

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

---

20  
16

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*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),  
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), 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*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA 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.

 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.

## ANDREJ BELYJ, *SINFONIA (2-A, LA DRAMMATICA)*. E IL TEMPO SCORREVA SENZA SOSTA...

GIUSEPPINA GIULIANO – *Università di Salerno*

Andrej Belyj (1913-1914), esordisce nel 1902 con un'opera che inaugura in Russia il genere letterario della *sinfonia*. Nell'introduzione a *Sinfonia (2-a, la drammatica)* Belyj spiega che l'opera «ha tre significati: uno musicale, uno satirico e uno ideologico-simbolico».

Dal «significato musicale», che porta l'autore a «dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versi (frasi musicali)», nasce il genere misto di prosa e poesia di cui Belyj si serve per enfatizzare il contenuto mistico, satirico e grottesco dell'opera, che caratterizzerà poi anche *Pietroburgo*.

Nella *Seconda sinfonia* Belyj prende di mira i gruppi di mistici che andavano formandosi all'inizio del Novecento a Mosca e Pietroburgo, citando esplicitamente o raffigurando velatamente personaggi reali del mondo della letteratura, dell'arte e della filosofia, come Vladimir Solov'ev (1853-1900), Dmitrij Merežkovskij (1865-1941) e altri.

Motivi strettamente autobiografici vengono così presentati sotto forma di immagini grottesche e iperboliche, alternate a momenti di estremo lirismo. Al «significato musicale» è legata anche la particolare scansione del tempo in cui si dispiega la trama dell'opera, che inizia con il lento trascorrere di un'intera giornata e accelera poi nel passare dei mesi e delle stagioni per ritornare, ciclicamente e *drammaticamente*, al punto di partenza. Questo procedimento artistico è ben sintetizzato in uno dei leitmotiv dell'opera: «E il tempo scorreva senza sosta, e nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa».

Il leitmotiv ripreso nel titolo dell'articolo è tratto dall'opera di esordio di Andrej Belyj *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)* 'Sinfonia (2-a, la drammatica)', del 1902. Esso ben sintetizza il contrasto tra scansione puntuale del tempo ed eternità senza confini che costituisce la caratteristica principale del genere, la *sinfonia* appunto, che Belyj introduce nella letteratura russa del primo Novecento.<sup>1</sup>

Andrei Bely (1880-1934), poet, novelist, theorist and literary critic of the Russian Symbolist movement, author of the famous novel in rhythmic prose *Petersburg* (1913-1914), made his literary debut in 1902 with a work introducing in Russia a new literary genre, the *symphony*. In the introduction to *The Dramatic Symphony*, Bely explains that the work «has three meanings: a musical meaning, a satirical meaning, and a symbolic ideological meaning».

The «musical meaning» inspires the author in splitting the *Symphony* «into parts, the parts into fragments, and the fragments into verses (musical phrases)», thus creating a new literary genre, which combines prose and poetry, and emphasizes the mystic, satirical and grotesque content of the work. This mix of prose and poetry is also typical of the novel *Petersburg*. In the *Dramatic Symphony* Bely was targeting groups of mystics operating in the early 1900's in Moscow and Saint Petersburg. He openly mentions or covertly alludes to actual protagonists of the literary, artistic and philosophical Russian society: Vladimir Solovyov (1853-1900), Dmitry Merezhkovsky (1865-1941) and others.

Strictly autobiographical themes are presented in form of grotesque and hyperbolic images, alternating with moments of great lyrical tension. The «musical meaning» is also linked to the particular conception of time through which the plot of Bely's *Symphony* is developed. At the beginning, a whole day passes by very slowly; then time speeds up and the plot goes through several months and seasons. At the end of the work we are back to where we started, like in a *dramatic cycle*. This method is well summarized in one of the leitmotivs of the work: «And the time flowed without stopping, and the passage of time reflected the Eternity misty».

<sup>1</sup> Alla *Drammatica* seguiranno *Severnaja simfonija (1-ja, geroičeskaja)*, 'Sinfonia nordica (1-a, l'eroica)', 1904; *Vozvrat. III simfonija*, 'Il ritorno. III sinfonia', 1905; e *Kubok metelej. Četvertaja simfonija*, 'Il calice delle tormenti. Quarta sinfonia', 1908. In generale sulla storia della stesura di queste quattro opere, sul loro contenuto e sul significato e l'importanza del *simfonismo* nella poetica di Andrej Belyj cfr. TAMARA JUR'EVNA CHMEL'NICKAJA, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, in Andrej

La sinfonia letteraria creata da Belyj, misto di prosa e poesia, è un prodotto dell'epoca della sintesi delle arti, a cavallo tra XIX e XX secolo, quando si diffondono in Russia le *sinfonie cromatiche* del compositore moscovita Aleksandr Skrjabin e le *sonate pittoriche* dell'artista lituano Mikalojus Čiurlionis. Belyj scrive sotto l'influenza della musica di Edvard Grieg, della pittura di Arnold Böcklin, della poesia dei simbolisti russi Valerij Brjusov e Konstantin Bal'mont, ma anche della pittura dei preraffaelliti, delle fiabe di Andersen, delle ballate romantiche tedesche, dei drammi di Ibsen, della poesia di Maurice Maeterlink.

Più recentemente si è ipotizzato che Belyj potesse conoscere i versi di Théophile Gautier della *Symphonie en blanc majeur* (1852), o *Symphony in Yellow* (1889) di Oscar Wilde, così come le sinfonie pittoriche di James Whistler degli anni Sessanta dell'Ottocento o il quadro *Symphonie en Rouge et Or* (1895) dell'impressionista francese Jean Béraud. Da queste opere il poeta potrebbe aver dunque tratto la denominazione del nuovo genere, la cui paternità gli è stata a lungo attribuita.<sup>2</sup> Altro precedente letterario sarebbero potute essere, secondo Nina Kautschischwili, le *Sinfonie* del filosofo ucraino Grigorij Savič Skovoroda (1722-1794).<sup>3</sup>

Ad attirare Belyj verso la musica sono esperienze personali, come l'influenza della madre, appassionata pianista, e la lettura delle opere di Schopenhauer e Nietzsche.

Dallo studio del pensiero dei due filosofi nasce, infatti, il famoso saggio *Formy iskusstva* ('Le forme dell'arte', 1902), coevo alla *Seconda sinfonia*, in cui Belyj afferma che la musica è la più elevata tra le arti perché, sviluppandosi più nel tempo che nello spazio, è capace di superare limiti e confini di entrambi.<sup>4</sup>

L'attenzione per le *forme dell'arte* è del resto peculiarità della produzione letteraria di Belyj, sia in poesia che in prosa, e dell'intero movimento simbolista perché, secondo quanto afferma Belyj stesso, «la forma è il contenuto».<sup>5</sup> Forma e contenuto si identificano, si contengono a vicenda:

---

Belyj, *Problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 103-130; ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura. Leningradskoe otdelenie, 1991, pp. 5-34 (riedito recentemente: ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Seč'in, 2014, pp. 382-412). Sebbene fosse stata scritta prima della *Drammatica*, la *Sinfonia nordica* vede la luce solo due anni dopo, perché ritenuta da Belyj, e dalla famiglia dell'amico Sergej Solov'ev, un esercizio giovanile in cui lo stile dell'autore non si era ancora sviluppato appieno. La *Prima sinfonia* è anche l'unica parzialmente disponibile in traduzione italiana (cfr. ANDREJ BELYJ, *Sinfonia nordica*, in *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di Ettore Lo Gatto, trad. da Angelo Maria Ripellino, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72).

