

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20  
19

**T**  
**B**

ISSN 2284-4473

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

### Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

## SUL SINCRETISMO IN ANDREJ BELYJ: IL PAMPHLET *UNA DIMORA NEL REGNO DELLE TENEBRE*

ANITA FRISON – *Università di Macerata*

Lo scrittore simbolista Andrej Belyj compone il *pamphlet* *Una dimora nel regno delle tenebre* (*Odna iz obitelej carstva tenej*, 1924) in seguito alla permanenza di due anni a Berlino (1921-1923). L'opera ha al centro una serie di riflessioni nate dal contatto con la realtà occidentale dei primi anni Venti. L'autore è colpito, in particolare, dalla commistione culturale che ha modo di osservare per le strade della capitale tedesca, da un lato invasa dagli emigrati russi, dall'altro preda di mode esotiche che pervadono tanto il mondo dell'arte quanto la vita quotidiana. Il contributo si propone in primo luogo di analizzare il punto di vista dell'autore circa l'inserimento di codici culturali 'altri' all'interno di quello europeo. In secondo luogo, si prefigge di evidenziare come all'ibridismo culturale oggetto di descrizione corrisponda – sul piano formale – una costruzione sincretica fondata su elementi che appartengono a vari generi letterari, citazioni, allusioni, richiami a tradizioni culturali diverse o ad altre opere (tanto di Belyj quanto di autori differenti). Nell'analisi si terrà conto del pensiero di Jurij Lotman sul *testo nel testo* e degli studi di Renate Lachmann sull'intertestualità nel modernismo russo.

In his essay *A Dwelling in the Kingdom of Shadows* (*Odna iz obitelej carstva tenej*, 1924), the symbolist writer Andrej Belyj reflects upon his experience in Berlin (1921-1923). Astonished by the cultural ibridism that permeates the German capital – fallen pray at the same time to the Russian émigrés and to the penchant for exoticism – the author describes the grotesque mixture of different cultural codes coexisting within the same society. The article analyses Belyj's point of view towards the penetration of 'alien' cultural codes into the European one; furthermore, it underlines the syncretic techniques used by the author to convey on a formal level the cultural ibridism seen in Berlin. In the following analysis Jurij Lotman's theory on the *text within a text* and Renate Lachmann's studies on intertextuality in Russian modernism will be taken into account.

### I

Secondo Jurij Lotman il termine *testo*, che per sua stessa ammissione si è prestato a svariate interpretazioni acquisendo significati diversi nel corso della storia,<sup>1</sup> in senso semiotico «non è applicato soltanto ai messaggi in lingua naturale, ma anche a qualsiasi veicolo di un significato globale (“testuale”), sia esso un rito, un'opera d'arte figurativa, oppure una composizione musicale»,<sup>2</sup> a condizione che svolga una funzione univoca all'interno della cultura che lo produce (che sia quindi immediatamente riconoscibile dagli esponenti di tale cultura ad esempio come preghiera, legge, romanzo). Un *testo* è dunque un prodotto della cultura, cui spettano due compiti di fondamentale importanza: «la trasmissione adeguata del significato e la produzione di nuovi sensi».<sup>3</sup> Se il primo compito si rivela sostanzialmente passivo, o meglio non creativo in quanto l'informazione veicolata rimane la stessa nel passaggio dal mittente al destinatario, il secondo invece presuppone che il *testo* sia un *congegno pensante*, in grado di creare nuovi significati grazie alla sua eterogeneità intrinseca. È la compresenza di più linguaggi, di più codici all'interno di uno stesso testo ad ampliare lo spettro delle *possibilità di senso*, ovvero a renderne

1 JURIJ LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 247.

2 JURIJ LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di FRANCISCU SEDDA, Roma, Meltemi, 2006, p. 114.

3 LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 250.

meno inequivocabile l'interpretazione: «il testo è uno spazio semiotico all'interno del quale i linguaggi interagiscono, interferiscono e si autoorganizzano gerarchicamente».<sup>4</sup>

La natura composita di un testo è particolarmente evidente nel caso del *testo nel testo*,<sup>5</sup> quando «un frammento di testo, strappato dai suoi naturali legami di senso, viene introdotto in maniera meccanica in un altro spazio di senso».<sup>6</sup> Questo può verificarsi tanto in ogni prodotto di una cultura, quanto nell'ambito delle culture nella loro interezza; infatti, «la cultura nel suo insieme può essere considerata come testo»,<sup>7</sup> seppure estremamente complesso e gerarchicamente strutturato. Tuttavia è senza dubbio più visibile nel caso dei testi artistici, in cui la commistione è in genere un procedimento intenzionale dell'autore. Così, secondo Lotman:

Il “testo nel testo” è una costruzione retorica specifica, tramite la quale la differenza di codificazione delle varie parti del testo diviene un fattore evidenziato della costruzione del testo da parte dell'autore e della sua percezione da parte del lettore. Il passaggio da un sistema di comprensione semiotica del testo a un altro in un qualche confine strutturale interno costituisce, in questo caso, la base della generazione di senso. Una tale costruzione, prima di tutto, rafforza il momento di gioco nel testo: [...] il senso ironico, parodico, teatralizzato ecc.<sup>8</sup>

Lo studioso porta diversi esempi di *testo nel testo*, *in primis* il quadro nel quadro, il romanzo nel romanzo, il film nel film. Tra questi, Lotman considera anche le citazioni, i rimandi e le epigrafi e più in generale tutto ciò che viene inserito in una «narrazione continua» con il preciso scopo di frammentarla. «Simili inserimenti», aggiunge, «possono essere letti sia come omogenei rispetto al testo che li circonda, sia come eterogenei rispetto a esso. Più nettamente è espressa l'intraducibilità tra i codici del testo-inclusione e il codice di base, e più è percettibile la specificità semiotica di ciascuno di essi».<sup>9</sup> Chiaramente, affinché il gioco – la codificazione / decodificazione / ricodificazione – funzioni, è necessario un fruitore.

Tale prospettiva può essere utilizzata nell'analisi di ogni prodotto artistico, ma risulta significativa soprattutto se considerata in relazione agli studi sull'intertestualità nelle opere letterarie. Nel suo lavoro dedicato alle strategie intertestuali nel modernismo russo, Renate Lachmann recupera in parte l'approccio semiotico definendo quello intertestuale come «un testo che rinuncia alla sua identità stabilita provvisoriamente» ed «è prodotto da un processo di riferimenti ad altri testi (attraverso decostruzione, somma, o ricostruzione)», e descrivendo il contatto tra il testo di partenza e gli altri come «un

4 *Ivi*, p. 253.

5 Lotman affronta la questione del *testo nel testo* in due saggi dal medesimo titolo (*Tekst v tekste, Il testo nel testo*), pubblicati il primo nel 1981 e il secondo nel 1992 all'interno del noto *Kul'tura i vzryv (La cultura e l'esplosione)*. In questa sede si fa riferimento alle versioni italiane *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città* e JURIJ LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

6 *Ivi*, p. 91.

7 *Ivi*, p. 98.

8 *Ivi*, p. 91.

9 *Ivi*, p. 98.

processo di assimilazione, trasposizione e trasformazione di segni altri».<sup>10</sup> Lachmann introduce il concetto di ‘contaminazione’ (*contamination*) attribuendo a questo termine un significato simile a quello assegnato da Lotman agli inserimenti che interrompono la continuità di un testo e ne evidenziano la frammentarietà:

La contaminazione si verifica quando elementi singoli sono selezionati da vari altri testi (o da strategie testuali che appartengono a sistemi differenti di poetica) e in seguito vengono combinati, come in un montaggio. Avviene anche quando questi elementi si uniscono e si sovrappongono nel testo manifesto. Come risultato, un elemento perde sia la sua cornice referenziale originale sia lo status che aveva all'interno dell'intero testuale che esisteva in precedenza e così stabilisce un contatto con altri elementi rilevanti in altri testi. In questo modo all'interno del testo appaiono serie semantiche eterogenee, o stratificazioni; il processo di dispersione è seguito da quello di ricomposizione in un nuovo ambiente testuale.<sup>11</sup>

L'essenza ibrida, contaminata di un simile testo, insieme alle tecniche che vengono utilizzate a questo scopo, vengono definite da Lachmann con il termine *sincretismo*, «una strategia di detotalizzazione che cerca di penetrare settori proibiti e che infrange i confini che garantiscono uno stile omogeneo».<sup>12</sup> Il sincretismo può essere responsabile sia della ‘sincronizzazione’ sia della ‘contaminazione’ di stili eterogenei e dei modelli culturali a loro sottostanti; in altre parole, i principi estranei inseriti nel testo base vengono percepiti dal fruitore come suoi elementi strutturali e al contempo di rottura. La tendenza a creare forme sincretiche – e qui Lachmann cita l'idea lotmaniana di *creolizzazione* e quella bachtiniana di *ibridazione* – appare una costante nella storia della letteratura, e acquista significati e intenzioni diverse a seconda dell'epoca in cui si manifesta, ma si rivela accentuata negli scrittori interessati all'impossibilità di rappresentazioni univoche del mondo circostante poiché «la parola – in quanto forma ibrida e dialogicamente plurivoca, in quanto elemento vuoto che assume posizioni semantiche differenti, e in quanto parodia – previene la formazione di monadi semantiche».<sup>13</sup> In questi casi, tramite strategie come l'allusione, l'ambivalenza, la dissimulazione e la circonlocuzione, il sincretismo crea una semantica *negativa*, una semantica dell'inautentico che ha non solo lo scopo di

10 RENATE LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 30: «a text that foregoes its provisionally established identity», «is produced by a process of reference to other texts (through deconstruction, summation, or reconstruction)»; «a process of assimilating, transposing, and transforming other signs» (la traduzione in italiano delle citazioni tratte dal testo di Lachmann è mia).

11 *Ivi*, p. 32: «Contamination occurs when individual elements are selected from various other texts (or from among textual strategies belonging to different systems of poetics) and subsequently combined, as in a montage. It also results when these elements merge and overlap in the manifest text. As a result, an element loses both its original referential framework and its status in a previously existing textual whole and thereby establishes contact with other relevant elements in other texts. In this way there arise heterogenous semantic series or strata within the text; a process of scattering is followed by one of recomposition in a new textual environment».

12 *Ivi*, p. 122: «a strategy of detotalization that seeks to enter forbidden realms and that transgresses the boundaries guaranteeing homogenous style».

