika snovidenij v tvorčestve V. G. Korolenko* // "Vestnik Rossijskoj Akademii Obrazovanija", 2012, 3, ss. 75-79.

Kant 1996: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hrsg. von W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, 14. Auflage (1^a ed.: Lagarde und Friederich, Berlin; Libau, 1790).

Kasatkina 1999: V. N. Kasatkina, *Lirika snovidenij A. A. Feta* // *A. A. Fet. Poèt i myslitel': K 175-letiju so dnja roždenija A. A. Feta*, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN; Akademija Finljandii, Nasledie, Moskva, 1999, ss. 69-81.

Keldyš 1999: V. A. Keldyš, *F. M. Dostoevskij v kritike Merežkovskogo* // *D. S. Merežkovskij: Mysl' i slovo*, redkoll.: V. A. Keldyš i dr., Nasledie, Moskva, 1999, ss. 207-223.

Kent 1969: L. J. Kent, *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij and its Antecedents*, Mouton, The Hague, 1969.

Kirsanova 1993: L. I. Kirsanova, *Semejnyj roman "nevrotika" (opyt psichanalitičeskogo pročtenija romana F. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie" // Metafizika Peterburga (Peterburgskie čtenija po teorii, istorii i filosofii kul'tury)*, redkoll: A. Gogin i drug., Èjdos, Sankt-Peterburg, 1993, 1, ss. 250-263.

Kondrat'ev 2001: B. S. Kondrat'ev, *Sny v chudožestvennoj sisteme F. M. Dostoevskogo: mifologičeskij aspekt*, Arzamasskij gosudarstvennyj pedagogičeskij institut im. A. P. Gajdara, Arzamas, 2001.

Kotenko 2011: Ju. V. Kotenko, *Motiv sna v lirike N. M. Minskogo* // "Naukovi zapiski Charchivs'kogo nacional'nogo pedagogičnogo universitety im. G. S. Skovorodi", 2011, 2/2, ss. 44-53.

Kozlova 1998: S. M. Kozlova, *Mirostroitel'naja funkcija sna i snovidenija v komedii "Gore ot uma" // A. S. Griboedov: Chmelitskij sbornik*, Smolenskij gumanitarnyj universitet, Smolensk, 1998, ss. 94-123.

Kozubovskaja 2013: G. P. Kozubovskaja, *Poèzija A. Feta i mifologija: učebnoe posobie*, Flinta, Moskva, 2013.

Kozyrev 2012: A. P. Kozyrev, *Ob odnom antropologičeskom aspekte filosofii S. N. Bulgakova // "Vestnik Permskogo universiteta"*, 2012, 4, ss. 9-14.

Krejd 2004: V. P. Krejd, *Georgij Ivanov: ètjudy i èpizody // "Novyj Žurnal" ("The New Review")*, 2004, 237, pp. 164-209.

Kundera 1986: M. Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

Kundera 2010: M. Kundera, *Jacques e il suo padrone. Omaggio a Denis Diderot in tre atti*, a c. di A. Mura., Adelphi, Milano, 2010 (pubbl. originale: M. Kundera, *Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi*, Atlantis, Brno, 1981).

Kurganov 2002: E. Ja. Kurganov, *Iz stat'i "Dekadentskaja madonna" // Serebrjanyj vek. Poèzija*, AST; Olimp, Moskva, 2002 (ristampa di: E. Ja. Kurganov, "Dekadentskaja madonna" // Z. N. Gippius, "Živye lica": *Stichi. Dnevnik. Vospominanija: V 2 tt.*, Merani, Tbilisi, 1991, kn. 1, ss. 5-24).

La Belle 1989: J. La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Corneille University Press, Ithaca, 1989.

Lavrov 1994: A. V. Lavrov, *Andrei Belyi and the Argonauts' Mythmaking // Creating Life: the Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, ed. by I. Paperno and J. D. Grossman, Stanford University Press, Stanford, pp. 83-121.