2 MONIKA SPIVAK e MICHAİL ODESSKIJ, «*Simfonii*» Andreja Belogo. *K voprosu o genezise zaglavija*, in *Narubeže dvuch stoletij. Sbornik v čest' 60-letija Aleksandra Vasil'eviča Lavrova*, a cura di Vsevolod Bagno et al., Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 662-676.

3 NINA KAUTSCHISCHWILI, *La «2a Sinfonia» di Andrej Belyj. Problemi di metodologia e interpretazione*, in «Linguistica e Filologia», XIV (2002), pp. 213-234, a p. 220.

4 Cfr. ANDREJ BELYJ, *Formy iskusstva*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 122-140 (trad. it.: ANDREJ BELYJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rossana Platone, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-196).

5 ANDREJ BELYJ, *Emblematika smysla*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 57-119, a p. 114 (trad. it.: ANDREJ BELYJ, *L'emblematica del senso*, in *Saggi sul simbolismo*, a cura di Angela Dioletta Siclari, Parma, Zara, 1987, pp. 57-142, a p. 137).

«La forma è data nel contenuto», «il contenuto è dato nella forma» – ecco i giudizi estetici basilari che determinano il simbolo nell'arte». <sup>6</sup>

Particolarità delle sinfonie è lo schema musicale con cui sono costruite. Scritte in prosa, divise in parti, basano la propria struttura su «frasi musicali» legate mediante la ripetizione di *leitmotive* che si intrecciano così strettamente da formare un vero e proprio contrappunto. Sentiamo nelle sinfonie di Belyj melodie/narrazioni che si armonizzano in maniera tale da rendere a volte difficile a chi legge distinguere le une dalle altre. Questo era il preludio della forma in cui Belyj avrebbe scritto anni dopo *Peterburg*,<sup>7</sup> uno dei primi romanzi sperimentali del XX secolo.

Ogni frase musicale inizia, si interrompe, si intreccia alle altre e poi ritorna da sola, ed è riconoscibile non solo grazie alla linea narrativa che porta avanti (il percorso compiuto da un singolo personaggio, la descrizione di un luogo, la digressione ora lirica ora ironica dell'autore), ma anche per il suo aspetto ritmico e sonoro, preminente in tutta la produzione letteraria di Belyj. Il fraseggio nelle sinfonie letterarie è messo in risalto da insiemi di parole allitteranti, assonanti e consonanti che seguono un ritmo ben preciso.<sup>8</sup>

Modello di questi frammenti musicali in prosa ritmica di varia lunghezza, nella *Prima* e *Seconda sinfonia* anche numerati,<sup>9</sup> è per stessa ammissione di Belyj *Also sprach Zarathustra*, che il giovane poeta legge inizialmente in russo e, nel giugno del 1902, in originale tedesco.<sup>10</sup>

- 6 BELYJ, *Emblematika smysla*, cit., p. 114 (trad. it., cit., p. 137).
- 7 *Peterburg*, il capolavoro di Andrej Belyj pubblicato a puntate tra il 1913 e il 1914 sull'almanacco «Sirin» e poi in versione integrale nel 1916 (Petrograd, Tipografija M. M. Stasjuleviča), viene rielaborato, ridotto dall'autore e ripubblicato nel 1922 (Berlino, Epocha). Da questa seconda versione Angelo Maria Ripellino ha realizzato nel 1961 una storica traduzione per Einaudi (introdotta da un suo saggio intenso ed esaustivo), di recente riedita presso Adelphi (Andrej Belyj, *Pietroburgo*, Milano, Adelphi, 2014).
- 8 Cfr. JURIJ BORISOVIČ ORLICKIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy rus-skoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire*, a cura di Monika Spivak et al., Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298; GERALD JANECEK, *Rhythm in prose: The special case of Belyj*, in *Andrej Belyj. A critical review*, a cura di Gerald Janecek, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102.
- 9 La *Prima* e la *Seconda sinfonia* sono divise in quattro parti, ogni parte è divisa in paragrafi (quelli che Belyj definisce «frammenti», senza numero né titolo) composti da «versi», detti anche «frasi musicali», contrassegnati da numeri arabi; ogni verso può contenere una o più proposizioni. La *Terza sinfonia* è divisa in tre parti, ognuna divisa in paragrafi evidenziati da numeri romani, ogni paragrafo è diviso in sottoparagrafi; la *Quarta sinfonia* è divisa in quattro parti, ognuna munita di titolo; ogni parte è divisa in paragrafi anch'essi contrassegnati da titoli. Alle quattro opere va aggiunta la *Predsimfonia*, 'Presinfonia', il primo esperimento, rimasto incompiuto, fatto da Belyj in questo genere letterario. Il testo manoscritto giunto fino a noi è stato pubblicato per la prima volta in ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *Junošeskaja chudožestvennaja proza Andreja Belogo*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1980*, a cura di Dmitrij Lichačev, Leningrad, Nauka, 1981, pp. 107-150 (il testo della *Presinfonia* è da p. 126 a p. 137). Il titolo è di invenzione del curatore. L'opera è divisa in paragrafi contrassegnati da numeri romani con, tra parentesi, didascalie (in italiano) come «preludio», «andante», «allegro furioso», «andante doloroso lirico» etc. I paragrafi sono a loro volta divisi in righe numerate. Di qui in poi, il testo di riferimento per tutte le sinfonie sarà ANDREJ BELYJ, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Seč'in, 2014.
- 10 A proposito della diretta influenza della prosa di Nietzsche sulle *Sinfonie* cfr. LENA SILARD, *O vlijaniiu ritmiki F. Niče na ritmiku prozy A. Belogo. «Tak govoril Zaratustra» i Simfonii*, in «Studia Slavica», XIX (1973), pp. 189-313.

In una breve ma efficace introduzione Belyj fornisce abbastanza chiaramente, consapevole dell'assoluta novità di questo genere letterario per il pubblico russo, la chiave di lettura dell'opera.

L'eccezionalità della forma della presente opera mi obbliga a fornire delle parole di spiegazione.

Quest'opera ha tre significati: uno musicale, uno satirico e, inoltre, uno ideologico-simbolico. Innanzitutto è una sinfonia, il cui compito consiste nell'esprimere una serie di stati d'animo legati l'uno all'altro da uno stato d'animo di base (una predisposizione, una tonalità). Di qui deriva la necessità di dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versi (frasi musicali); la continua ripetizione di alcune frasi musicali evidenzia questa divisione.