13 *Ivi*, p. 129: «the word – as a hybrid, dialogically plurivocal form, as a counterword crossing different semantic positions, and as a parody – prevents the formation of semantic monads».

rendere conto dell'oscurità del reale, ma anche quello di costituire una «messa in scena testuale».<sup>14</sup>

Tra gli autori russi che maggiormente si fanno portatori della tendenza sincretica, la studiosa segnala lo scrittore simbolista Andrej Belyj (1880-1934), che ricorre in modo sistematico al *testo nel testo* e crea nelle proprie opere una fitta rete di commistioni stilistiche e culturali che il lettore è chiamato a decifrare. La contaminazione in Belyj avviene su più piani, ed è direttamente collegata alla sua concezione di simbolismo; nel saggio *Ėmblematika smysla (L'emblematica del senso, 1909)*, l'autore sottolinea l'eclettismo della nuova arte, che combina «procedimenti artistici di culture diverse» con lo scopo di rinnovare il rapporto tra l'arte e la realtà: «ciò che di realmente nuovo ci attrae nel simbolismo, è lo sforzo di illuminare le contraddizioni più profonde della cultura contemporanea coi raggi colorati di molteplici culture; è come se noi rivivessimo ora tutto il passato: l'India, la Persia, l'Egitto, come anche la Grecia e il medioevo rivivono, ci passano accanto, così come ci passano accanto le epoche a noi più vicine».<sup>15</sup> Non a caso il saggio in questione affronta le teorie filosofiche e artistiche più disparate, chiamando in causa Kant, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Rickert, ma anche gli antichi greci e gli alchimisti medievali, la teosofia di Elena Blavatskaja, il buddhismo e il taoismo.<sup>16</sup> Il recupero di dottrine filosofiche diverse si riscontra non solo nelle opere di Belyj a carattere teorico, ma anche in quelle più propriamente letterarie. Qui la tendenza al sincretismo si dilata fino a comprendere a livello macroscopico la commistione stilistica (prosa/poesia) e quella tra arte scrittoria e altre arti (in particolare la pittura e la musica);<sup>17</sup> a livello microscopico, ovvero a livello di strategie stilistiche e rappresentative precise utilizzate dall'autore, si traduce in un utilizzo a tratti esasperato di citazioni dirette, allusioni e rimandi a opere proprie e altrui. Il fenomeno è stato studiato in modo approfondito in relazione al romanzo *Peter-*

14 *Ibidem*: «textual mise-en-scène».

15 ANDREJ BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, Parma, Zara, 1987, p. 58.

16 Lena Szilard sottolinea in proposito che i lavori di Belyj sulla filosofia della cultura vedono una commistione tra i metodi delle scienze naturali e le idee più attuali nel campo della logica o della gnoseologia, oltre a rappresentare una sintesi di pensiero occidentale e saggezza orientale (cfr. LENA SZILARD, *Andrej Belyj*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-čh godov)*, Moskva, IMLI-RAN, 2001, pp. 144-189, pp. 144-145).

17 Sull'influenza di pittura e musica all'interno del *corpus* beliano si vedano ad esempio: GERALD JANECEK, *Rhythm in Prose: The Special Case of Bely*, in *Andrej Bely. A Critical Review*, a cura di GERALD JANECEK, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102; NATAL'JA KAJDALOVA, *Risunki Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, a cura di STANISLAV LESNEVSKIJ e ALEKSANDR MICHAJLOV, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 597-605; TATIANA NICOLESCU, *Risunki Andreja Belogo*, in «Slavica Tergestina», VIII (2000), pp. 127-143; JURIJ ORLICKIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy russkoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemja mire: k 125-letiju so dnja roždenija*, a cura di MONIKA SPIVAK, ELENA NASEDKINA e IOANNA DELEKTORSKAJA, Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298; CHRISTA EBERT, «Nado umet' videt'»: *travelogi Andreja Belogo Véter s Kavkaza i Armenija kak èstetičeskoe nastavljenje*, in *Beglye vzgljady. Novoe pročtenie russkich travelogov pervoj treti XX veka*, a cura di WOLFGANG KISSEL e GALINA TIME, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 146-165; OLGA MATICH (a cura di), *Petersburg / Petersburg. Novel and City, 1900-1921*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 2010; CORINNE FOURNIER KISS, *Géométries urbaines chez André Biély et Kasimir Malévitch*, in *Metropolen der Avantgarde*, a cura di THOMAS HUNKELER e EDITH ANNA KUNTZ, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 245-258; GIUSEPPINA GIULIANO, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...* In «Ticontre. Teoria. Testo. Traduzione», v (2016), pp. 117-133.

burg (*Pietroburgo*); Nadežda Pustygina, a questo proposito, ha suggerito di introdurre il sostantivo comprensivo *citatnost'* ('citazionismo') per indicare l'insieme diversificato di citazioni, reminiscenze e allusioni di cui si serve l'autore all'interno del romanzo, ovvero ciò che lei definisce la «poetica della parola altrui». <sup>18</sup> Pustygina lega inoltre la propensione di Belyj per le citazioni al ricorso abituale all'ironia, uno dei principi strutturali della sua poetica. Il significato satirico (ironico) è infatti individuato dallo scrittore come il secondo significato – dopo quello musicale e prima di quello sintetico-simbolico – proprio di ogni componimento. <sup>19</sup> Il gioco con il testo altrui deve essere quindi interpretato in relazione al secondo significato, poiché «l'espressione più chiara dell'ironia dell'autore sono i molteplici esempi di parodia: dai giochi di parole dei nomi e cognomi citati fino alla raffigurazione parodica di ideali e miti [...]». <sup>20</sup> Lo stretto legame con la parodia è notato anche da Lachmann, <sup>21</sup> la quale pone tuttavia l'accento sul sincretismo *culturale* presente nel romanzo, «un sincretismo in cui ogni strato culturale riflette quello che vi giace "sotto"» andando a creare una «reincarnazione del significato». <sup>22</sup> Nella sua analisi, l'eterogeneità dell'ordito beliano non deriva esclusivamente dal suo rapporto con altri prodotti culturali (siano essi testi letterari, pittorici, musicali); a fianco del piano finzionale, mitopoietico, Belyj mantiene infatti anche il piano del reale attraverso accenni più o meno diretti alla situazione politico-sociale contemporanea.

La tendenza al sincretismo è riscontrabile in modo molto evidente nel *pamphlet* di Belyj *Odna iz obitelej carstva tenej* (*Una dimora nel regno delle tenebre*, 1924), <sup>23</sup> composto sulla scia delle suggestioni e dei ricordi suscitati nell'autore dalla permanenza di due anni a Berlino. <sup>24</sup> In bilico tra saggio, resoconto di viaggio, parodia, memorialistica e nar-

18 Cfr. NADEŽDA PUSTYGINA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, in «Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii», xxviii (1977), pp. 80-97, p. 80: «Так как в романе зачастую трудно провести границу между такими явлениями, как цитата, реминисценция, аллюзия, то более удобным нам представляется пользоваться термином, объединяющим их, – цитатность (как общее свойство поэтики "чужого слова")», «Poiché nel romanzo è spesso difficile tracciare un confine tra fenomeni come la citazione, la reminiscenza, l'allusione, allora ci è più comodo utilizzare un termine che li comprenda tutti: citazionismo (come caratteristica comune della poetica della "parola altrui")» (tutte le traduzioni dal russo in italiano, ove non diversamente indicato, sono mie).

19 Cfr. ANDREJ BELYJ, *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990, pp. 138-139.

20 PUSTYGINA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, cit., p. 84.

21 Cfr. LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, cit., p. 131.

22 *Ivi*, p. 132: «a syncretism of the cultural strata represented by texts, a syncretism in which each cultural layer reflects the one lying "beneath" it», «reincarnation of meaning».

23 Il *pamphlet* esce nel gennaio 1925, ma nella seconda di copertina è presente la datazione «1924». L'opera è stata tradotta solo in parte in italiano da Daniela Rizzi (cfr. ANDREJ BELYJ, *Una dimora nel regno delle tenebre*, a cura di Daniela Rizzi, in «In forma di parole», vii/2 (1986), pp. 49-65). Le citazioni seguenti sono proposte nella mia traduzione; si è deciso di mantenere la punteggiatura peculiare dell'autore, specialmente per quanto riguarda l'utilizzo marcato del punto e virgola e dei due punti.

24 Belyj lascia Mosca nell'ottobre 1921 per recarsi a Berlino con lo scopo di incontrare nuovamente la moglie – da cui era rimasto separato durante la Prima guerra mondiale –, nonché avere un chiarimento con Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia, di cui era seguace. Entrambi gli incontri hanno un esito negativo; lo scrittore precipita quindi in una crisi spirituale profonda, di cui hanno lasciato testimonianza diversi intellettuali russi (cfr. ad esempio MARINA CVETAJEVA, *Incontri*, Milano, La Tartaruga, 1982; NINA BERBEROVA, *Il corsivo è mio*, Milano, Adelphi, 1993; VLADISLAV CHODASEVIČ, *Necropoli*, Milano, Adelphi, 2006). Sull'attività artistica intensa dell'autore nel biennio trascorso a Berlino (farà ritorno in patria alla fine del 1923) si vedano KONSTANTIN MOČUL'SKIJ, *Andrej Belyj*, Paris, YMCA Press, 1955; THOMAS R. BEYER,

razione mitica,<sup>25</sup> l'opera è suddivisa in cinque capitoli riuniti in due sezioni e preceduti da una introduzione; i continui passaggi da un genere all'altro fanno apparire i capitoli come frammenti eterogenei giustapposti, legati esclusivamente dalla tematica comune: il viaggio dell'autore in Germania.<sup>26</sup> La panoramica sulle tappe effettuate prima dell'arrivo (Lettonia e Lituania) cede presto il posto a una riflessione articolata sulla società tedesca – ma più in generale sull'intera società occidentale – contemporanea, in preda a una profonda crisi culturale, a un tetano lento ma inesorabile «che porta alla morte senza tragedie e alla putrefazione senza eroismi».<sup>27</sup> Secondo Belyj, se la rivoluzione russa ha condotto a un rinnovamento effettivo sia sul piano sociale che su quello culturale, i sommovimenti tedeschi alla base della neonata Repubblica di Weimar non sono stati in grado di svecchiare la patina opaca e polverosa che ha ricoperto la Germania. Lo scrittore ragiona quindi sul disfacimento dell'Occidente, sul crollo dei valori e sulla mancanza di creatività in ambito artistico. Ma si spinge oltre, associando questo sfacelo alla contaminazione culturale che ha colpito l'Europa: le sue descrizioni dell'universo berlinese e le relative considerazioni traggono origine dalla presa di contatto con una realtà estremamente ibrida, che assembla al proprio interno codici anche molto lontani tra loro rielaborandoli in un aggregato grottesco.

L'analisi seguente sarà portata avanti su due piani distinti, eppure profondamente legati tra loro. Da un lato ci si focalizzerà sul pensiero beliano nei confronti della commistione tra la cultura occidentale e quelle *altre*, ovvero sul suo punto di vista circa l'avvenuto inserimento di *testi altri* all'interno del *testo europeo*. Dall'altro si esaminerà come sul piano formale Belyj opti per una tecnica sincretica e ricorra in modo sistematico alla

*Andrej Belyj. The Berlin Years, 1921-1923*, in «Zeitschrift für Slavische Philologie», L/1 (1990), pp. 90-142; MONIKA SPIVAK, *Košmar v písmuare: k voprosu o genezise odnogo émigrantskogo upečatlenija Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», XXII/2 (2003), pp. 51-70.