Lavrov 1995: A. V. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody: žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1995.

Le Doeuff 2002: M. Le Doeuff, *The Philosophical Imaginary*, Continuum, London; New York, 2002.

Ledenev 2001: A. V. Ledenev, *Metafora "žizn' kak son" v romanach B. Poplavskogo i V. Nabokova // Russkaja literatura XX veka: itogi i perspektivy izučenija*, Sovetskij sport, Moskva, 2012, ss. 322-332.

Lejderman – Barkovskaja 2002: N. L. Lejderman – N. V. Barkovskaja, *Teorija literatury (vvodnyj kurs): Učebno-metodičeskoe posobie dlja studentov fakul'teta ruskogo jazyka i literatury*, AMB, Ekaterinburg, 2002.

Lennkvist [Lonkvist] 2000: B. Lennkvist [Lonkvist], *Son Anny Kareninnoj. Okno v roman // "Studia Litteraria Polono-Slavica"*, SOW, Warszawa, 2000, 5, ss. 191-205.

LÈS 1987: *Literaturnyj ènciklopedičeskij slovar'*, pod obč. red. V. M. Koževnikova i P. A. Nikolaeva, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva, 1987.

Levina-Parker 2006: M. Levina-Parker, *Povtorenie. Repetition. Repeticija? Ob odnoj povestvovatel'noj strategii u Nabokogo i Belogo // Imperija N. Nabokov i nasledniki*, pod red. Ju. Levinga i E. Soškina, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2006, ss. 482-505.

Ljapuškina 1996: E. I. Ljapuškina, *Mir v chudožestvennoj strukture "Sna Oblomova" // Imja – sjužet – mif: Mežvuzovskij sbornik*, pod red. N. M. Gerasimovoj, Sankt-Peterburg, 1996, ss. 100-114.

Ljašenko 2010: P. V. Ljašenko, *Kategorija svjatosti v èstetike P. A. Florenskogo // "Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta"*, 2010, 2/108, ss. 17-21.

LN 1965: "Literaturnoe nasledstvo", t. 72: *Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska*, pod red. I. S. Zil'bernštejna i dr., AN SSSR, Nauka, Moskva, 1965.

Lo Livej 1994: Lo Livej, *E. Zamjatin i F. Dostoevskij: Kul'turno-istoričeskie istoki romana "My"*, Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M. V. Lomonosova, Moskva, 1994.

Lominadze 1977: S. V. Lominadze, *Tajnij cholod ("Vychožu odin ja na dorogu" Lermontova) // "Voprosy literatury" 1977, 3*, ss. 206-226.

Loseva 2001: O. A. Loseva, *Dialektika kul'tury i ličnosti // Ličnost' v istoriko-kul'turnom processe: Sbornik naučnych trudov*, Saratovskij voenno-medicinskij institut, Saratov, 2001.

Lotman 1972: Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a c. di E. Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972 (ed. originale: Ju. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva, 1970).

Lotman – Uspenskij 2001²: Ju. M. Lotman – B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano, 2001² (1^a ed.: 1975).

Lukács 2004: G. Lukács, *Teoria del romanzo*, a c. di G. Raciti, SE, Milano, 2004 (ed. originale: G. Lukács, *Die Theorie des Romans // "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaften"*, 1916, Bd. 2, pp. 225-271, 390-431; ristampa: Paul Cassiser, Berlin, 1920).

Maguire – Malmstad 1987: R. A. Maguire – J. E. Malmstad, *Peterburg // Andrey Bely. Spirit of Symbolism*, Cornell University Press, Ithaca; London, pp. 96-144.

Majkov 1888: A. N. Majkov, *Polnoe sobranie sočinenij: V 3 tt.*, Tovariščestvo A. F. Marks, Sankt-Peterburg, Izdanie pjatoe, 1888, t. 1.