Il secondo significato è quello satirico: vengono qui messi in ridicolo alcuni estremismi del misticismo. Sorge spontaneo chiedersi se sia motivato un atteggiamento satirico nei confronti di persone e di fatti la cui esistenza è da molti messa in dubbio. Invece di rispondere, posso solo consigliare di osservare con più attenzione la realtà circostante.

Infine, dietro al significato musicale e satirico un lettore attento vedrà forse chiaramente anche il significato ideologico che, risultando preponderante, non annienta né il significato musicale né quello satirico. La coesistenza di questi tre aspetti in un unico frammento o verso conduce al simbolismo...

Mosca, 26 settembre 1901.<sup>11</sup>

La forma musicale serve a Belyj per enfatizzare il contenuto mistico, satirico e grottesco dell'opera, dietro cui si intravede un «preponderante» significato ideologico-simbolico. Esiste nella *Sinfonia drammatica* un doppio misticismo, uno reale, l'altro grottesco. Dietro la descrizione satirica degli estremismi del misticismo si nasconde la consapevolezza dell'esistenza di quella «realtà più reale» (*a realibus ad realiora*)<sup>12</sup> cercata dai simbolisti russi che nell'opera è una dimensione invisibile dalla quale i personaggi entrano ed escono:

- 11 «Исключительность формы настоящего произведения обязывает меня сказать несколько пояснительных слов. Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это — симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение. Второй смысл — сатирический: здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма. Является вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности. Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла. Совмещение в одном отрывке или стихе всех трех сторон ведет к символизму... Москва, 26 сентября 1901» (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Симфония (2-я, драматическая)*, in БЕЛЫЙ, *Симфонии*, cit., p. 56). Di qui in poi, dove non diversamente indicato, la traduzione è mia.
- 12 VJAČESLAV IVANOV IČ IVANOV, *Simbolismo. Simvolizm*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, a cura di Dimitrij Ivanov e Ol'ga Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chretien, 1974, vol. II, pp. 652-667, a p. 657.

7. Ognuno correva non si sa dove e perché, con la paura di guardare negli occhi la verità.<sup>13</sup>

10. Egli veniva non si sa da dove e nessuno poteva dire dove sarebbe arrivato.<sup>14</sup>

1. «Non sarà che mi si è aperto il mondo della quarta dimensione?» – pensava Musatov...<sup>15</sup>

L'apparente insensatezza del movimento di questi personaggi, che sembrano provenire da e sprofondare in una quarta dimensione, è simboleggiata dall'altrettanto apparente vacuità del progresso della vita urbana:

1. In un negozio di moda era in funzione un ascensore. L'uomo che guidava l'interessante macchina volava furiosamente su e giù lungo i quattro piani.

2. Ovunque si affollavano donne e uomini che irrompevano nel vagone comprimendosi e insultandosi gli uni gli altri.

3. Nonostante qui fossero disponibili le scale.

4. E al di sopra di questo accalcarsi maestosamente e misteriosamente di tanto in tanto una voce legnosa proclamava: «Il conto».<sup>16</sup>

Il movimento dell'ascensore e del fattorino si realizza entro limiti spaziali precisi che corrispondono ai quattro piani di un edificio, ma la velocità e la frequente ripetizione fanno percepire questo movimento come eterno. Lo stesso succede, ma al contrario con lenta cadenza, *al di sopra* della scena: «di tanto in tanto», in un tempo dilatato, si sente qualcuno presentare il conto al cliente. Nel terzo verso si fa sentire il pensiero dell'autore: perché affollarsi all'ascensore, se ci sono le scale? I due movimenti contrapposti per velocità (verso 1) e lentezza (verso 4), che danno a intendere che la folla è lì non tanto per fare acquisti quanto per sperimentare la nuova macchina, sono contenuti contemporaneamente l'uno nell'altro. Come in una partitura musicale il movimento veloce dell'ascensore è scandito dalle note lente della voce legnosa che chiama «il conto». Queste melodie sembrano doversi ripetere per l'eternità e con la monotonia tipica delle scale o degli esercizi musicali, come se un pianista suonasse con una mano il movimento veloce e con l'altra quello lento.

Belyj racconta nelle sue memorie che nel 1900, all'epoca della stesura della *Prima sinfonia*, quando si trovava da solo a casa improvvisava al pianoforte motivi dell'opera. È facile ipotizzare che lo stesso accadesse anche per la *Seconda*,<sup>17</sup> in cui scrive:

<sup>13</sup> «7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде» (BELYJ, *Sinfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

<sup>14</sup> «10. Он шел неизвестно откуда, и никто не мог сказать, куда он придет» (*ivi*, p. 61).

<sup>15</sup> «1. “Неужели мне открылся мир четвертого измерения?” — думал Мусатов...» (*ivi*, p. 137).

<sup>16</sup> «1. В модном магазине работал лифт. Человек, управлявший занятой машиной, с остервенением летал вверх и вниз вдоль четырех этажей. / 2. Везде стояли толпы дам и мужчин, врывающиеся в вагончик, давя и ругая друг друга. / 3. Хотя тут же были устроены лестницы. / 4. И над этой толкотней величаво и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом: “Счет”» (*ivi*, p. 58).

<sup>17</sup> Citato in СНМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Sinfonija*, cit., p. 109.

10. Di lì si diffondevano le tristi e gravi canzoni dell'Eternità grande, dell'Eternità regnante.

11. E queste canzoni erano come le scale. Scale di un mondo invisibile. Eternamente sempre le stesse. Appena finivano, ecco che già ricominciavano.

12. Appena si calmavano, già si agitavano.

13. Eternamente sempre le stesse, senza inizio e senza fine.<sup>18</sup>

Il significato satirico sta nel riconoscimento da parte dell'autore del senso ambiguo della vita frenetica della popolazione moscovita che nel 1901 cercava di inseguire e adattarsi alle mode dell'Occidente; il significato ideologico-simbolico consiste invece nell'inesorabile ripetersi delle azioni, in quell'Eternità che poche pagine dopo diventerà personaggio reale che si aggira per le strade ed entra nelle case. «Parodia e approfondimento serio» convivono, del resto, in tutta la produzione artistica di Belyj.<sup>19</sup>

Il tempo scorre nella *Seconda sinfonia* in maniera circolare, per meglio dire a spirale, come si capirà dal finale, e verticalmente, in azioni parallele, sincroniche, ma di diversa velocità. L'elemento della contemporaneità è dato dalla forma musicale dell'opera, la sinfonia, unica forma d'arte che poteva all'epoca dare a Belyj la chiara rappresentazione del possibile sviluppo parallelo di diversi movimenti di differente velocità.