25 Cfr. OLEG KLING, «Berlinskij tekst» *Andreja Belogo*, in *Rossija – Germanija. Kul'turnye sozrazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Puškina, 2000, pp. 243-260, p. 245: «è difficile definirne il genere: è piuttosto una lega, caratteristica per Belyj, di realtà apparente e fantasmagoria reale, con un principio lirico fortemente marcato» («трудно определить ее жанр: скорее это характерный для Белого сплав из мнимой реальности и реальной фантазмагии с сильно выраженным лирическим началом»). Sull'impossibilità di classificazione dell'opera in un genere preciso si veda anche IOANNA DELEKTORSKAJA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnou iz obitelej carstva tenej*, in «Literaturnyj fakt», X (2018), pp. 166-172, p. 167.

26 Non è questo il primo contatto di Belyj con la Germania, avvenuto invece nel 1896 in occasione di un suo viaggio all'estero con la madre. Nel 1906 lo scrittore soggiorna poi per un periodo a Monaco, e ne rimane favorevolmente colpito; al 1912-1913 risale infine un'altra permanenza di alcuni mesi in Germania (cfr. ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016, pp. 129-146). La difficile situazione personale, la complessa realtà sociale nella Germania post-bellica, la scarsa brillantezza degli intellettuali tedeschi contemporanei, il profilarsi del fascismo contribuiscono a capovolgere la visione dell'autore su questo paese. Non è un caso che negli ultimi anni di vita Belyj progettasse di scrivere un romanzo incentrato sulla morte definitiva della nazione tedesca in concomitanza all'avvento del fascismo. Su questo argomento si vedano ALEKSANDR LAVROV, *Dve Germanii Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», XXII/2 (2003), pp. 39-49; ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, *Neosuščestvlenyj zamysel Andreja Belogo: Plan romana Germanija*, in *Simvolisty vblizy*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, Sankt-Peterburg, Skifija & Talas, 2004, pp. 376-382.

27 ANDREJ BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, Letchworth, Prideaux Press, 1977, p. 68: «[столбняк], переходящего в смерть без трагедии и в разложение без подвига».



poetica della parola altrui, frammentando continuamente la narrazione e amplificando il significato del singolo elemento attraverso una fitta rete di richiami e allusioni.

## 2

Nella trattazione di Belyj, Berlino è rappresentante di una cultura che ha subito numerose infiltrazioni esterne: *testi altri* (russo, orientale, africano, egiziano) ne hanno scardinato le fondamenta determinando una sorta di *metamorfosi dei segni*. Così, i segni caratteristici del mondo europeo hanno lasciato il posto alle loro controparti straniere. Già nella lettera del 17 dicembre 1923 a Ivanov-Razumnik lo scrittore aveva sottolineato la disomogeneità della capitale tedesca, composta in realtà da tre Berlino (una berlinese, una russa e una sintesi delle due, vicine per la comune caduta nel vicolo cieco del disfacimento culturale).<sup>28</sup> La prima contaminazione consistente su cui Belyj si sofferma nel *pamphlet* è quella tra i tedeschi e i numerosissimi russi emigrati.<sup>29</sup> L'entrata dell'autore in città coincide con una riflessione sul mutamento del toponimo del quartiere in cui si sono stabiliti i russi dal tedesco Charlottenburg al calco dal russo Charlottengrad: così i berlinesi hanno ribattezzato l'area, che invece per gli emigrati acquista addirittura il nome di Pietroburgo. Qui, nei cabaret, si eseguono danze popolari russe come la *kamarinskaja*, e si cantano in tedesco canzoni che contengono però numerosi riferimenti al mondo russo, a partire dai titoli (*Sonja, Natascha, Annuschka*) fino a luoghi specifici ricordati, come il Volga e la steppa. L'autore cita direttamente alcuni passaggi di queste canzoni, e inserisce quindi all'interno del testo russo la lingua tedesca e l'alfabeto latino. Propone inoltre una traslitterazione alla tedesca, straniante per il lettore russo, sia dei nomi propri di persona (oltre a quelli femminili sopra elencati è ricordato anche un «Piotr Fiodorowitsch»), sia dei toponimi (Wolga, Steppen). Ma Belyj porta all'estremo il gioco con il testo altro trasformando i protagonisti delle canzonette in persone reali: Petr Fedorovič diventa un abitante di Charlottengrad sposato con Annuška, che lavora come cameriera in uno dei numerosi caffè russo-tedeschi e serve piatti tipici russi a famiglie berlinesi. È una zona della città in cui peraltro si incontrano quasi esclusivamente russi, tanto che l'autore finisce per dubitare di essere effettivamente in Germania ed esclama, sulla scorta della celebre espressione di Puškin, «Qui c'è lo spirito russo: qui si respira la Rus'!».<sup>30</sup>

28 Cfr. ANDREJ BELYJ e RAZUMNIK IVANOV, *Perepiska*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, Sankt-Peterburg, Atheneum Feniks, 1998, p. 272.

29 All'inizio degli anni Venti Berlino diventa una delle principali mete degli emigrati russi, che potevano accedere facilmente grazie agli accordi diplomatici tra Germania e Russia. La comunità russa cresce a tal punto che si sviluppa una sorta di città nella città: nascono scuole, ospedali, teatri, librerie, banche russi. Sull'argomento, ampiamente studiato, si vedano ad esempio ROSSANA PLATONE, *Un tentativo fallito: la rivista Beseda*, in «Europa Orientalis», III (1984), pp. 171-188; CLAUDIA SCANDURA, *La Berlino russa: 1921-1924. Le case editrici*, in «Europa Orientalis», VI (1987), pp. 177-192; MARIJA VASIL'eva e LAZAR' FLEJŠMAN, *Russkij Berlin: 1920-1945. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Moskva, Russkij put', 2006; DONATELLA DI LEO, *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, in «eSamizdat», X (2014-2015), pp. 47-55.

30 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 30: «Здесь русский дух: здесь Русью пахнет!». Si tratta di uno dei numerosi casi in cui l'autore cita in modo non del tutto corrispondente all'originale. L'espressione puškiniana, tratta dal prologo del poema *Ruslan i Ljudmila* (*Ruslan e Ljudmila*, 1820), è invece «Там

Verso i russi emigrati Belyj mantiene un atteggiamento piuttosto critico e ironico; così, li descrive mentre cercano di apparire più europei abbandonando i logori stracci sovietici per presentarsi ai tè danzanti tutti imbellettati, o ne deride blandamente la componente intellettuale che altro non fa se non rimescolare «la brodaglia di un passato sorpassato e morente».<sup>31</sup>

Se la commistione russo-tedesca ha degli effetti ridicoli agli occhi di Belyj, la seconda contaminazione culturale da lui osservata, ovvero l'assorbimento delle culture africane e orientali all'interno di quella europea, causa conseguenze molto più dirimenti. La moda per l'esotico è infatti ormai dilagata in tutti gli strati sociali e in ogni aspetto della vita quotidiana, come si può notare semplicemente camminando per strada:

C'è, il nuovo; ma non lo vedrete nelle vetrine delle librerie. Le vetrine delle librerie, al contrario, sono piene di vecchiume: nelle vetrine delle librerie vedrete l'India, l'Egitto, la Cina; [...] vedrete libri sul buddismo, vedrete letteratura sul neo-buddismo, le opere del conte Keyserling alternate a quelle stravaganti degli espressionisti e dei dadaisti; ma l'espressionismo e il dadaismo sono la reminiscenza dell'arte primitiva; non per niente ora in Germania riscuotono interesse i lavori archeologici di Frobenius [...]; non per niente al giorno d'oggi ci si interessa all'arte negra [...].<sup>32</sup>

Questa fascinazione per l'esotico e per il passato si riscontra in primo luogo in ambito artistico, per cui «la realtà europea su tele, versi, motivi ornamentali ha iniziato a liquefarsi e scindersi; tutte le forme solide si sono frantumate; dapprima hanno acquistato stato fluido (impressionismo, neo-impressionismo), poi hanno iniziato a dissociarsi (futurismo, dadaismo)»;<sup>33</sup> da tali forme d'arte trasuda «l'orripilante smorfia del “feticcio” negro»,<sup>34</sup> un ghigno beffardo che mostra chiaramente come tutto ciò che a livello artistico sembra nuovo è in realtà una riproposizione del primitivo. In secondo luogo,

русский дух, там Русью пахнет!» («Là c'è lo spirito russo, là si respira la Rus'!»).

31 Ivi, p. 9: «тех [...] русских, [...] печально месящих бурду изжитого, умершего прошлого». Sui circoli russi a Berlino Belyj scrive anche il saggio *O “Rossii” v Rossii i o “Rossii” v Berline (Sulla “Russia” in Russia e sulla “Russia” a Berlino)*, pubblicato nel secondo numero della rivista «Beseda» nel 1921 (cfr. ANDREJ BELYJ, *O “Rossii” v Rossii i o “Rossii” v Berline*, in *Russkij Berlin*, a cura di VERA SOROKINA, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2003, pp. 11-28).

32 BELYJ, *Oдна из обителей царства теней*, cit., p. 43: «“Новое” – есть; но не на книжных витринах вы это новое увидите. Книжные витрины, наоборот, полны старым: в книжных витринах вы увидите Индию, Египет, Китай; [...] увидите книги о буддизме, увидите литературу по необуддизму, произведения графа Кайзерлинга вперемежку с экстравагантными произведениями экспрессионистов и дадаистов; но экспрессионизм и дадаизм – реминесценция искусства дикарей; недаром в Германии интересуются теперь археологическими работами Фробениуса [...]; недаром интересуются в настоящее время искусством негров [...]». Peraltro è da notare che Belyj, come già ricordato, aveva una conoscenza piuttosto profonda dei testi orientali e che non molto prima della partenza per la Germania, nel gennaio del 1921, aveva letto Frobenius (cfr. LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, cit., p. 464).

33 BELYJ, *Oдна из обителей царства теней*, cit., p. 48: «действительность ее на полотнах, в стихах, на орнаменте стала плавиться и разлагаться; все твердые формы рассыпались; сперва они приобрели текучее состояние (импрессионизм, нео-импрессионизм), потом стали диссоциироваться (футуризм, дадаизм)».