- Maksimov 1969: D. E. Maksimov, *Brjusov: Poèzija i pozicija*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1969.
- Maksimov 1975: D. E. Maksimov, *Poèzija i proza Al. Bloka*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1975.
- Markovič 1980: V. M. Markovič, *Son Tat'jany v poètičeskoj strukture "Evgenija Onegina" // Boldinskie čtenija*, Volgo-Vjatskoe knižnoe izdatel'stvo, Gor'kij, 1980, ss. 25-47.
- Matich [Matič] 1972: O. Matich [Matič], *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*, Wilhelm Fink, München, 1972.
- Matič 1999: O. Matič, *Christianstvo Tret'ego Zaveta i tradicija ruskogo utopizma // D. S. Merežkovskij: mysl' i slovo*, Nasledie, Moskva, ss. 106-118.
- Matlin 2003: M. G. Matlin, *Poètika sna v romanach Gončarova // Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 190-letiju so dnja roždenija I. A. Gončarova*, Korporacija tehnologij prodivženija, Ul'janovsk, 2003, ss. 26-37.
- Merežkovskij 1914: D. S. Merežkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V 24 tt.*, Tipografija Tovariščestva I. D. Sytina, Moskva, 1914, t. 22: *Stichotvorenija: 1883-1910*.
- Merežkovskij 1969: D. S. Merežkovskij, *Sobranie stichov: 1883-1910 g.*, Bradda Books, Letchworth, 1969.
- Merežkovskij 1990: D. S. Merežkovskij, *Sobranie sočinenij: V 4 tt.*, sost. O. N. Michajlova, Pravda, Moskva, 1990, t. 2.
- Merežkovskij 1991: D. S. Merežkovskij, *Balagan i tragedija // D. S. Merežkovskij, Akropol'. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, Knižnaja palata, Moskva, 1991.
- Merežkovskij 2000: D. S. Merežkovskij, *Stichotvorenija i poèmy*, vstup. stat'ja, sost., podgot. teksta i primeč. K. A. Kumpan, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 2000.
- Merežkovskij 2014: D. S. Merežkovskij, *Stichotvorenija*, DirectMedia, Moskva, 2014.
- Michajlov 1994: A. I. Michajlov, *O snovidenijach v tvorčestve Alekseja Remizova i Nikolaja Kljueva // Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*, otv. red.: A. M. Gračeva, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 1994, ss. 89-104.
- Michaleva 2006: A. A. Michaleva, *Geroj-dvojniki i struktura sjužeta // "Novyj filologičeskij vestnik"*, 2006, 3.
- Minc 1971: Z. G. Minc, *Blok i Dostoevskij // Dostoevskij i ego vremena*, pod red. V. G. Bazanova i G. M. Fridlendera, AN SSSR, Nauka, Leningrad, 1971, ss. 217-247.