Léna Szilárd spiega come Belyj passi dalla dinamica descrizione del movimento della folla per le strade a momenti di stasi, in cui l'autore ci presenta vari personaggi che attendono alle diverse occupazioni.<sup>20</sup> I vari frammenti di cui è composta l'opera, priva di uno «sviluppo consequenziale della linea narrativa»,<sup>21</sup> sono fotogrammi, quadri cinematografici in cui i personaggi compiono azioni differenti, ma tutte contemporanee. Mentre nel romanzo ottocentesco gli eroi erano legati gli uni agli altri dalle relazioni sociali o familiari, o da un'interazione dovuta all'intreccio, nella *Sinfonia*, secondo Szilárd, essi sono accomunati unicamente «dall'unità di tempo e luogo».<sup>22</sup>

Molto viene naturalmente omesso da Belyj, che nulla ci dice sulla vita dei personaggi precedente all'inizio della storia. Tutto comincia *in medias res*. L'autore non ci dice cosa è successo prima e, soprattutto, quante volte ogni cosa è già successa. Quanti democratici, sognatori, profeti e asceti si sono già innamorati della fiaba? Quante volte si è già ripetuta la storia che ci sta per raccontare?

Sentiamo ripetersi spesso espressioni di tempo come «in quei giorni e quelle ore», «a quell'ora», «in quell'istante», «in quello stesso momento», di volta in volta riferite a un personaggio che svolge una data azione mentre un altro ne svolge una differente.

Quanto all'unità di luogo, bisogna dire che nonostante le azioni – tranne che nella terza parte della sinfonia – avvengano tutte a Mosca, esse si svolgono solitamente in punti differenti, più o meno lontani tra loro, spesso indicati da Belyj con precisione toponomastica. Sembra quasi a volte che l'autore, anche parlando di due vicoli adiacenti della

18 «10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой, Вечности царящей. / 11. И эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались. / 12. Едва успокаивали — и уж раздражали. / 13. Вечно те же и те же, без начала и конца» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 58).

19 СМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 118.

20 LÉNA SZILÁRD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, in «Studia Slavica», XIII (1967), pp. 311-322, a p. 311.

21 *Ivi*, p. 312.

22 *Ibidem*.

città, voglia ingigantire la distanza che li separa; la simultaneità non può fare a meno dello spazio.<sup>23</sup>

Oltre al tempo e allo spazio c'è qualcos'altro, come dichiara l'autore stesso nell'introduzione, che lega i personaggi, «uno stato d'animo di base», «una predisposizione», «una tonalità» musicale. Nell'incipit della sinfonia tutti i personaggi, ovunque si trovino, percepiscono qualcosa di strano nell'aria, sono tutti pallidi, malgrado l'afa e il sole accecante. Essi condividono la stessa atmosfera sospesa, rarefatta, irreali: il cielo è ora azzurro, ora grigio, ora nero, sebbene sia mattino. Tutti sono tormentati dalla noia, «noia musicale», quasi fossero in fondo un unico corpo al di sopra dell'aria:

15. C'era una noia disperata. Nel cielo risuonavano eterni esercizi; come se qualcuno premesse col dito una nota e poi un'altra.

16. Prima una e poi un'altra.

17. Appena finiva, ecco che ricominciava.<sup>24</sup>

E nessuno degli abitanti di Mosca vuole guardare in faccia né «l'eterna noia» né la verità, che risultano essere, con ogni probabilità, esattamente la medesima cosa. I personaggi vivono tra la veglia e il sonno, alla sera si addormentano e al mattino si svegliano. Destinati a scorrere come il tempo, sono essi stessi il tempo:

1. E i minuti scorrevano. I pedoni si alternavano come i minuti...E ogni passante aveva il suo minuto per passare in ogni luogo.

2. Ognuno faceva tutto al tempo stabilito: non si trovava nessuno che sapesse fare a meno del tempo.

3. E il tempo scorreva senza sosta, e nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa.<sup>25</sup>

Nel tempo dell'azione letteraria scorrono parallelamente le vite dei vari personaggi. In questo sincronismo figure che Belyj trae dalla vita reale hanno la possibilità di sdoppiarsi e triplicarsi in eroi che compiono ognuno il proprio percorso narrativo andando incontro ognuno a un diverso destino. È noto che l'autore abbia raffigurato se stesso nel

23 Si veda quanto dice Bachtin a proposito del tempo nel romanzo d'avventura dell'antica Grecia: cfr. МИХАИЛ БАХТИН, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405, a p. 246.

24 «15. Была отчаянная скука. В небе играли вечные упражнения; словно кто брал пальцем ту и другую ноту. / 16. Сначала ту, а потом другую. / 17. Едва кончал, как уже начинал» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 61).

25 «1. А минуты текли. Пешеходы сменялись, как минуты... И каждый прохожий имел свою минуту прохождения по каждому месту. / 2. Каждый все делал в известное время: не находилось ни одного, кто бы сумел обойтись без времени. / 3. А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» (*ivi*, p. 63). Il leitmotiv «E il tempo scorreva senza sosta...» compare, con qualche variazione nella punteggiatura, due volte nella *Prima sinfonia* e tre volte nella *Seconda*. La personificazione dell'Eternità si aggira nell'immaginario mondo medievale della *Prima sinfonia* e nella Mosca della *Seconda* in abito nero, ma non manca di comparire anche nella *Terza* e nella *Quarta sinfonia*. In quest'ultima il tema della vittoria sul tempo diventa persino preponderante rispetto alle opere precedenti.

filosofo maniaco di Kant, che verrà condotto in manicomio e poi liberato; nel democratico innamorato della fiaba, il quale si toglierà la vita;<sup>26</sup> e nel protagonista Musatov, che fa il suo ingresso in scena solo nella seconda parte dopo la sparizione del filosofo e del democratico e che scomparirà egli stesso alla fine della storia. Rifrazioni di questo protoperonaggio autobiografico si trovano però forse anche nella figura del poeta che scrive versi d'amore e in altri personaggi minori.<sup>27</sup> Il poeta della prima generazione simbolista Dmitrij Merežkovskij è parodiato nelle figure di Drožžikovskij (dalla parola *drožži*, 'lievito'), il «mistico cinico della città di San Pietroburgo», e Merežkovič, autore di un articolo «sull'unione di paganesimo e cristianesimo». Il compagno di studi di Belyj, Aleksej Sergeevič Petrovskij (1881-1958),<sup>28</sup> è raffigurato per alcuni aspetti del suo carattere in Popovskij, il «religioso» e «conservatore», e per altri in Aleksej Sergeevič Petkovskij, «né vecchio né giovane, ma passivo e che sa».<sup>29</sup>

L'Eternità, la fiaba, la mezzafiaba (sorella della precedente) e la monaca sono incarnazioni o parodie della Sofia solov'eviana, dell'Eterno Femminino goethiano. Non a caso la fiaba e la monaca sono protagoniste di un muto ma eloquente dialogo sull'eterno ritorno alla fine dell'opera.

I personaggi sembrano a volte quasi interscambiabili, quando uno interrompe il suo cammino, inizia nello stesso luogo quello di un altro, uno sparisce e subito appare il suo alter ego o il suo antagonista. Essi passano attraverso gli stessi luoghi senza vedersi, coesistono a volte senza incontrarsi:

1. Quando Popovskij fu sparito nel vicolo accanto, passò di lì Drožžikovskij.<sup>30</sup>

Come si può notare anche dalla sintassi scarna, nella *Seconda Sinfonia* tutto è legato per accostamento, contemporaneità, giustapposizione, più raramente da nessi causali o finali. Le frasi musicali sono composte in maggioranza da proposizioni principali e coordinate (abbondano solo le temporali). Anche laddove è presente una subordinata, essa compare spesso come proposizione indipendente, come il verso 3 del frammento sul negozio di moda, e per di più come espressione del pensiero dell'autore.