34 *Ibidem*: «ужаснейшая гримаса негритянского “фетиша”».

tale passione sembra penetrare anche nella vita quotidiana, contaminandola in modo irreversibile: i ritmi africani di balli come il fox-trot e lo shimmy, la diffusione di droghe come la cocaina e la morfina, il vandalismo organizzato che si nasconde dietro il nome di fascismo vengono considerati da Belyj alla stregua di manifestazioni del regresso dell'europeo verso il mondo primitivo. L'uomo nuovo che sta sorgendo non è più governato dalla tradizionale razionalità occidentale, bensì dal 'ventre selvaggio' (*dikarskoe črevo*); allo stesso modo, all'amore per il progresso si è sostituito l'amore per l'atavismo, cosicché la tanto celebrata evoluzione dell'uomo si è rivelata essere, più che altro, una involuzione.<sup>35</sup>

È un mondo alla rovescia, in cui il *testo africano* si inserisce prepotentemente in quello occidentale, scardinandone le componenti strutturali. Il ribaltamento dei valori e la metamorfosi dei segni danno così origine a una parodia grottesca del mondo europeo. Alla propensione per l'arte raffinata si è sostituita la passione per l'arte primitiva; al posto dei suoni delicati del pianoforte o del violino e delle eleganti sinfonie di Beethoven «in Europa sono sorti dei nuovi ritmi; e questi ritmi hanno preso la forma del fox-trot, dello shimmy, della java, accompagnati dai colpi selvaggi del tamburo negro di un'orchestrina jazz». <sup>36</sup> Allo stesso modo, se i segni di un altro paese europeo per eccellenza, la Francia, sono stati finora il gallo e la quadriglia, ora questi hanno ceduto il posto ai loro corrispettivi africani, ovvero la giraffa e il can-can.<sup>37</sup> L'elemento musicale e quello coreutico ricorrono ripetutamente in qualità di *leitmotiv*; numerosi sono i passaggi in cui Belyj descrive le nuove danze sfrenate e i ritmi inusuali di moda tra le persone più disparate.<sup>38</sup> Del resto, già nel saggio *Krizis žizni* (*La crisi della vita*, 1918), lo scrittore si era soffermato sulla danza rendendola «il simbolo espressivo dell'Europa che sta morendo per assenza di spiritualità. [Belyj] Vede la passione generalizzata per le danze come uno dei

35 Secondo Belyj, seguace delle teorie antroposofiche, lo sviluppo storico assume un andamento ciclico, o per meglio dire spiraliforme; l'epoca presente è la riproposizione di una passata già vissuta e definitivamente tramontata, nello specifico quella dell'antico Egitto (cfr. ANDREJ BELYJ, *Krizis kul'tury*, in *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, pp. 260-308; ANDREJ BELYJ, *Osnovy moego mirovozzrenija*, in *Duša samosoznajučaja*, Moskva, Kanon+, 1999, pp. 8-43). In quest'ottica, i primitivi odierni sono in realtà la degenerazione di popoli un tempo molto avanzati (Belyj porta come esempio gli abitanti dell'Isola di Pasqua o quelli di Timbuctu). È dunque più che naturale che lo stesso destino – che riflette un percorso di nascita-sviluppo-morte – tocchi in sorte ora anche all'Europa, pronta a trasformarsi nella rovina di se stessa. Per l'idea dello sviluppo storico come ciclo vitale e per la convinzione che la morte dell'Europa sia prossima, il pensiero di Belyj appare vicino – seppure con molte riserve – a quello di Oswald Spengler (autore che del resto Belyj legge nel marzo 1921; cfr. LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, cit., p. 464). Sul rapporto tra Belyj e Spengler si veda NADEŽDA ALEKSANDROVA, *Problema krizisa kul'tury v trudach Osval'da Špenglera i Andreja Belogo*, in «Kul'tura i civilizacija», 1 (2011), pp. 28-36.

36 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 50: «[...] вызвало новые ритмы в Европе; и эти ритмы себя осознали “фокстротами”, “джимми” и “явами”, сопровождаемыми дикими ударами негрского барабана “джазбанда”».

37 Il riferimento al can-can è uno dei numerosi giochi di parole di Belyj, che in questo caso sfrutta l'omofonia con il toponimo Kankan, città della Guinea.

38 La danza riveste un ruolo importante in tutto il *corpus* beliano e lo stesso verbo *tancevat'* (danzare) trova ampio uso (Belyj lo utilizza in riferimento a persone, a parti del corpo, oggetti, elementi naturali, pensieri, parole). Cfr. MONIKA SPIVAK, *Belyj-tancor i Belyj-ėvritmist*, in *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, a cura di CLAUDIA CRIVELLER e MONIKA SPIVAK, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015, pp. 116-162.

sintomi di quella crisi globale della coscienza che ha condotto l'umanità alla guerra mondiale [...]».<sup>39</sup> All'epoca, riprendendo certe immagini presenti già in *Pietroburgo*, l'autore aveva identificato il cake-walk e il tango come danze selvagge foriere di contaminazione culturale e responsabili dell' 'imbrunimento' della società occidentale: «se non prendremo coscienza del nostro compito più prossimo [lo sviluppo dell'autocoscienza attraverso l'antroposofia, *N.d.A.*], il sembiante mulatto dell'Europa da cioccolato-limone diventerà... nero-bronzeo; e dalla maschera leggera della raffinata vita da cake-walk digrignerà il muso di un negro: verrà agitato il tomahawk».<sup>40</sup> Nella Berlino dei primi anni Venti le 'danze negre' da semplice divertimento vengono addirittura elevate a culto religioso; è un altro esempio dell'elemento parodico utilizzato dall'autore in relazione alle situazioni di contaminazione culturale:

A Berlino i seguaci del fox-trot hanno destato la mia attenzione; li osservavo incedere per la Motzstraße e la Tauentzienstraße; giovani pallidi, magri, con le scrimature lisce di lacca e degli smoking chiari; hanno l'espressione peculiare dei pazzi, gli occhi stralunati; nella loro andatura c'è qualcosa di rigido, di penosamente rigido; è come se non stessero camminando, ma stessero conducendo davanti a sé le reliquie di un qualche culto sacro; la loro andatura danzante cattura l'attenzione: ogni due passi fanno degli inavvertibili saltelli laterali; solo in seguito ho scoperto: "foxtrottano", cioè eseguono mentalmente i passi del fox-trot; [...] giovani pallidi con le loro compagne: pallide e scarne signorine dagli occhi truccati, con i corti capelli ossigenati, dadaizzate, cocainizzate, seguaci del boston.<sup>41</sup>

Alla religione ufficiale si è così sostituito il rituale primitivo, che ha assunto le forme delle danze di derivazione africana; tutti, nella capitale tedesca, «camminano con un'andatura da rituale e fanno entrare nel proprio animo i più selvaggi ritmi negri».<sup>42</sup> Il

39 *Ivi*, p. 127: «экспрессивным символом гибнущей от бездуховности Европы. Всеобщее пристрастие к танцам он рассматривает как один из симптомов того глобального кризиса сознания, который привел человечество к мировой войне [...]».

40 ANDREJ BELYJ, *Na perevale. I. Krizis žizni*, Peterburg, Alkonost, 1918, p. 84: «Если мы не осознаем ближайшей задачей своей, то мулатский облик Европы из шоколадно-лимонного станет... бронзово-черным; и из легкой личины "утонченной" кек-уоковской жизни вдруг оскалится морда негра: томагавок взмахнется».

41 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 58: «Фокстротопоклонники интересовали в Берлине меня; я разглядывал их, шествующих по Motzstrasse и по Tauentzinstrasse; то – бледные, худые юноши с гладко прилизанными проборами, в светлых смокингах и с особенным выражением сумасшедших, перед собой выпученных глаз; что-то строгое, болезненно строгое в их походке; точно они не идут, а несут перед собою реликвию какого-то священного культа; обращает внимание их танцующая походка с незаметным отскакиванием через два шага вбок; мне впоследствии лишь открылось: они – "фокстротируют", т.е. мысленно исполняют фокстрот; [...] бледные молодые люди и спутницы их: бледные, худошавые барышни с подведенными глазами, с короткими волосами перекисеводородного цвета, дадаизированные, кокаинизированные, поклонницы [...] бостона [...]».

42 *Ivi*, p. 59: «священнейше ходят, через душу свою пропуская дичайшие негритянские ритмы». Interessante è la vicinanza tra la descrizione dei berlinesi che ballano come automi, quasi fossero in trance, e quella della danza scatenata di un derviscio osservata da Belyj durante il viaggio in Africa del Nord (cfr. ad esempio ANDREJ BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, in *Rossijskij arhiv: Istorija Otečestva v svjdetel'stvach i dokumentach XVIII-XX vv.: Al'manach*, a cura di SERGEJ VORONIN, Moskva, Studia TRITĚ/ Rossijskij Arhiv, 1994, vol. I, pp. 330-454, pp. 354-357.

servizio religioso si è tramutato in un ballo sfrenato, e non a caso metà Berlino «dal tè delle cinque fino alla chiusura dei ristoranti è Kankan, la città negra».<sup>43</sup>

Una cultura meticciosa si sta formando in tutta Europa; così, in Francia sono apparsi degli uomini nuovi, dei ‘mulatti’: da un lato vi sono figure come quella di René Maran, il primo scrittore di colore a essere insignito del celebre – e francesissimo – premio Goncourt per il romanzo *Batouala* (1921), dall’altro una personalità come il colonnello Albert Baratier non esita nelle proprie opere a esaltare l’eroismo delle popolazioni africane con le quali si era scontrato. Secondo Belyj, è la Francia la principale responsabile della crisi della società occidentale; le sue politiche intensive di colonizzazione e la sua avidità di conquista le si stanno infatti ritorcendo contro. L’autore inserisce a questo proposito alcuni brani tratti dal capitolo *Dvadcat’ dve Francii (Ventidue France)* del suo *Afrikanskij dnevnik (Diario africano)*<sup>44</sup>, la cui prima stesura risale all’inizio degli anni Dieci. In particolare, riprende quanto aveva prefigurato, ovvero l’invasione dell’Europa da parte delle proprie colonie,<sup>45</sup> e sostiene che tale premonizione si è ormai avverata. Ma riprende anche un’immagine piuttosto forte e significativa, testimone di un’altra metamorfosi segnica. Belyj personifica la Francia di un tempo tratteggiandola come una giovane snella ed elegante, dalla vita stretta; a causa della sua ingordigia e della conseguente acquisizione di un territorio vastissimo essa si è trasformata in una grassa ‘negra’ dai tratti mostruosi, giacché è vittima di elefantiasi: la testa (ovvero la Francia europea) si sta assottigliando per il calo demografico, mentre le gambe (i domini coloniali in Africa) si stanno gonfiando sempre più. Il ricorso alla descrizione di esseri mostruosi è frequente nei lavori di Belyj;<sup>46</sup> in questo caso specifico, la mostruosità deriva dalla contaminazione, dalla compresenza di codici culturali differenti che si deformano vicendevolmente creando un ibrido grottesco. Così, a Berlino fanno la loro comparsa «coppiette raffinate di mulatte e mulatti cocainodadaizzati».<sup>47</sup>

43 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 59: «с пятичасового чая и до закрытия ресторанов – “Канкан”, негрский город».

44 Cfr. BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, cit. Questo capitolo, tradotto in tedesco, viene inoltre pubblicato nel marzo 1923 nel quotidiano «Frankfurter Zeitung» con il titolo *Die Neger-Republik Frankreich (La repubblica negra di Francia)*; cfr. KLAVDIJA BUGAEVA e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, in «Literaturnoe nasledstvo», XXVII-XXVIII (1937), pp. 575-638, p. 611.

45 Cfr. BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 52-53: «il sangue con forza enorme affluirà alla testa del corpo dell’Europa francese; un sangue nero: all’improvviso a Parigi negri e mulatti accorreranno a milioni... le vene del paese scoppieranno sotto la pressione potente; e la Francia europea subirà un colpo: la sua testa diverrà nera» («кровь с огромною силой прильет к голове организма французской Европы – кровь черная: миллионами негров, мулатов вдруг хлынет в Париж; ...жилы страны разорвутся под мощным напором; и европейскую Францию постигнет удар: почернеет ее голова»).