- Minc 1973: Z. G. Minc, *Funkcija reminiscencij v poètike A. Bloka* // "Trudy po znakovym sistemam", 6, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1973, 308, ss. 339-400.
- Minc 1988: Z. G. Minc, *Graf Genrich von Ottergejm i "Moskovskij Renessans": simbolist Andrej Belyj v "Ognennom angele" Brjusova* // A. Belyj, *Problemy tvorčestva: Stat'i. Vospominanija. Publikacii, Sovetskij pisatel'*, Moskva, 1988, ss. 215-240.
- Minc 1999: Z. G. Minc, *Poètika Aleksandra Bloka*, Iskusstvo-SPb., Sankt-Peterburg, 1999.
- Minskij 1972²: N. M. Minskij, *Stichotvorenija* // *Poèty 1880-1890-ch godov*, vstup. stat'ja i obšč. red. G. A. Bjalogo; sost., podgot. teksta, biografičeskie spravki i primeč. L. K. Dolgopolova i L. A. Nikolaevoj, *Sovetskij pisatel'*, Leningrad, 1972², ss. 84-138 (1^a ed.: 1964).
- Močul'skij 1962: K. V. Močul'skij, *Valerij Brjusov*, YMCA-Press, Pariž, 1962.
- Muratova 1983: K. D. Muratova, *Leonid Andreev* // *Istorija ruskoj literatury: V. 4 tt.*, Nauka, Leningrad, 1980-1983, t. 4: *Literatura konca XIX – načala XX veka (1881-1917)*, pod red. K. D. Muratovoj, 1983, ss. 330-372.
- Murzak 2003: I. I. Murzak, *Chudožestvennaja funkcija sna v literaturnom proizvedenii* // "Učenyje zapiski MGPI", *Moskovskij gumanitarnyj pedagogičeskij institut*, Moskva, 2003, ss. 211-214.
- Nabokov 1997: V. V. Nabokov, *Stichotvorenija i poèmy*, AST, Moskva, 1997.
- Nagornaja 1997: N. A. Nagornaja, *Poètika snovidenij i stil' prozy A. M. Remizova*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Barnaul'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Barnaul, 1997.
- Nakamura 1997: K. Nakamura, *Čuvstvo žizni i smerti u Dostoevskogo*, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 1997.
- Nazirov 1982: R. G. Nazirov, *Tvorčeskie principy F. M. Dostoevskogo*, Saratovskij universitet, Saratov, 1982.
- Nečaenko 1991: D. A. Nečaenko, *Son, zavetnych ispolnennyj znakov: Tainstva snovidenij v mifologii, mirovych religijach i chudožestvennych literaturach*, Juridičeskaja literatura, Moskva, 1991.
- Nelegač 1996: N. V. Nelegač, *Motiv dvojničestva v tvorčestve I. Annenskogo* // *Sovremennye problemy gumanitarnych disciplin: Sbornik statej molodych učenykh Kuzbassa*, Kuzbassvuzizdat, Kemerovo, 1996, 2, ss. 124-128.

- Neumann 1981: E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma, 1981 (ed. originale: E. Neumann, *Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen*, Rhein, Zürich, 1956).
- Nietzsche 1968: F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male // Opere di Friedrich Nietzsche*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano, 1968, vol. VI, t. 2, n. 32.
- Nietzsche 1972: F. Nietzsche, *Werke: 3 Bde.*, Hrsg. von K. Schlechta, Carl Hanser, München, 1954-1956, Bd. 2, 1972.
- Nikolaeva 1995: T. M. Nikolaeva, “Sny” puškinskich geroev i son Svjatoslava Vsevolodoviča // *Lotmanovskij sbornik*, 1, OGI, Moskva, 1995, ss. 392-410.
- Njamcu 1999: A. E. Njamcu, *Poëtika tradicionnyh sjužetov*, Ruta, Černovcy, 1999.
- Nochlin 1988: L. Nochlin, *Women, art, and power, and other essays*, HarperCollins, New York, 1988.
- Novikova 2014: E. V. Novikova, *Tipologija geroev-dvojniov i strukturnye osobennosti predstavlenija dvojničestva v proizvedenijach E. T. A. Gofmana // “Gumanitarnye naučnye issledovanija”*, 2014, 11. URL: <http://human.snauka.ru/2014/11/8202> (ultima consultazione: 14.07.2015).
- Padučeva 1996: E. V. Padučeva, *Semantičeskie issledovanija: Semantika vremeni i vida v russskom jazyke; Semantika narrativa*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, 1996.
- Papazjan 1991: A. A. Papazjan, *Lilit, Mifologičeskij slovar'*, gl. red.: E. M. Meletinskij, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva, 1991.
- Pečerskaja 1995: T. I. Pečerskaja, *Son Onegina (sjužetnaja semantika balladnyh i skazočnyh motivov) // Rol' tradicii v literaturnoj žizni èpochi. Sjužety i motivy*, otv. red.: E. K. Romodanovskaja i Ju. V. Šatin, CO RAN, Novosibirsk, 1995, ss. 78-86.
- Pigulevskij 1987: V. O. Pigulevskij, *Romantičeskij universum, sjur- i giperreal'nost' // Istoriko-teoretičeskie problemy iskusstva*, redkoll.: N. I. Šaškov i dr., Moldavskij gosudarstvennyj institut iskusstv, Štiinca, Kišinëv, 1987, ss. 95-114.
- Podoprigora 2000: M. G. Podoprigora, *F. M. Dostoevskij v tvorčeskom soznanii Andreja Belogo*, Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Stavropol'skij gosudarstvennyj universitet, Stavropol', 2000.
- Pollock 1990: G. Pollock, *Missing Women: Rethinking Early Thoughts on “Images of Women” // The Critical Image*, ed by C. Squiers, Bay Press, Seattle, 1990, pp. 202-220.
- Porter 1979: L. M. Porter, *The Literary Dream in French Romanticism: A Psychoanalytic Interpretation*, Wayne State University Press, Detroit, 1979.