26 L'amore del democratico, di cui apprendiamo il nome (Pavel Jakovlevič Krjučkov) solo vedendolo scritto sulla sua tomba, è l'eco dell'amore platonico, solov'eviano, di Belyj per la mecenate moscovita Margarita Morozova. Cfr. ANDREJ BELYJ, «*Vaš rycar'*»: *Pis'ma k M. K. Morozovoj. 1901-1928*, a cura di Aleksandr Vasilevič Lavrov e Džon Malmstad, Moskva, Progress-Plejada, 2006.

27 Szilárd definisce alcuni personaggi dell'opera «episodici» e altri «costanti». Il filosofo e il democratico, che apparirebbero al primo tipo, sono affetti da quelle passioni, Kant e Margarita Morozova, di cui Belyj cerca di liberarsi (cfr. SILARD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, cit., p. 318).

28 Sulla lunga amicizia tra Belyj e Petrovskij cfr. ANDREJ BELYJ e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Perepiska 1902-1932*, a cura di Džon Malmstad, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

29 ALEKSANDR VASIL'EVič LAVROV, *Kommentarii*, in BELYJ, *Simfonii*, cit., p. 420. A volte, come nel caso di Petkovskij, Belyj presenta il personaggio solo attraverso caratteristiche esteriori o atteggiamenti, lo nomina tramite epiteti che si alternano e ricorrono nel corso della narrazione, rivelandocene il nome solo alla fine.

30 «1. Когда Поповский скрылся в соседнем переулке, проходил тут Дрожжиковский» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 89).

La scansione del tempo dell'azione nell'opera corrisponde quasi perfettamente al tempo della sua scrittura. Belyj stesso scriverà che ciò che accade al protagonista Musatov è quasi «la trascrizione» di ciò che viveva lui in quel periodo.<sup>31</sup>

Aleksandr Lavrov, grazie a lettere e memorie edite e inedite di Belyj, ha ricostruito le varie fasi della composizione della *Sinfonia moscovita*, come la chiamava l'autore stesso per via della sua ambientazione. Belyj scrive la prima parte nella primavera del 1901, probabilmente nella settimana di Pasqua. La seconda parte viene composta nella notte tra il 20 e il 21 maggio, quando cadevano quell'anno, secondo il calendario ortodosso, il Giorno della Trinità e il Giorno dello Spirito Santo, rispettivamente il cinquantesimo e cinquantunesimo dopo la Pasqua. La terza parte viene iniziata ai primi di giugno del 1901 nella tenuta paterna di Serebrjanyj Kolodez' (governatorato di Tula), dove nel corso dell'estate è portata a termine insieme alla quarta parte. L'introduzione, come si è letto, è datata 26 settembre 1901. Grazie alla famiglia Solov'ev, che fa leggere l'opera a Brjusov, all'epoca tra i redattori della casa editrice Skorpion, la sinfonia viene pubblicata la settimana di Pasqua del 1902.<sup>32</sup> Trascorre quindi un anno esatto dalla stesura delle prime bozze alla pubblicazione e diffusione dell'opera.

Allo stesso modo scorre il tempo nella sinfonia, che ha inizio in un giorno di primavera. Nella prima parte trascorrono un'intera giornata e un'intera nottata, e comincia il secondo giorno che risulta essere simile al primo; vi ritroviamo, con piccole variazioni, il frammento sull'ascensore e personaggi del giorno precedente, mentre ne compaiono di nuovi; inizia il terzo giorno, che si conclude con la festa a casa del «vecchietto aristocratico», dove si incontrano (forse) per la seconda volta la fiaba e il democratico. Il quarto giorno si viene a sapere che dopo la festa il democratico si è sparato, mentre il filosofo maniaco di Kant finisce al manicomio. La prima parte termina con la sera del quarto giorno.

La seconda parte comincia con un veloce susseguirsi di notti:

1. Notti di luna si alternavano a notti illuni. Di giorno in giorno attendevano la luna nuova.
2. Ma per il momento la notte era illune.<sup>33</sup>

Fanno la loro apparizione i mistici, un caleidoscopio di misteriosi personaggi, alcuni dei quali torneranno poi nella quarta parte. Intanto un «venticello» si alza e spira costantemente su Mosca, entra nelle case e muove gli oggetti, oppure proviene dall'interno delle case stesse, soffiando sui passanti. Si arriva così a una notte di maggio, la vigilia del Giorno della Trinità. Belyj descrive le azioni dei vari personaggi nella sera e nella notte di questa festività e assistiamo a un'importante riunione dei mistici, in cui tiene il suo discorso Drožžikovskij. La seconda parte si conclude con il sorgere del Giorno dello Spirito Santo, che però non ha sviluppo narrativo.

Nella terza parte ci troviamo già nel mese di giugno. Sergej Musatov, «l'asceta orobarbuto», che aveva fatto la sua prima apparizione alla riunione dei mistici, parte in car-

<sup>31</sup> ШМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 115.

<sup>32</sup> ЛАВРОВ, *Kommentarii*, cit., pp. 417-419.

<sup>33</sup> «1. Лунные ночи сменились безлунными. Со дня на день ожидали новой луны. / 2. А пока было безлуние» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 83).

rozza per la tenuta di campagna del fratello Pavel, Grjazišči (da *grjaz'*, 'fango') per poter «trarre conclusioni dai materiali accumulati». Arrivato alla tenuta, mentre passeggia per i viali, l'Eternità gli soffia nell'orecchio:

5. L'Eternità sussurrava al suo favorito: «Tutto ritorna...Tutto ritorna...Lo stesso...lo stesso...in tutte le dimensioni...
6. Vai o occidente e ti ritrovi ad oriente...Tutta l'essenza è nell'evidenza. La realtà nei sogni.
7. Il grande sapiente...Il gran deficiente...è tutto lo stesso...».<sup>34</sup>

Trascorrono alcuni giorni alla tenuta, finché una sera Musatov riparte per Mosca.

Ha inizio la quarta parte, in cui il tempo, che fino ad ora era scorso lentamente, ha un'accelerazione. Passano l'estate, l'autunno e l'inverno; Belyj si sofferma brevemente sui giorni di Natale e Carnevale. Si viene a sapere che i mistici si sono divisi in partiti contrapposti, Merežkovič, Drožžikovskij e Šipovnikov (caricatura dello scrittore Vasilij Rozanov) contro Musatov. Si ripristinano situazioni delle prime due parti. Il filosofo maniaco di Kant esce dal manicomio e ritorna in città. La fiaba si prepara per andare a un ballo, come era stato nella prima parte. Riappaiono gli spazzini a pulire dal fango le strade perché possa tornare la primavera. Musatov, sconfitto e deluso dall'incontro con la fiaba, in cui aveva creduto di riconoscere la Donna vestita di sole dell'Apocalisse, riparte per la tenuta del fratello (dove l'Eternità gli aveva già sussurrato nell'orecchio la falsità del reale) e di lui non sapremo più nulla.