46 Cfr. ANNICK MORARD, *Monstry i monstruoznost’ v Peterburge i Moskve Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Moskva-Beograd, Izdatel’stvo filologičeskogo fakul’teta v Bel’grade, 2017, pp. 669-674.

47 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 58-59: «парочки кокаинно-дадаизированных, утонченных мулаток, мулатов». Qui e altrove, il ‘mulatto’ (*mulat*), così come il ‘negro’ (*negr*) sono da intendersi come figure simboliche; il primo è sinonimo di ibrido culturale, il secondo del regresso della razionalità verso l’istinto. Per quanto l’atteggiamento complessivo di Belyj nei confronti delle popolazioni africane sia positivo, come testimoniano le lodi numerose presenti nei suoi resoconti sul viaggio in Tunisia ed Egitto, l’utilizzo dell’Africa nera e dell’Egitto come simboli negativi del crollo dell’Europa tradiscono nell’autore un certo modo di vedere orientalista, desunto dalle sue letture dei classici occidentali sul ‘continente nero’. Sull’argomento

Ma per le strade di Berlino compare anche un altro essere grottesco e inquietante, che rimanda chiaramente a un ulteriore sistema semiotico, quello dell'antico Egitto. Si tratta dell'«uomo dalla testa di cane», un novello Anubi che, trapiantato su suolo occidentale, accompagna i passanti non nell'aldilà ma nei fumosi locali notturni:

[...] allora dalle volute delle tenebre inizia a balenare per Berlino un'ombra misteriosa con una bombetta come fissata al capo: lo fa assomigliare alla testa di una bestia; le pare lo stesso uomo dalla testa di cane che le viene incontro sugli antichi affreschi egiziani; lì accompagnava inesorabilmente i defunti nel regno delle tenebre, al terribile giudizio di Osiride; qui, afferratole la mano, le sbuffa nell'orecchio, assalendola con esalazioni di cognac: «La porto in un *Nacht-local*». <sup>48</sup>

La traslazione della divinità egiziana in un contesto altro ne determina la desacralizzazione: ridicolo è il richiamo alla bombetta (un indumento europeo piuttosto comune associato a un dio di una cultura diversa), <sup>49</sup> ridicolo è il sentore di cognac che trasuda dalla bocca di questa figura, ridicolo, infine, il fatto che il suo scopo sia traviare i passanti conducendoli in dubbi locali notturni. L'essenza zoomorfa, a metà tra l'uomo e la bestia, è rimarcata dall'uso di un aggettivo – *pes'egolovyj* – afferente alla schiera dei neologismi beliani; la fusione di uomo/animale fa da controcanto a quella, di più ampio respiro, di occidente (la bombetta) e oriente (gli affreschi dell'antico Egitto). L'immagine dell'uomo dalla testa di cane è recuperata da Belyj da un saggio precedente, intitolato *Egipet (Egitto, 1912)*; già qui tale figura simboleggiava il disfacimento culturale che stava colpendo l'Europa. Come sostiene Belyj in *Diario africano*, «il secondo Egitto, dal quale bisogna fuggire, è la vita europea»; <sup>50</sup> per evitare che l'Europa si muti in una catacomba, è necessario che si rinnovi dal punto di vista culturale. La realtà degli anni Venti conferma agli occhi dell'autore la trasformazione di quella che un tempo era l'elevata cultura europea in una necropoli egiziana. <sup>51</sup>

si veda ANITA FRISON, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy, in Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Belgrad-Moskva, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 438-444.

- 48 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 59-60: «тогда из складок теней начинается мелькать по Берлину таинственный теневой человек, с котелком, точно приросшим к голове, придающим последней какую-то звероподобную форму; вам кажется, что это тот же самый песеголовый человек, который встречает вас на древних фресках Египта; там он неизменно сопровождал усопшего в царство теней, на страшный суд к Озирису; тут он, схватив вас под руку, обдаёт вас коньячными испарениями рта и выхрипывает вам в ухо: “Я отведу вас в ‘Nachtlocal’”».
- 49 L'immagine della bombetta ritorna spesso nell'opera di Belyj; così, è simbolo della società occidentale in una serie di osservazioni dell'autore sulla diffusione della moda europea tra le popolazioni nordafricane, ma è anche l'attributo principale di figure che perseguitano lui e i suoi alter-ego letterari (cfr. SPIVAK, *Košmar v pišsuare: k voprosu o genezise odnogo emigrantskogo vpečatlenija Andreja Belogo*, cit.).
- 50 BELYJ, *Afrikanski dnevnik*, cit., p. 431: «Египет Второй, из которого должно бежать, – европейская жизнь».
- 51 Cfr. WOLFGANG KISSEL, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, in «Revue des études slaves», LXXIX/3 (2008), pp. 375-388, p. 380. Nella concezione di Belyj, la Russia condivide inizialmente con l'Europa il pericolo di morte culturale ed è anch'essa preda dell'«Egitto»; tuttavia, attraverso la Rivoluzione riesce a rinnovarsi in modo efficace percorrendo un cammino vitale a sé stante. Il capitolo conclusivo di *Una dimora nel regno delle tenebre* è quindi dedicato alle impressioni positive di Belyj relative al suo ritorno a Mosca, che contrastano con quelle perlopiù negative del periodo berlinese.

## 3

Dal punto di vista formale, il ricorso al *testo nel testo* e la tendenza sincretica si sviluppano su più livelli, attraverso la compresenza di piano reale e piano finzionale ricordata da Lachmann, il ricorso a citazioni dirette, la rivisitazione di episodi presenti in altre opere, le allusioni a motivi letterari introdotti da altri autori, l'uso di parole ed espressioni straniere (dalle latine alle tedesche, fino alle tedesche trascritte in caratteri cirillici) nonché di sostantivi o aggettivi composti che sottolineano sul piano linguistico l'eterogeneità berlinese. Del resto, nota è l'affermazione di Belyj secondo cui «la scuola poetica simbolista ha proclamato l'unità della forma e del contenuto dei simboli dell'arte; [...]». «*La forma è data nel contenuto*», «*il contenuto è dato nella forma*» – ecco i principali giudizi estetici che determinano il simbolo nell'arte». <sup>52</sup>

A una prima lettura, quello che colpisce immediatamente è l'inserimento di una sorta di racconto nel racconto, che occupa i capitoli *Di come Qualcuno è capitato a Berlino* e, parzialmente, *Di come si sta bene a Berlino*. In queste pagine vengono narrate le traversie vissute dall'autore in Lettonia e Lituania, mentre rimane in attesa del visto che gli garantisce l'accesso alla Germania. A rendere tale sezione un racconto nel racconto è il passaggio repentino dalla prima persona – in cui è scritto il resto del *pamphlet* – alla terza; protagonista delle tragicomiche vicende – di sapore gogoliano – nei Paesi Baltici è un alter-ego dell'autore, il signor 'Qualcuno' (*Nekto*). Nell'incipit del capitolo afferma: «parlerò di Qualcuno: nomina sunt odiosa». <sup>53</sup> Tale presa di posizione rimanda a due modelli culturali diversi. Da un lato l'autore si richiama all'antichità classica, tramite la citazione di un motto medievale che trae origine da un passo di Cicerone; <sup>54</sup> la decisione di riportarlo in originale accentua in modo significativo l'utilizzo di un codice culturale altro, immediatamente riconosciuto come tale dal lettore anche grazie all'eterogeneità dell'alfabeto latino rispetto al resto del testo. Dall'altro, la scelta di non esplicitare nomi propri è legata alle teorie antroposofiche di Steiner il quale, come mette in evidenza Belyj in *Vospominanija o Štejner* (*Ricordi su Steiner*), sostiene che «sarebbe cosa buona se non avessimo bisogno dei nomi». <sup>55</sup> L'attribuire un nome alle cose è, per l'antroposofa, una consuetudine pericolosa, giacché l'essenza di una cosa è ben diversa dal nome che le viene associato. Per ricercare l'essenza, afferma Steiner, è necessario estraniarsi dai nomi convenuti e *rinominare* la realtà, superando la convenzione. La sezione in terza persona termina in modo brusco, senza ulteriori delucidazioni da parte di Belyj, all'interno del capitolo *Di come si sta bene a Berlino*, che risulta così essere scritto inizialmente in terza,

<sup>52</sup> BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, cit., p. 137.

<sup>53</sup> BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 13: «я буду говорить о “некто”: nomina sunt odiosa».

<sup>54</sup> Il brano di Cicerone è tratto da *Pro Sexto Roscio Amerino* («Verum homines notos sumere odiosum est, cum et illud incertum sit velintne ei sese nominari», «è odioso parlare di persone note, quando è incerto se vogliono o meno essere nominate»); cfr. RENZO TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017, p. 91.

<sup>55</sup> ANDREJ BELYJ, *Sobranie sočinenij. Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejner*, Moskva, Respublika, 2000, p. 377: «было бы хорошо, если бы нам не нужно было никаких имен». Le parole sono riprese dal volume di Steiner *Vita spirituale del presente ed educazione*; cfr. RUDOLF STEINER, *Vita spirituale del presente ed educazione*, Milano, Antroposofica, 1984, pp. 224-225.

e poi in prima persona. Questo espediente accentua l'eterogeneità dei singoli capitoli, già di per sé frammentari per quanto riguarda il genere.

A far fronte al disorientamento del lettore è l'introduzione, in cui Belyj fornisce una chiave interpretativa: «passerò oltre gli individui singoli e cercherò di presentarvi il mio “mito”, o racconto di Berlino: presenterò in immagini figurate questa dimora del cupo “regno delle tenebre”». <sup>56</sup> Come scrive Claudia Criveller, «il mondo duplice, in cui per i simbolisti la realtà si scinde tra piano fenomenico e sfera superiore, sdoppia il soggetto in due piani paralleli: da una parte, il mondo empirico della biografia dei fatti reali, dall'altra l'esperienza occulta e spirituale». <sup>57</sup> Tale ambivalenza si riflette quindi nella sovrapposizione tra il piano del reale, saldamente ancorato alla situazione europea dei primi anni Venti, e il piano del mito. Al primo afferiscono numerosi riferimenti a personaggi storici responsabili delle decisioni politiche del periodo (come Raymond Poincaré, Erich Ludendorff, Adolf Maltzan, George Curzon), nonché allusioni alle dinamiche sociali nella Germania post-bellica della Repubblica di Weimar. Inoltre, lo scrittore cita scrittori e artisti che ha incontrato a tutti gli effetti durante il viaggio (i lituani Faustas Kirša, Liudas Gira, Kazis Binkis e Juozas Tumas; <sup>58</sup> i russi Iosif Gessen, Nikolaj Berdjaev, Boris Zajcev), così come toponimi specifici (Riga, Kaunas, Königsberg, Stettino, Swinemünde, Zossen). Ricorrono nel testo anche edifici berlinesi effettivamente esistenti (come la Gedächtniskirche, celebre chiesa del quartiere di Charlottenburg o l'imponente struttura del grande magazzino Kaufhaus des Westens), nonché i nomi delle vie e piazze principali della città (Passauerstraße, Wittenbergplatz, Alexanderplatz, la stazione di Berlino nord, Tauentzienstraße). Su questa base reale Belyj innesta il piano del mito, ed è proprio la mitologizzazione dell'esperienza <sup>59</sup> berlinese che porta l'autore a costruire la scarna fabula del testo secondo un modello triadico (partenza, cammino periglioso e ritorno) tipico di un viaggio iniziatico e rituale dalla vecchia Europa ormai regno infernale alla neonata Russia sovietica. <sup>60</sup> Tale struttura archetipica allude in modo piuttosto palese al *topos* del cammino dell'eroe nell'oltretomba, e in primo luogo alla *Divina commedia* dantesca; l'(auto)ironia che caratterizza alcuni passaggi, specialmente quelli relativi alle peripezie di Belyj in Lettonia e Lituania, ha fatto inoltre intravedere un possibile legame con la

<sup>56</sup> BELYJ, *Oдна из обитеlej carstva tenej*, cit., p. 10: «я пройду мимо личностей и постараюсь провести перед вами свой “миф”, или сказ о Берлине: сожму в фигуральные образы эту обитель тяжелого “царства теней”».