Porter 1993: L. M. Porter, *Real Dreams, Literary Dreams, and the Fantastic in Literature // The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*, ed. by C. Rupprecht, SUNY, New York, 1993, pp. 32-47.

Prichod'ko 1994: I. S. Prichod'ko, *Mifopoëtika A. Bloka*, Vladimirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Vladimir, 1994.

Prichod'ko 1999: I. S. Prichod'ko, *Aleksandr Blok i russkij simbolizm: mifopoëtičeskij aspekt*, Vladimirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Vladimir, 1999.

Pustygina 1977: N. G. Pustygina, *Citatnost' v romane Andreja Belogo "Peterburg". Stat'ja I // "Trudy po istorii russkoj i slavjanskoj filologii"*, 28: *Literaturovedenie*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 1977, ss. 80-97.

Rank 2001: O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, trad. it. di I. Bellingacci, SE, Milano, 2001 (ed. originale: O. Rank, *Der Doppelgänger // "Imago"*, 1914, 3, S. 7-164).

Razumova 2006: A. O. Razumova, *Roman Andreja Belogo "Peterburg": gnoseoloģičeskaja priroda tekstoporoždenija*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filoloģičeskich nauk, Tomskij gosudarstvennyj universitet, Tomsk, 2006.

Recalcati 2004: M. Recalcati, *Sull'odio*, Mondadori, Milano, 2004.

Ripellino 1961: A. M. Ripellino, *Pietroburgo di Belyj: un poema d'ombre // A. Belyj, Pietroburgo*, intr. e trad. di A. M. Ripellino, Einaudi, Torino, 1980, pp. 5-35.

Rodnjanskaja 1980: I. B. Rodnjanskaja, *Geroj liriki Lermontova i literaturnaja pozicija poëta // "Izvestija Akademii nauk SSSR"*, Nauka, Moskva, 1980, t. 39, n. 2, ss. 103-115. Moskva, 1980.

Roebing 1989: I. Roebing, *Lilith oder die Umwertung aller Werte. Eine Untersuchung zum Frauen-Bilder-Sturz um die Jahrhundertwende am Beispiel von Isolde Kurz' Versepos 'Die Kinder der Lilith' // Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Hrsg. von I. Roebing, Centaurus, Pfaffenweiler, 1989, S. 157-197.

Rozanov 1912: V. V. Rozanov, *Uedinënnye*, A. S. Suvorin, Sankt-Peterburg, 1912.

Rozanov 1913: V. V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, A. S. Suvorin, Sankt-Peterburg, 1913.

Rubinštejn 1989: S. L. Rubinštejn, *Osnovy obščej psihologii: V 2 tt.*, Pedagogika, Moskva, 1989, t. 2.

Rudnev 1993: V. P. Rudnev, *Fenomenologija sobytija // "Logos"*, 1993, 4, ss. 226-238.