L'opera si conclude con un secondo incontro della fiaba e della monaca al cimitero, dove la fiaba si reca sulla tomba del democratico.

1. E di nuovo, e di nuovo tra le tombe camminava la giovane bella in abito di primavera...
2. Era la fiaba...
3. E di nuovo, e di nuovo si guardavano l'un l'altra, lei e la monaca, sorridevano come se si conoscessero l'un l'altra.
4. Senza parlare si dicevano l'un l'altra che ancora non tutto è perduto, che ancora molte sacre gioie restavano agli uomini...
5. *Che si avvicina, che viene* ciò che è caro, impossibile, pensieroso-malinconico...
6. E la fiaba, come incantata, stava ritta tra le tombe ascoltando lo strofinio delle coroncine metalliche cullate dal vento.
7. Innanzi a lei si apriva il futuro ed ella si accendeva di gioia.
8. *Sapeva.*
9. I lumini sbuffavano lì sulle tombe.
10. La nera monaca accendeva i lumini su alcune tombe, e su altre non li accendeva.
11. Il vento frusciava le coroncine metalliche, e l'orologio, lento, batteva il tempo.

34 «5. Вечность шептала своему баловнику: “Все возвращается... Все возвращается... Одно... одно... во всех измерениях... / 6. Пойдешь на запад, а придешь на восток... Вся сущность в видимости. Действительность в снах. / 7. Великий мудрец... Великий глупец... Все одно...”» (ivi, p. 112).

12. La rugiada cadeva sulla cappella di pietra grigia: lì erano incise queste parole: «Riposa in pace, Anna, mia sposa!».<sup>35</sup>

Nell'introduzione alla *Quarta sinfonia*, nel 1907, Belyj mette in evidenza l'aspetto strutturale simbolico del nuovo genere letterario, che accomuna tutte le sinfonie:

Infine, un'altra difficoltà per comprendere pienamente la «Sinfonia». Il significato dei suoi simboli diventa più trasparente comprendendone la struttura. Per esaminare appieno la suggestione che passa attraverso ogni immagine bisogna capire in quale tema passa quest'immagine, quante volte si è ripetuto già il tema dell'immagine e quali immagini l'accompagnavano.<sup>36</sup>

La struttura della *Seconda sinfonia* è, come si è visto, ciclica; alla fine si torna, apparentemente e *drammaticamente*, al punto di partenza: stesso luogo, stessa stagione, stesse azioni dei personaggi marginali, quasi un coro greco che commenta l'accaduto non a parole, ma a gesti.

In realtà gli eventi che si sono susseguiti nel corso dell'anno hanno rafforzato le consapevolezza di alcuni personaggi (la fiaba, la monaca) oppure li hanno, forse definitivamente, disillusi. Musatov parte per la tenuta di campagna, dove si reca stavolta in treno anziché in carrozza, quasi Grjazišči sia ora più lontana rispetto a prima. La velocità del mezzo di locomozione facilita l'uscita di scena dell'eroe, non sapremo mai se arriva a destinazione oppure no. Il treno lo porta in quel «non si sa dove» da cui provengono e dove vanno a finire gli abitanti di Mosca.

Questo luogo indefinito coincide col mondo interiore di Belyj stesso. Il 1901 è l'anno delle albe e delle visioni per i giovani simbolisti, l'anno di intensi «presentimenti e aspettative» vissuti sotto l'influenza delle poesie e delle teorie di Solov'ev sulla Sofia, sul destino dell'Oriente e dell'Occidente.<sup>37</sup> Motivi strettamente autobiografici vengono così parodiati sotto forma di immagini grottesche e iperboliche, alternate a momenti di estremo lirismo.<sup>38</sup>

35 «1. И опять, и опять между могил ходила молодая красавица в весеннем туалете... / 2. Это была сказка... / 3. И опять, и опять они глядели друг на друга, она и монашка, улыбались, как знакомые друг другу. / 4. Без слов передавали друг другу, что еще не все потеряно, что еще много святых радостей осталось для людей... / 5. Что приближается, что идет, милое, невозможное, грустно-задумчивое... / 6. И сказка, как очарованная, стояла среди могил, слушая шелест металлических венков, колыхаемых ветром. / 7. Перед ней раскрывалось грядущее, и загоралась она радостью... / 8. Она знала. / 9. Огоньки попыхивали кое-где на могилах. / 10. Черная монашка зажигала огоньки над иными могилками, а над иными не зажигала. / 11. Ветер шумел металлическими венками, да часы медленно отбивали время. / 12. Роса пала на часовню серого камня; там были высечены слова: "Мир тебе, Анна, супруга моя!"» (ivi, p. 145).

36 «Наконец, еще одна трудность для полного понимания «Симфонии». Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали» (ANDREJ BELYJ, *Kubok metelej. Čertvertaja simfonija*, in BELYJ, *Simfonii*, cit., p. 202).

37 СНМЕЛ'НИСКАЈА, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, cit., p. 14.

38 L'elemento autobiografico, preponderante nelle opere di Belyj, è attualmente oggetto di studi e approfondimenti. Cfr. KLAUDIJA KRIVELLER e MONIKA SPIVAK (a cura di), *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015.

La dimensione extra-spaziale ed extra-temporale della *Seconda sinfonia* sconfinava nella citazione letteraria. Da dove vengono e dove vanno i numerosi personaggi della storia? Molti sembrano provenire e dirigersi in altri luoghi e tempi letterari.

Nella Mosca della *Seconda sinfonia* non accadono solo fatti inverosimili come visioni e apparizioni, ma anche eventi raccapriccianti, come il suicidio del giovane democratico o il ferimento della vecchietta dell'ospizio da parte di un giovane folle che le conficca un punteruolo nella schiena. Il giovane, una volta arrestato, si giustifica dicendo «Siamo in troppi nelle Russie», e sembra una parodia del Raskol'nikov di *Delitto e castigo*.<sup>39</sup>

Il personaggio di Popovskij fa invece il suo ingresso in scena vestito come il professor Serebrjakov nello *Zio Vanja* di Čechov:

6. Sul marciapiede vuoto, illuminato dalle fiamme dei lampioni, trotterellava un uomo con un pince-nez sul naso oblungo.

7. Ai piedi aveva le calosce. Sotto l'ascella portava un ombrello, sebbene fosse caldo e secco.<sup>40</sup>

Vojnickij: Fa caldo, c'è afa e il nostro grande scienziato ha il cappotto, le galosce, l'ombrello e i guanti.<sup>41</sup>

Il filosofo maniaco di Kant, che entra e poi esce dal manicomio, pare preannunciare le sfortunate vicende del poeta Ivan Bezdomnyj del *Maestro e Margherita* di Bulgakov.