<sup>57</sup> CLAUDIA CRIVELLER, *Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj*, in «Europa Orientalis», xxvi (2007), pp. 327-380, p. 328.

<sup>58</sup> Cfr. anche LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-čb godov*, cit., p. 470.

<sup>59</sup> Con *esperienza* si intende qui il corrispettivo russo *pereživanie*, parola chiave in Belyj e traducibile con *esperienza vissuta* o il *vissuto* in sintonia con il tedesco *Erlebnis* (cfr. BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, cit., p. 30); è dall'esperienza vissuta nell'intimo che muove la pratica simbolista.

<sup>60</sup> Cfr. KISSEL, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, cit., p. 380. La debolezza dell'intreccio è del resto un tratto caratteristico nella prosa di Belyj, che la desume da Gogol; come nota Daniela Rizzi, «“cercare la trama” significa per Belyj inventare senza preoccupazioni di verosimiglianza una struttura non portatrice di senso autonomo, ma che faccia da supporto di idee, simboli, illuminazioni, slanci lirici» (DANIELA RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica romana», x (2003), pp. 73-92, p. 83).



tradizione satirico-fantastica dei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift.<sup>61</sup>

Il sottotesto dell'aldilà è pregnante all'interno dell'opera, e si riaggancia a tradizioni culturali differenti: la Lituania, anticamera dell'Europa, è definita *purgatorio*, mentre Berlino viene ora associata all'Ade e al Tartaro della Grecia antica, ora all'oltretomba egiziano presieduto da Osiride. Non a caso, i colori che ricorrono in modo ossessivo in tutto il testo in associazione alla capitale tedesca sono cupi: *buryj* ('bruno'), *sero-buryj* ('grigio-bruno'), *seryj* (grigio), *koričnevo-seryj* ('grigio fango'), *burovatyj* ('brunastro'). Si trovano ripetutamente il verbo *poburet'* ('diventare bruno'), il sostantivo *ten'* ('ombra') e l'aggettivo derivato *tenevoj* ('d'ombra, ombroso'), gli aggettivi *temnyj* ('scuro'), *poluosveščennyj* ('semi-illuminato'), *polusumerečnyj* ('in penombra'). Berlino è popolata da ombre, da fantasmi (*prizraki*), caratteristica che ne accentua l'essenza ultraterrena, così come una citazione dalla Bibbia ne sottolinea la componente escatologica. Parlando della decadenza e della corruzione morale che caratterizza gli abitanti della capitale tedesca, Belyj infatti inserisce l'esclamazione «Oh, un laccio e una fossa per te, Sodoma borghese!». <sup>62</sup> Si tratta di un passo storpiato dall'apocalisse di Isaia (Isaia 24, 17), <sup>63</sup> utilizzato per sottolineare la catastrofe imminente che sta per abbattersi sulla società occidentale, ormai definitivamente prossima alla morte. Al contempo, questo inserimento lega il *pamphlet* a una serie di altre opere in cui Belyj ne fa uso; è infatti un *leitmotiv* che compare ripetutamente nella prosa beliana di volta in volta con leggere varianti rispetto all'originale, e quasi sempre è associato al motivo dell'Egitto. <sup>64</sup> Il tema di una apocalisse prossima è ricorrente in Belyj, <sup>65</sup> che lo rapporta in genere all'intera società occidentale, Russia compresa. Non a caso, il senso di una catastrofe imminente permea l'intero romanzo *Pietroburgo*, in cui aleggia sulla realtà zarista dei primi anni del Novecento. Ma negli anni di Berlino l'apocalisse è ormai rimasta una prerogativa dell'Europa in senso stretto; se la Germania è presentata come un regno infernale, la Russia in cui Belyj infine fa ritorno viene descritta come il regno della luce. <sup>66</sup>

Il fatto che la componente escatologica sia intimamente legata al tema urbano, e quindi all'immagine di una città le cui fondamenta stanno per crollare, crea un ulteriore rimando a *Pietroburgo* e in un'ottica più ampia all'intero *testo pietroburghese*, <sup>67</sup> tanto che si può a tutti gli effetti parlare di un'incurSIONE di quest'ultimo nel testo del *pam-*

61 Cfr. DELEKTORSKAJA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnog iz obitelej carstva tenej*, cit.

62 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 33: «О петля и яма тебе, буржуазный Содом!».

63 La versione russa originale è «Ужас и яма и петля для тебя, житель земли!», in italiano «Terrore, fossa e laccio ti sovrastano, o abitante della terra».

64 Cfr. MAGNUS LJUNGGREN, *Andrej Belyj i Isaja*, in «Studia litterarum», 11/1 (2017), pp. 212-219. Il versetto di Isaia compare nell'articolo *Sfinks (La sfinge, 1905)*, nel romanzo *Serebrjanyj golub' (Il colombo d'argento, 1909)*, nel carteggio con Aleksandr Blok, nell'articolo *Egitto*, nel memorialistico *Meždu dvuch revoljucij (Tra due rivoluzioni, 1934)*, in *Diario africano*.

65 Cfr. SAMUEL D. CIORAN, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, The Hague, Mouton, 1973.

66 In *Una dimora nel regno delle tenebre* Mosca viene sempre associata alla sfera semantica del calore – ad esempio attraverso l'uso di verbi come *gret'sja* ('scaldarsi'), *zažigat'* ('accendere, infiammare'), *zatepljat'* ('accendere') – come anche al sostantivo *svet* ('luce'), al dinamismo, alla vita: «la prima impressione che ho avuto di Mosca è di una sorgente di vita», afferma lo scrittore nelle ultime righe del *pamphlet*. Cfr. BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 73: «Мое первое впечатление от Москвы – впечатление источника жизни».

67 Cfr. VLADIMIR TOPOROV, *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*, in *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 7-118.

*phlet*. D'altra parte, Evgenij Ponomarev ha messo in evidenza che l'attribuzione di motivi solitamente legati al mito di Pietroburgo – l'illusorietà del reale, il senso di catastrofe, la personificazione della città che possiede a tutti gli effetti un'anima, la sua artificiosità, l'atmosfera fantasmatica, la proliferazione di bettole frequentate da miserabili – a Berlino si rivela piuttosto frequente tra gli scrittori russi nella Germania degli anni Venti, tanto che «la capitale tedesca diventa il doppio di Pietroburgo, inteso secondo la tradizione del doppio pietroburghese di Dostoevskij e Blok: un doppio deforme, demoniaco, tentatore e falsatore». <sup>68</sup> Tra gli autori che contrassegnano Berlino utilizzando modelli del testo pietroburghese, Ponomarev ricorda – oltre a Belyj – Vladimir Majakovskij, Il'ja Ėrenburg, Nik. Nikitin, Viktor Šklovskij, Vladimir Lidin. Uno degli elementi che Belyj riprende da *Pietroburgo* è l'immagine della bomba, attorno alla quale gravitava l'intero romanzo. Lì era sinonimo di rivoluzione, ed esprimeva la possibilità del crollo del moribondo regime zarista durante i moti del 1905. Pur rappresentando una minaccia effettiva, l'ordigno era fatto oggetto di parodia, essendo inserito all'interno di una molto prosaica scatola di sardine. La componente parodica viene ripresa anche in *Una dimora nel regno delle tenebre*. In questo caso però l'autore non fa riferimento a un congegno concreto, bensì a una sua rappresentazione ideale, il cui ruolo viene demitizzato e ridicolizzato non più tramite la sua connessione a un oggetto quotidiano e banale quale la scatola di sardine, ma tramite l'associazione al suono *bum-bum*. Il *bum-bum* ricorre più volte nel *pamphlet*, e significativamente allude sia alla bomba (e più in generale alle armi utilizzate durante la Prima guerra mondiale), sia al tamburo 'negro'.

Dopo aver citato un brano di *Diario africano*, Belyj commenta:

«[...] ormai perfino nel XX secolo nei suoni raffinati della tradizione pianistica europea si insinuerà il suono sordo-selvaggio e singhiozzante di un tamburo, del "tam-tam", il "la-la" si trasformerà in un "bum". E al rombo del "bum-bum" rimbomberanno gli spazi europei». Queste parole hanno trovato conferma già dopo due anni: dapprima hanno rimbombato i cannoni; poi si è messa a rimbombare un'orchestrina jazz da ogni via e da ogni caffè. <sup>69</sup>

La bomba rinvia al contempo tanto a *Diario africano* quanto a *Pietroburgo*, in questo caso grazie all'inserimento dell'immagine di un novello rivoluzionario tedesco che farà esplodere la vecchia società occidentale. Ricordando le serate trascorse con un berlinese da lui denominato *Herr Direktor*, Belyj ne esplicita così il senso: «e nel gergo che avevamo creato il "bum-bum" divenne il simbolo della distruzione del vecchio mondo; più volte facemmo esplodere la realtà della Germania contemporanea; e decretavamo: l'inevitabilità di un Ottobre tedesco nell'immediato futuro; [...] di certo un giorno [*Herr*

68 EVGENIJ PONOMAREV, "Berlinskij očerk" 1920-ch godov kak variant peterburgskogo teksta, in «Voprosy literatury», III (2013), pp. 42-67, p. 57: «Немецкая столица становится двойником Петербурга, осмысленным в традиции петербургского двойничества Достоевского – Блока: двойником искаженным, демоническим, обольщающим и уводящим от подлинности».

69 BELYJ, *Oдна из obitelej carstva tenej*, cit., p. 54: «уже даже в XX столетии в тонкие звуки 'рояльной' культуры Европы войдет глухо-дикий рыдающий звук барабана, 'там-тама', 'ля-ля' превратится в звук 'бум'. И забумкают звуком 'бум-бума' пространства Европы». Эти слова оправдались через два уже года: сперва забумкали звуки орудий; потом забумкал джазбанд с каждой улицы и из каждой кофейни».

*Direktor*] apparirà nell'ondata rivoluzionaria con una bomba assordante in mano, per fare “bum-bum” sull'Europa ormai spacciata». <sup>70</sup> Nel nuovo contesto, è quindi l'Europa la potenziale vittima dell'esplosione.