Safonova 2007: T. V. Safonova, *"Tosklivyy son prervat' edinyim zvukom". Antiteza v lirike A. A. Feta // "Russkaja reč"*, 2007, 5, ss. 13-15.

Ščennikov 1978: G. K. Ščennikov, *Chudožestvennoe myšlenie Dostoevskogo*, Sredne-Ural'skoe knižnoe izdatel'stvo, Sverdlovsk, 1978, gl. *Funkcii snov v romanach Dostoevskogo*.

Ščennikova 2001: L. P. Ščennikova, *Dve ispovedi: Ivana Karamazova i Osužėdnogo v "Poslednej ispovedi" N. M. Minskogo // Dostoevskij i sovremennost': Materialy XVI Meždunarodnyh Starorusskich čtenij*, Staraja Russa, 2001, ss. 189-193.

Segal 1981: D. M. Segal, *Literatura kak ochrannaja gramota // "Slavica Hierosolymitana"*, Jerusalem, 1981, vol. 5-6, ss. 151-244.

Segre 1985: C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.

Serianni 2003: L. Serianni, *Italiani scritti*, Il Mulino, Bologna, 2003.

Servera Èspinoza [Cervera Espinosa] 1995: A. Servera Èspinoza [Cervera Espinosa], *Kto est' čelovek? Filosofskaja antropologija // Èto čelovek: Antologija*, sost. P. S. Gureviča, Vysšaja škola, Moskva, 1995, ss. 88-92.

Severjanin 1990: I. Severjanin, *Stichotvorenija i poėmy. 1918-1941*, Sovremennik, Moskva, 1990.

Shakespeare 1869: W. Shakespeare, *The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, ed. by F. H. Stratmann, N. Trübner and co., London; E. Gehrich and co., Krefeld, 1869 (ed. originale: W. Shakespeare, *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*, N. L. and John Trundell, London, 1603).

Šklovskij 1983: V. B. Šklovskij, *O teorii prozy*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1983 (1^a ed.: Krug, Moskva, 1925).

Skudnjakova 2006: E. V. Skudnjakova, *Chudožestvennaja funkcija snovidenij v povesti I. S. Turgeneva "Klara Milič (Posle smerti)" // Bočkarėvskie čtenija: materialy XXX Zonal'noj konferencii literaturovedov Povol'ž'ja 6-8 aprelja 2006 goda*, Samarskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Samara, 2006, t. 2, ss. 429-434.

Slavina 1998: O. Ju. Slavina, *Poėtika snovidenij: Na materiale prozy 1920-ch gg.*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, Sankt-Peterburg, 1998.

Smirnov 2001: I. P. Smirnov, *Smysl kak takovoj*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 2001.

Solov'ėv 1899: Vl. S. Solov'ėv, *Tvorenija Platona*, perv. c grečeskogo i predisl. Vl. S. Solov'ėva, K. T. Soldatėnkov, Moskva, 1899, t. 1.

Solov'ëv 1911: Vl. S. Solov'ëv, *Rossija i Vselenskaja Cerkov'*, prev. s francuzskogo G. A. Račinskogo, Put', Moskva, 1911 (ed. originale: *La Russie et l'Église universelle*, Albert Savine, Paris, 1889).

Solov'ëv 1913: Vl. S. Solov'ëv, *Voskresnye pis'ma. XIII. Ženskij vopros* // Vl. S. Solov'ëv, *Sobranie sočinenij: V 10 tt.*, pod red. S. M. Solov'ëva i È. L. Radlova, Prosveščenie, Sankt-Peterburg, 1911-1913, t. 10, 1913, ss. 3-80.

Solov'ëv 1974: Vl. S. Solov'ëv, *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*, vstup. stat'ja, sost. i primeč. Z. G. Minc, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1974.

Solov'ëv 1988a: Vl. S. Solov'ëv, *Sočinenija: V 2 tt.*, obšč. red. i sost. A. V. Gulygi, A. F. Loseva; primeč. S. L. Kravca i dr., Mysl', Moskva, 1988, t. 1.