Altri brani della sinfonia sono vere e proprie citazioni da opere fondamentali della letteratura russa:

2. Passavano stivali scricchiolando, scarpe gialle, passava l'assenza di qualunque stivale.<sup>42</sup>

Questo verso non è altro che una parodia, in chiave modernista, di un brano tratto dall'incipit del racconto pietroburghese *Neuskij prospekt* di Gogol':

Il rozzo sudicio stivale del soldato in congedo, sotto il cui peso sembra debba incrinarsi persino il granito; la minuscola scarpetta, leggera come fumo, della giovane dama che volge il viso verso le vetrine scintillanti di un negozio, come un

39 DAGMAR BURKHART, *K semiotike prostranstva: «moskovskij tekst» vo «Vtoroj (dramatičeskoj) simfonii» Andreja Belogo*, in *Moskva i «Moskva» Andreja Belogo*, a cura di Michail Gasparov et al., Moskva, RGGU, 1999, pp. 72-89, a p. 80.

40 «6. На опустелом тротуаре, озаренный фонарными огнями, семенил человечек в пенсне на вытянутом носе. / 7. Ноги его были в калошах. Под мышкой он нес зонтик, хотя было тепло и сухо» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 61).

41 ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Nauka, 1978, vol. XIII, p. 66 (trad. it.: ANTON PAVLOVIČ ČECHOV, *Teatro*, trad. da Gian Piero Piretto, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014, p. 314). Oltre a quello messo in evidenza per la prima volta in questo articolo, altri casi in cui si nota l'influenza di Čechov nella *Seconda sinfonia* sono stati citati da Szilárd in SILARD, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, cit., pp. 317-319.

42 «2. Проходили сапоги со скрипом, желтые туфли, проходило отсутствие всяких сапог» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 65).

girasole verso l'astro; e la sciabola tintinnante dell'alfiere pieno di speranze che vi lascia un graffio, tutto fonde sulla Prospettiva Nevskij il potere della forza e il potere della debolezza.<sup>43</sup>

Anche la delusione amorosa del democratico e quella «ideologico-simbolica» di Musatov nei confronti della fiaba ricalcano quella dell'artista Piskarev del *Nevskij prospekt* gogoliano, il quale scopre che la ragazza di cui si è invaghito, vista per caso passare per la strada, non è affatto la creatura angelica che si era immaginato.<sup>44</sup>

Un altro brano della prima parte della sinfonia, in cui Belyj umanizza le case di Mosca, è una parodia dell'incipit del romanzo breve di Dostoevskij *Le notti bianche*.

1. Le case montagna su montagna si gonfiavano e si davano arie come sazi maiali.

2. Al timido passante ora ammiccavano con le innumerevoli finestre, ora gli protendevano in segno di disprezzo il muro cieco, ora ridevano dei suoi intimi pensieri emanando colonne di fumo.<sup>45</sup>

Il disprezzo delle case nei confronti dei passanti è una parodia dell'atteggiamento, al contrario benevolo, che le case hanno nei confronti del sognatore di Dostoevskij:

Anche le case sono mie conoscenti. Mentre cammino sembra che ognuna mi corra incontro per la strada, e guardandomi con tutte le sue finestre, quasi mi dica: «Come va la vostra salute? Quanto a me domani inizieranno i lavori di restauro».<sup>46</sup>

Se letta con attenzione, tutta la prima parte della *Seconda sinfonia* sembra essere un riadattamento moscovita del corpus delle principali opere della letteratura russa appartenenti al corpus definito *peterburgskij tekst*,<sup>47</sup> che troverà circa dieci anni dopo la sua più emblematica espressione proprio in *Pietroburgo* di Belyj.

È utile ricordare che l'autore, all'epoca della stesura della *Seconda sinfonia*, conosceva Pietroburgo solo dalla letteratura, e principalmente da Puškin, Gogol' e Dostoevskij. Il poeta vedrà con i propri occhi la capitale zarista solo nel gennaio del 1905, solcandone le

43 NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, Moskva, Akademii nauk SSSR, 1938, vol. III, p. 10 (trad. it.: NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, trad. da Pietro Zveteremich, postfazione di Serena Vitale, Milano, Garzanti, 1994, p. 4).

44 Sul rapporto tra Belyj e Gogol' cfr. DANIELA RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica Romana», x (2003), pp. 73-92.

45 «1. Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи. / 2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмеялись над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

46 FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Leningrad, Nauka, 1988, vol. II, p. 153 (trad. it.: FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche*, trad. da Luigi Vittorio Nadai, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014, p. 4).

47 Cfr. VLADIMIR NIKOLAEVIČ TOPOROV, *Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003.

strade nel giorno della «domenica di sangue». Anche la forte impressione ricevuta da questa coincidenza darà vita anni dopo al suo romanzo.<sup>48</sup>

Nella *Sinfonia moscovita* Belyj utilizza alcuni di quegli espedienti artistici dei suoi predecessori che hanno contribuito a creare il «mito di Pietroburgo»,<sup>49</sup> trasferendoli però sull'unica realtà urbana che conosceva bene, Mosca e il quartiere intorno all'Arbat, dove era nato e vissuto fino ad allora. Con la sua opera di esordio, Belyj ventunenne entra così di diritto nella storia della letteratura russa, e lo fa ispirandosi e parodiando gli elementi iperbolici, grotteschi e surreali dei grandi maestri.

Il tempo della realtà, il tempo dell'azione letteraria e il tempo della letteratura stessa scorrono all'unisono nella *Sinfonia drammatica*; come in un carosello scorrono i personaggi e i loro prototipi, tratti dalla vita reale e dalla letteratura; scorrono l'uno dopo l'altro come le note di una scala, come i minuti, ognuno in un posto in un dato momento. E nessuno di loro può «fare a meno del tempo», perché tutti sono attesi da un'ambigua Eternità, sorridente ma vestita di nero.

1. I suoni correvano insieme ai minuti. Una serie di minuti componeva il tempo. Il tempo scorreva senza sosta. Nello scorrere del tempo si rifletteva l'Eternità brumosa.
2. Era come una donna severa vestita di nero, quieta...acquietata.
3. Ella stava in piedi tra i presenti. Ognuno sentiva dietro la schiena il suo respiro di ghiaccio.
4. Ella abbracciava ognuno con i suoi scuri contorni, ella adagiava sul petto di ognuno il suo viso pallido senza pace.<sup>50</sup>

48 Cfr. ALEKSANDR VASIL'EVIC LAVROV, *Peterburg do "Peterburga" v mifopoetike i tvorčestve Andreja Bologo*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di Antonella d'Amelia, Salerno, Europa Orientalis, 2004, vol. II, pp. 125-140, a p. 126.