Anche l'uomo dalla testa di cane funziona come una sorta di amplificatore di senso. Da un lato stabilisce un nesso con il saggio del 1912 *Egitto*, in cui il Cairo è dipinta come una necropoli egiziana popolata di spettri e ombre minacciose, come una città falsa e ambigua che ha perso la propria identità in seguito all'europeizzazione ad opera dei colonizzatori (dunque in conseguenza di una commistione culturale). Dall'altro, la modalità con cui viene presentata tale figura, che sembra animarsi e scendere dagli affreschi su cui è dipinta per addentrarsi di notte nelle strade di Berlino, ricorda senza dubbio il prendere vita della statua pietroburchese di Pietro il Grande. Tale episodio, presente in *Pietroburgo*, è ripreso in ultima analisi dal *Cavaliere di bronzo* di Aleksandr Puškin. L'uomo dalla testa di cane assorbe caratteristiche di entrambi i componimenti precedenti: come la statua di Pietro il Grande in Puškin rincorreva il *malen'kij čelovek* Evgenij per Pietroburgo conducendolo alla follia, così l'ibrido egiziano-europeo segue i borghesucci tedeschi spingendoli verso la perdizione; come il 'cavaliere metallico' beliano si desacralizzava frequentando oscure bettole, quasi non fosse l'emblema di un grande zar, così l'uomo-cane – iconografia di una divinità – ha come mete i locali notturni dei bassifondi di Berlino.

Attraverso la connessione con il culto egiziano dei morti e il dio Osiride, questa figura grottesca diventa il simbolo della morte dell'Europa, l'emblema del fato del mondo occidentale. Medesimo significato hanno anche altre due figure, il 'Dioniso barbaro' e il 'negro'. Il primo, mutuato da Nietzsche, è la personificazione del caos. Per questo motivo Belyj lo associa anche a una celebre poesia di Fedor Tjutčev (*O čem ty voeš', vetr nočnoj?*, *Che cosa urla, o vento notturno?*, 1836), di cui riporta – non fedelmente – alcuni versi in cui il poeta esortava il vento a non cantare le spaventose canzoni del caos primigenio. <sup>71</sup> In tal senso agli occhi di Belyj il 'Dioniso barbaro' è sinonimo di 'negro', ovvero di decadenza, di ritorno all'atavismo. Non a caso, come già ricordato, il nero e altri colori cupi campeggiano nel *pamphlet*, dove si ritrovano anche i verbi *mulatit'sja* ('diventare mulatto'), *onegrit'sja* ('negrizzarsi') e il sostantivo *negrizacija* ('negrizzazione'). Evidente è il richiamo all'idea della *želtaja opasnost'* ('minaccia gialla'), ovvero la paura – diffusa nella cerchia simbolista del primo Novecento principalmente tramite il pensiero di Vladimir Solov'ev – di una prossima invasione orientale. <sup>72</sup> Il tema era centrale in *Pietroburgo*, do-

70 *Ivi*, pp. 34-35: «и “Bum-Bum” в установившемся между нами жаргоне стало символом разрушения старого мира; не раз с герр-директором действительность современной Германии мы взрывали; и устанавливали: неизбежность германского Октября в близком будущем; [...] в будущем он, конечно, появится неожиданно в революционной волне – с громкой бомбой в руке, чтобы сделать “Bum-Bum” над уже обреченной Европы».

71 La citazione è un altro *leitmotiv* negli scritti beliani; compare, con delle varianti, nell'articolo *Apokalipsis v russkoj poëzii* (*Lapocalisse nella poesia russa*, 1905) e in *Diario africano*. In quest'ultimo, a chiusura dell'episodio riguardante lo scatenato ballo sacrale del derviscio, l'autore cita un'altra poesia di Tjutčev, *Ešče šumel veselyj den'* (*Sonava ancora il lieto giorno*, <1829>, 1851), in cui è nominato uno *carstvo teni* ('regno della tenebra', qui al singolare). Cfr. BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, cit., p. 357.

72 Sul rapporto tra la 'minaccia gialla' in Solov'ev e la 'minaccia nera' in Belyj si veda FRISON, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy*, cit.

ve l'insistenza sul colore giallo e l'utilizzo del verbo *poželtet'* ('farsi giallo') traducevano sul piano cromatico il terrore per l'estremo oriente. Il procedimento presente nel testo berlinese è equivalente, ma alla minaccia gialla si è ora sostituita quella nera, all'Asia si è sostituita l'Africa, alla Russia l'Europa.

Peraltro, al 'negro' è legato un altro motivo caro ai simbolisti, quello della maschera.<sup>73</sup> Il travestimento, la maschera, il celare la propria essenza grazie a un involucro protettivo ricorrono nel *pamphlet* e contribuiscono a sottolineare l'illusorietà del reale. Il tema viene introdotto già in relazione alla Lituania, attraverso un richiamo esplicito alle *Metamorfosi* di Ovidio; Belyj in questo caso ironizza sull'abitudine lituana di aggiungere i suffissi *-as* e *-is* – tipici di questa lingua – alla fine dei cognomi stranieri facendo così perdere la propria identità a una serie di personaggi più o meno noti (Ivanov diventa Ivanovas, Semenov Semenovas, Chopin Chopinas), tanto che «la permanenza a Kovno per Qualcunas-Qualcuno risultò essere un seminario pratico sullo studio delle “Metamorfosi” di Ovidio».<sup>74</sup> Tale caratteristica diventa ancora più accentuata a Berlino, dove – così come accadeva a Pietroburgo – nulla è come sembra; il perbenismo non è altro che una maschera che nasconde la natura 'negra', viscerale dell'uomo occidentale, mentre la maschera del civilizzatore cela un moderno selvaggio. La falsità elevata a caratteristica principale della città è rimarcata in un lungo passaggio testimone di una realtà capovolta: un signore con una cartella sotto braccio che sembra dirigersi a casa dopo il lavoro sta invece andando in una sala da ballo a scatenarsi in danze selvagge; una signora benvestita, che pare anch'essa diretta a casa, si sta recando in un bordello; una bambina seduta su una panchina non sta aspettando una compagna di giochi bensì un vecchio americano perverso che la porta verso l'aberrazione; un giovane che pare camminare a passo tranquillo sta invece 'foxtrottando' verso un locale per omosessuali.<sup>75</sup> È chiaramente un calco dalla conclusione del racconto *La prospettiva Nevskij* di Nikolaj Gogol',<sup>76</sup> riflessione sulla società dell'apparenza nella Pietroburgo ottocentesca. Il legame (stilistico e tematico) con Gogol', caratteristica costante nella produzione di Belyj,<sup>77</sup> è visibile anche nella ripresa del tema dell'importanza socio-culturale dell'abito: così, nella Lettonia borghese l'autore, vestito miseramente, viene squadrato con disprezzo e riconosciuto all'istante come «portatore del veleno bolscevico». Allo stesso modo, a Berlino il grande magazzino *Kaufhaus des Westens* offre stoffe preziose e abiti alla moda il cui scopo è nascondere

73 Sul tema della maschera nel simbolismo russo si veda ad esempio ANDREJ ŠIŠKIN, “Lico” i “maska” v *ku-l'ure Serebrjanogo veka*. *Vjač. Ivanov, K. Somov, N. Ul'janov i drugie*, in «Studi slavistici», xv/1 (2018), pp. 131-151.

74 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 19: «так пребывание в Ковно для “нектаса-некто” явилось практическим семинарием по изучению Овидиевых “Метаморфоз”».

75 Cfr. *Ivi*, p. 32.

76 Cfr. NIKOLAJ GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 38-39: «Credete che quel signore che passeggia con un soprabito d'ottima fattura sia molto ricco? Neanche per sogno: tutti i suoi averi consistono in quel soprabito. Vi immaginate che quei due grassoni che si sono fermati davanti a quella chiesa in costruzione stiano ragionando della sua architettura? Nient'affatto: parlano di quelle due cornacchie che si sono posate in modo così curioso una di fronte all'altra. Credete che quel tipo agitato che muove le braccia stia parlando di come sua moglie ha buttato dalla finestra una pallina su un ufficiale che lui non conosce affatto? Neanche per sogno: sta dimostrando in che cosa consistesse il principale errore di Lafayette. Credete che quelle signore... no, alle signore credeteci meno che a ogni altro».

77 Cfr. RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, cit.

il vuoto interiore degli abitanti, mentre il più grande desiderio dei frivoli emigrati russi sembra quello di cambiare i propri vestiti con equivalenti occidentali. È invece tra la povera gente malvestita che frequenta oscure bettole di dostoevskiana e blokiana memoria che Belyj incontra persone di cultura elevata, ma si tratta di relitti ormai improduttivi del grande passato tedesco. Sempre a Gogol' è rapportabile anche l'insistenza sul singolo dettaglio fisico delle persone descritte, a scapito di una visione d'insieme: nel *pamphlet* abbondano occhi, nasi, bombette, cappotti, scarponi, mentre assenti sono le descrizioni a figura intera. Non sorprende, così, che gli occhi siano utilizzati da Belyj per rimarcare la differenza tra la Russia sovietica, in cui gli sguardi delle persone sono acuti e vivaci, e l'Europa ottenebrata; se in *Pietroburgo* si notava «l'assenza di nasi» (evidente il riferimento al racconto *Il naso* di Gogol'), in *Una dimora* sono gli occhi a scomparire, già a partire dalla Lettonia:

sì, gli occhi erano scomparsi; ma al loro posto erano apparsi dei sopra-occhi e sotto-occhi sotto forma di una bombetta nera e di un cappotto d'aspetto decente che facevano da cornice a quel punto al centro del vestito, quel punto senz'occhi e nudo che abitualmente a Leningrado e Mosca prende il nome di "volto"; ma il volto i cittadini lettoni non l'avevano affatto: l'individuo qui si era chiaramente dissolto nel proprio vestito.<sup>78</sup>

#### 4

L'Europa dei primi anni Venti, così come rappresentata da Belyj, è testimone di quella che Lotman definisce una *esplosione culturale*, ovvero l'inserimento repentino di un sistema semiotico in un altro, dal primo molto lontano:

Nel XX secolo [...] siamo stati testimoni della potente intrusione di testi di culture arcaiche nella civiltà europea e questo fenomeno è stato accompagnato dal passaggio ad una situazione di risveglio dinamico. L'attività dinamica si sviluppa proprio a causa della differenza di potenziale culturale, della difficoltà nella decifrazione di testi attraverso le lingue della cultura in nostro possesso.<sup>79</sup>

La difficoltà di decifrazione della realtà circostante, l'impossibilità di tracciare linee nette tra i *testi* e il concomitante insorgere di una cultura ibrida sono gli oggetti della critica di Belyj, che ricorre al gioco parodico e a un estremo sincretismo formale nel tentativo di esorcizzare una commistione culturale ai suoi occhi conturbante. Quanto più il codice altro è intraducibile in quello dell'autore, tanto più viene presentato come grottesco e causa di disorientamento. Nel nuovo *testo* che si viene a creare – inteso al contempo come cultura nel suo complesso e come singolo prodotto della cultura, ovvero il *pamphlet* qui preso in esame –, i segni da un lato si sono svuotati del loro significato originario, dall'altro ne hanno accumulati esponenzialmente di nuovi; come afferma

78 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 14: «[...] да, "глаза" исчезли; но появилось вместо "глаз" и надглазие, и подглазие в виде черного котелка и приличного вида пальто, обрамляющих безглазое, обнаженное средоточье одежды, обычно имеющего в Ленинграде, в Москве именованное "лица"; но "лица" – то у граждан латвийских и не было: "личность" отчетливо провалилось в одежду».