Solov'ëv 1988b: Vl. S. Solov'ëv, *Sočinenija: V 2 tt.*, obšč. red. i sost. A. V. Gulygi, A. F. Loseva; primeč. S. L. Kravca i dr., Mysl', Moskva, 1988, t. 2.

Solov'ëv 1989: Vl. S. Solov'ëv, *Ideja sverchčeloveka* // Vl. S. Solov'ëv, *Sočinenija: V 2 tt.*, sost., podgot. teksta i primeč. N. V. Kotrelëva i E. B. Raškovskogo, Pravda, Moskva, 1989, t. 2: *Čtenija o bogočelovečestve. Filozofskaja publicistika*, ss. 610-618.

Solov'ëv 1994: Vl. S. Solov'ëv, *Čtenija o bogočelovečestve. Stat'i. Stichotvorenija i poëmy. Iz trech razgovorov: kratkaja povest' ob Antichriste*, vstup. stat'ja, sost. i primeč. A. B. Muratova, Chudožestvennaja literatura, Sankt-Peterburg, 1994.

Spinoza 2007: B. Spinoza, *Opere*, a c. di F. Mignini, Mondadori, Milano, 2007.

Stellino 2011: P. Stellino, *Conseguenze pratiche del prospettivismo nietzscheano // Teorie e pratiche della verità in Nietzsche*, a c. di P. Gori e P. Stellino, ETS, Pisa, 2011, pp. 125-145.

Strachov 1947: I. V. Strachov, *Chudožestvennoe poznanie snovidenij* // I. V. Strachov, *L. N. Tolstoj kak psiholog*, b.i., Saratov, 1947.

Strindberg 1994: A. Strindberg, *Il sogno*, a c. di G. Zampa, Adelphi, Milano, 1994 (ed. originale: A. Strindberg, *Ett drömspel*, C. & E. Gernandts, Stockholm, 1902).

Syrovatko 2000: L. V. Syrovatko, *Motivy Dostoevskogo v knige stichov Maksimiliana Vološina i Igorja Severjanina* // *Dostoevskij: Materialy i issledovanija*, Institut ruskoj literatury RAN, Nauka, Sankt-Peterburg, 1974-2013, t. 15, otv. red.: N. F. Budanova i A. V. Archipova, 2000, ss. 203-214.

SZÈ 2003: *Simvolj, znaki, èmblemy: ènciklopedija*, sost. V. È. Bagdasarjana, I. V. Orlova i V. L. Telicyna; pod obšč. red. V. L. Telicyna, Lokid Press, Moskva, 2003.

Tamarčenko 1999: N. D. Tamarčenko, *Povestvovanie // Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye terminy i ponjatija*, pod red. L. V. Černeca, Vysšaja škola, Moskva, 1999, ss. 279-295.

Tamarčenko 2003: N. D. Tamarčenko, *Metodologičeskie problemy teorii roda i žanra v poètike XX veka // Teorija literatury*, Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo RAN, Moskva, t. 3: *Rody i žanry (osnovnye problemy v istoričeskom osveščennii)*, otv. red.: L. I. Sazonova, 2003, ss. 81-98.

Taturina 2002: N. A. Taturina, *Mifopoètičeskie konteksty obraza glavnogo geroja v romane A. D. Skaldina "Stranstvija i priključenija Nikodima Staršego" // Russkaja literatura 1920-ch godov. Chudožestvennyj tekst i istoriko-kul'turnyj kontekst. Materialy mežvuzovskoj naučnoj konferencij pamjati Izrailja Abramoviča SMIRINA (1925-1993)*, Permskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Perm', 2002, ss. 6-17.

Taylor 1992: C. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge (1^a ed.: 1989).

Terterjan 1983: I. A. Terterjan, *Romantizm kak celostnoe javlenie // "Voprosy literatury"*, 1983, 4, ss. 151-181.