79 LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 257.

Lachmann, «l'aspetto fortemente diacronico della commistione, che in un certo senso [...] rende possibile [...] un'intensificazione del significato, un'accumulazione graduale di potenziale semantico, è minato dall'aspetto opposto, ovvero la [...] frammentazione».<sup>80</sup> Queste due opposte tendenze determinano l'impossibilità del consolidamento del significato e causano, in ultima analisi, la formazione di una semantica dell'inautentico e del fuori luogo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEKSANDROVA, NADEŽDA, *Problema krizisa kul'tury v trudach Osval'da Špenglera i Andreja Belogo*, in «Kul'tura i civilizacija», 1 (2011), pp. 28-36. (Citato a p. 293.)
- BELJ, ANDREJ, *Afrikanski dnevnik*, in *Rossijskij archiv: Istorija Otečestva v svidetel'stvach i dokumentach XVIII-XX vv.: Al'manach*, a cura di SERGEJ VORONIN, Moskva, Studia TRITĖ/ Rossijskij Archiv, 1994, vol. 1, pp. 330-454. (Citato alle pp. 294-296, 301.)
- *Krizis kul'tury*, in *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, pp. 260-308. (Citato a p. 293.)
- *Na perevale. I. Krizis žizni*, Peterburg, Alkonost, 1918. (Citato a p. 294.)
- *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990. (Citato a p. 289.)
- *O "Rossii" v Rossii i o "Rossii" v Berline*, in *Russkij Berlin*, a cura di VERA SOROKINA, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2003, pp. 11-28. (Citato a p. 292.)
- *Odna iz obitelej carstva tenej*, Letchworth, Prideaux Press, 1977. (Citato alle pp. 290-303.)
- *Osnovy moego mirovozzrenija*, in *Duša samosoznajuščaja*, Moskva, Kanon+, 1999, pp. 8-43. (Citato a p. 293.)
- *Saggi sul simbolismo*, Parma, Zara, 1987. (Citato alle pp. 288, 297, 298.)
- *Sobranie sočinenij. Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejner*, Moskva, Respublika, 2000. (Citato a p. 297.)
- *Una dimora nel regno delle tenebre*, a cura di Daniela Rizzi, in «In forma di parole», VII/2 (1986), pp. 49-65. (Citato a p. 289.)
- BELJ, ANDREJ e RAZUMNIK IVANOV, *Perepiska*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, Sankt-Peterburg, Atheneum Feniks, 1998. (Citato a p. 291.)
- BERBEROVA, NINA, *Il corsivo è mio*, Milano, Adelphi, 1993. (Citato a p. 289.)
- BEYER, THOMAS R., *Andrej Belyj. The Berlin Years, 1921-1923*, in «Zeitschrift für Slavische Philologie», L/1 (1990), pp. 90-142. (Citato a p. 289.)
- BUGAEVA, KLAVDIJA e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, in «Literaturnoe nasledstvo», XXVII-XXVIII (1937), pp. 575-638. (Citato a p. 295.)
- CHODASEVIČ, VLADISLAV, *Necropoli*, Milano, Adelphi, 2006. (Citato a p. 289.)

<sup>80</sup> LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, cit., p. 132: «The pronouncedly diachronic aspect of mixing, which in a certain sense [...] makes possible [...] an intensification of meaning, a gradual accumulation of semantic potential, is undermined by an antithetical aspect – that of [...] fragmentation».

- CIORAN, SAMUEL D., *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, The Hague, Mouton, 1973. (Citato a p. 299.)
- CRIVELLER, CLAUDIA, *Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj*, in «Europa Orientalis», xxvi (2007), pp. 327-380. (Citato a p. 298.)
- CVETAeva, MARINA, *Incontri*, Milano, La Tartaruga, 1982. (Citato a p. 289.)
- DELEKTORSKAJA, IOANNA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnjoj iz obitelej carstva tenej*, in «Literaturnyj fakt», x (2018), pp. 166-172. (Citato alle pp. 290, 299.)
- DI LEO, DONATELLA, *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, in «eSamizdat», x (2014-2015), pp. 47-55. (Citato a p. 291.)
- EBERT, CHRISTA, “Nado umet' videt'”: *travelogi Andreja Belogo Veter s Kavkaza i Armenija kak èstetičeskoe nastavenie*, in *Beglye vzgljady. Novoe pročtenie russkich travelogov pervoj treći XX veka*, a cura di WOLFGANG KISSEL e GALINA TIME, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 146-165. (Citato a p. 288.)
- FOURNIER KISS, CORINNE, *Géométries urbaines chez André Biély et Kasimir Malévitch*, in *Metropolen der Avantgarde*, a cura di THOMAS HUNKELER e EDITH ANNA KUNTZ, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 245-258. (Citato a p. 288.)
- FRISON, ANITA, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Belgrad-Moskva, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 438-444. (Citato alle pp. 296, 301.)
- GIULIANO, GIUSEPPINA, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...* In «Ticotre. Teoria. Testo. Traduzione», v (2016), pp. 117-133. (Citato a p. 288.)
- GOGOL', NIKOLAJ, *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1973. (Citato a p. 302.)
- JANECEK, GERALD, *Rhythm in Prose: The Special Case of Bely*, in *Andrej Bely. A Critical Review*, a cura di GERALD JANECEK, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102. (Citato a p. 288.)
- KAJDALOVA, NATAL'JA, *Risunki Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, a cura di STANISLAV LESNEVSKIJ e ALEKSANDR MIČHAJLOV, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 597-605. (Citato a p. 288.)
- KISSEL, WOLFGANG, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, in «Revue des études slaves», LXXIX/3 (2008), pp. 375-388. (Citato alle pp. 296, 298.)
- KLING, OLEG, “Berlinskij tekst” *Andreja Belogo*, in *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv im. A.S. Puškina, 2000, pp. 243-260. (Citato a p. 290.)
- LACHMANN, RENATE, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997. (Citato alle pp. 287-289, 304.)
- LAVROV, ALEKSANDR, *Dve Germanii Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», xxii/2 (2003), pp. 39-49. (Citato a p. 290.)

- LAVROV, ALEKSANDR e SERGEJ GREČIŠKIN, *Neosuščestvlenyj zamysel Andreja Belogo: Plan romana Germanija*, in *Simvolisty vblizy*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, Sankt-Peterburg, Skifija & Talas, 2004, pp. 376-382. (Citato a p. 290.)
- LAVROV, ALEKSANDR e JOHN MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016. (Citato alle pp. 290, 292, 293, 298.)
- LJUNGGREN, MAGNUS, *Andrej Belyj i Isaja*, in «Studia litterarum», II/1 (2017), pp. 212-219. (Citato a p. 299.)
- LOTMAN, JURIJ, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993. (Citato a p. 286.)
- *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985. (Citato alle pp. 285, 286, 303.)
- *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di FRANCISCU SEDDA, Roma, Meltemi, 2006. (Citato a p. 285.)
- MATICH, OLGA (a cura di), *Petersburg / Petersburg. Novel and City, 1900-1921*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 2010. (Citato a p. 288.)
- MOČUL'SKIJ, KONSTANTIN, *Andrej Belyj*, Paris, YMCA Press, 1955. (Citato a p. 289.)
- MORARD, ANNICK, *Monstry i monstroznost' v Peterburge i Moskve Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Moskva-Beograd, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 669-674. (Citato a p. 295.)
- NICOLESCU, TATIANA, *Risunki Andreja Belogo*, in «Slavica Tergestina», VIII (2000), pp. 127-143. (Citato a p. 288.)
- ORLIČKIJ, JURIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy ruskoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire: k 125-letiju so dnja roždenija*, a cura di MONIKA SPIVAK, ELENA NASEDKINA e IOANNA DELEKTORSKAJA, Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298. (Citato a p. 288.)
- PLATONE, ROSSANA, *Un tentativo fallito: la rivista Beseda*, in «Europa Orientalis», III (1984), pp. 171-188. (Citato a p. 291.)
- PONOMAREV, EVGENIJ, «Berlinskij očerk» 1920-ch godov kak variant peterburgskogo teksta, in «Voprosy literatury», III (2013), pp. 42-67. (Citato a p. 300.)
- PUSTYGINA, NADEŽDA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, in «Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii», XXVIII (1977), pp. 80-97. (Citato a p. 289.)
- RIZZI, DANIELA, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica romana», X (2003), pp. 73-92. (Citato alle pp. 298, 302.)
- SCANDURA, CLAUDIA, *La Berlino russa: 1921-1924. Le case editrici*, in «Europa Orientalis», VI (1987), pp. 177-192. (Citato a p. 291.)
- ŠIŠKIN, ANDREJ, «Lico» i «maska» v kul'ture Serebrjanogo veka. Vjač. Ivanov, K. Somov, N. Ul'janov i drugie, in «Studi slavistici», XV/1 (2018), pp. 131-151. (Citato a p. 302.)
- SPIVAK, MONIKA, *Belyj-tancor i Belyj-ėvritmist*, in *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, a cura di CLAUDIA CRIVELLER e MONIKA SPIVAK, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015, pp. 116-162. (Citato alle pp. 293, 294.)



- *Košmar v pissuare: k voprosu o genezise odnogo émigrantskogo vpečatlenija Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», xxii/2 (2003), pp. 51-70. (Citato alle pp. 290, 296.)
- STEINER, RUDOLF, *Vita spirituale del presente ed educazione*, Milano, Antroposofica, 1984. (Citato a p. 297.)
- SZILARD, LENA, *Andrej Belyj*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, Moskva, IMLI-RAN, 2001, pp. 144-189. (Citato a p. 288.)
- TOPOROV, VLADIMIR, *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*, in *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 7-118. (Citato a p. 299.)
- TOSI, RENZO, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017. (Citato a p. 297.)
- VASIL'EVA, MARIJA e LAZAR' FLEJŠMAN, *Russkij Berlin: 1920-1945. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Moskva, Russkij put', 2006. (Citato a p. 291.)



#### PAROLE CHIAVE

Andrej Belyj, Berlino, sincretismo, ibridismo culturale, intertestualità.

#### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anita Frison ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova nel 2018 con una tesi sugli scritti di Andrej Belyj relativi al viaggio in Africa del Nord nel 1911. Attualmente è docente a contratto di Letteratura russa all'Università di Macerata. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono la letteratura simbolista e in particolare l'opera di Andrej Belyj, il concetto di "Oriente" in ambito russo, la semiotica, gli studi post-coloniali.

[anitafrison.af@gmail.com](mailto:anitafrison.af@gmail.com)

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANITA FRISON, *Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», xii (2019), pp. 285-307.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

### “EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
<b>SAGGI</b>	<b>195</b>
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>403</b>
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
<b>REPRINTS</b>	<b>469</b>
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*


<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013  
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI  
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

## Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.