Timenčik 1975: R. D. Timenčik, *Principy citirovanija u Achmatovoj v sopostavlenii s Blokom // Tezisy I Vsesojuznoj (III) konferencii "Tvorčestvo A. A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka"*, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, Tartu, 1975, ss. 124-127.

Tjutčev 1972: F. I. Tjutčev, *Stichotvorenija*, predisl. A. Tarchova, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1972.

Todorov 1969: T. [C.] Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague, 1969.

Tolstoj 1984: L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij: V 22 tt.*, pod red. M. B. Chrapčenko, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1978-1985, t. 19: *Pis'ma 1882-1899*, 1984.

Toporov 1998: V. N. Toporov, *Strannyj Turgenev (Četyre glavy)*, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moskva, 1998.

Toynbee – DeLos Myers 1955: A. J. Toynbee – E. DeLos Myers, *A Study of History*, Oxford University Press, London, 1955, vol. 7.

Tynjanov 1924: Ju. N. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Academia, Leningrad, 1924.

Tyryškina 1994: E. V. Tyryškina, *Sny i jav' geroin' "Krestovyh sestër" A. M. Remizova // Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*, otv. red.: A. M. Gračeva, Dmitrij Bulanin, Sankt-Peterburg, 1994, ss. 53-57.

- Ulybina 1982: O. B. Ulybina, *Motiv sna i ego chudožestvennyye funkcii v povesti I. S. Turgeneva "Posle smerti"* // *Voprosy sjužeta i kompozicii: Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov*, otv. red.: G. V. Moskvičeva, Gor'kovskij gosudarstvennyj universitet im. N. I. Lobačevskogo, Gor'kij, 1982, ss. 65-68.
- Van Baak 1983: J. J. van Baak, *On Space in Russian Literature: A Diachronic Problem // Dutch Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*, ed. by A. G. F. van Holk, Rodopi, Amsterdam, 1983.
- Vanslov 1966: V. V. Vanslov, *Èstetika romantizma*, Iskusstvo, Moskva, 1966.
- Vasil'eva 2014: M. A. Vasil'eva, *Dvojniki-otraženie: èvoljucija motiva v lirike Georgija Ivanova* // "Sjužetologija i sjužetografija", 2014, 2, ss. 100-107.
- VB 2013: *Venok Brjusovu: Valerij Brjusov v poèzii ego sovremennikov*, sost, predisl. i primeč. V. Molodjakova, Vodolej, Moskva, 2013.
- Veresaev 1913: V. V. Veresaev, *Polnoe sobranie sočinenij: V 4 tt.*, Tovariščestvo A. F. Marks, Sankt-Peterburg, 1913, t. 3.
- Vyšeslavcev 1914: B. P. Vyšeslavcev, *Ètika Fichte. Osnovy prava i npravstvennosti v sisteme transcendental'noj filosofii*, Pečatnja A. I. Snegirevoj, Moskva, 1914.
- Waugh 1984: P. Waugh, *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London, 1984.
- White-Lewis 1993: J. White-Lewis, *In Defense of Nightmares: Clinical and Literary Cases // The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*, ed. by C. Rupprecht, SUNY, New York, 1993, pp. 48-72.
- Woolf 2000: V. Woolf, *A Room of One's Own*, Penguin Books, London, 2000.
- Ždanova 2013: E. S. Ždanova, *Dialektika religioznogo, racional'nogo i chudožestvennogo v ponimanii Vl. Solov'ëva* // "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie", 2013, 3/11, ss. 62-67.
- Zen'kovskij 1977: V. V. Zen'kovskij, *Russkie mysliteli i Evropa*, Respublika, Moskva, 1977.
- Zobnin 2004: Ju. V. Zobnin, *Žizn' i dejanija Dmitrija Merežkovskogo*, Aton, Sankt-Peterburg, 2004.