49 Cfr. ETTORE LO GATTO, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960 (ultima ristampa 2011).

50 «1. Звуки бежали вместе с минутами. Ряд минут составлял время. Время текло без остановки. В течении времени отражалась туманная Вечность. / 2. Это была как бы строгая женщина в черном, спокойная... успокоенная. / 3. Она стояла среди присутствующих. Каждый ощущал за спиной ее ледяное дыхание. / 4. Она обнимала каждого своими темными очертаниями, она клала на сердце каждому свое бледное, безмирное лицо» (BELYJ, *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, cit., p. 57).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN, MICHAÏL, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405. (Citato a p. 123.)
- BELYJ, ANDREJ, *Emblematika smysla*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 57-119. (Citato alle pp. 118, 119.)
- *Formy iskusstva*, in *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Kul'turnaja revoljucija-Respublika, 2010, pp. 122-140. (Citato a p. 118.)
- *Kubok metelej. Čertvertaja simfonija*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014. (Citato alle pp. 119, 120, 124, 127, 131, 132.) (Citato a p. 127.)
- *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rossana Platone, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-196. (Citato a p. 118.)
- *L'emblematica del senso*, in *Saggi sul simbolismo*, a cura di Angela Dioletta Siclari, Parma, Zara, 1987, pp. 57-142. (Citato a p. 118.)
- *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014. (Citato alle pp. 119, 120, 124, 127, 131, 132.)
- *Simfonija (2-ja, dramatičeskaja)*, in Belyj, *Simfonii*, cit. (Citato alle pp. 120-130.)
- *Sinfonia nordica*, in *Russia. Letteratura, arte, storia*, a cura di Ettore Lo Gatto, trad. da Angelo Maria Ripellino, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72. (Citato a p. 118.)
- «*Vaš rycar'*»: *Pis'ma k M. K. Morozovoj. 1901-1928*, a cura di Aleksandr Vasilevič Lavrov e Džon Malmstad, Moskva, Progress-Plejada, 2006. (Citato a p. 124.)
- BELYJ, ANDREJ e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Perepiska 1902-1932*, a cura di Džon Malmstad, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (Citato a p. 124.)
- BURKHART, DAGMAR, *K semiotike prostranstva: «moskovskij tekst» vo «Vtoroj (dramatičeskaj) simfonii» Andreja Belogo*, in *Moskva i «Moskva» Andreja Belogo*, a cura di Michail Gasparov, Monika Spivak et al., Moskva, RGGU, 1999, pp. 72-89. (Citato a p. 128.)
- ČECHOV, ANTON PAVLOVIČ, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, Nauka, 1978, vol. XIII. (Citato a p. 128.)
- *Teatro*, trad. da Gian Piero Piretto, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014. (Citato a p. 128.)
- CHMEL'NICKAJA, TAMARA JUR'EVNA, *Literaturnoe roždenie Andreja Belogo. Vtoraja Dramatičeskaja Simfonija*, in Andrej Belyj, *Problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 103-130. (Citato alle pp. 117, 121, 122, 125, 127.)
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR MICHAJLOVIČ, *Le notti bianche*, trad. da Luigi Vittorio Nadai, postfazione di Fausto Malcovati, Milano, Garzanti, 2014. (Citato a p. 129.)
- *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Leningrad, Nauka, 1988, vol. II. (Citato a p. 129.)
- GOGOL', NIKOLAJ VASIL'EVič, *I racconti di Pietroburgo*, trad. da Pietro Zveteremich, postfazione di Serena Vitale, Milano, Garzanti, 1994. (Citato a p. 129.)
- *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, Moskva, Akademii nauk SSSR, 1938, vol. III. (Citato a p. 129.)
- IVANOV, VJAČESLAV IVANOVIČ, *Simbolismo. Simvolizm*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, a cura di Dimitrij Ivanov e Ol'ga Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chretien, 1974, vol. II, pp. 652-667. (Citato a p. 120.)

- JANECEK, GERALD, *Rhythm in prose: The special case of Bely*, in *Andrey Bely. A critical review*, a cura di Gerald Janecek, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102. (Citato a p. 119.)
- KAUTSCHISCHWILI, NINA, *La «2a Sinfonia» di Andrej Belyj. Problemi di metodologia e interpretazione*, in «Linguistica e Filologia», XIV (2002), pp. 213-234. (Citato a p. 118.)
- KRIVELLER, KLAUDIJA e MONIKA SPIVAK (a cura di), *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015. (Citato a p. 127.)
- LAVROV, ALEKSANDR VASIL'EVič, *Junošeskaja chudožestvennaja proza Andreja Belogo*, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Archeologija. Ežegodnik 1980*, a cura di Dmitrij Lichačev, Leningrad, Nauka, 1981, pp. 107-150. (Citato a p. 119.)
- *Kommentarii*, in Belyj, *Simfonii*, cit. (Citato alle pp. 124, 125.)
- *Peterburg do "Peterburga" v mifopoetike i tvorčestve Andreja Belogo*, in *Pietroburgo capitale della cultura russa*, a cura di Antonella d'Amelia, Salerno, Europa Orientalis, 2004, vol. II, pp. 125-140. (Citato a p. 130.)
- *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura. Leningradskoe otdelenie, 1991, pp. 5-34. (Citato a p. 118.)
- *U istokov tvorčestva Andreja Belogo («Simfonii»)*, in Andrej Belyj, *Simfonii*, Moskva, Dmitrij Sečin, 2014, pp. 382-412. (Citato a p. 118.)
- LO GATTO, ETTORE, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960. (Citato a p. 130.)
- ORLICKIJ, JURIJ BORISOVIČ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy russkoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire*, a cura di Monika Spivak, Elena Nasedkina et al., Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298. (Citato a p. 119.)
- RIZZI, DANIELA, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica Romana», X (2003), pp. 73-92. (Citato a p. 129.)
- SILARD, LENA, *O strukture Vtoroj simfonii A. Belogo*, in «Studia Slavica», XIII (1967), pp. 311-322. (Citato alle pp. 122, 124, 128.)
- *O vlijanii ritmiki F. Ničše na ritmiku prozy A. Belogo. «Tak govoril Zaratustra» i Simfonii*, in «Studia Slavica», XIX (1973), pp. 189-313. (Citato a p. 119.)
- SPIVAK, MONIKA e MICHAİL ODESSKIJ, «*Simfonii» Andreja Belogo. K voprosu o genezise zaglavija*, in *Na rubeže dvuch stoletij. Sbornik v čest' 60-letija Aleksandra Vasil'eviča Lavrova*, a cura di Vsevolod Bagno, Džon Malmstad et al., Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 662-676. (Citato a p. 118.)
- TOPOROV, VLADIMIR NIKOLAEVIČ, *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003. (Citato a p. 129.)

## PAROLE CHIAVE

Simbolismo russo, Sintesi delle arti, Prosa sperimentale del XX secolo, Andrej Belyj e il sinfonismo, Autobiografia e satira.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Nel 2002 si laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Salerno con una tesi sul poeta simbolista russo Andrej Belyj, sul quale pubblica in seguito diversi articoli e di cui traduce alcune opere poetiche. Termina un Dottorato di ricerca in Slavistica presso l'Università di Roma "La Sapienza" nel 2007. Tema della ricerca: il teatro musicale russo del primo trentennio del XIX secolo, argomento di una monografia pubblicata nel 2013. Dal 2007 collabora in qualità di assegnista di ricerca al progetto PRIN sull'"Emigrazione russa in Italia nella prima metà del '900" coordinato dalla prof. A. d'A-melia (vedi [www.russinitalia.it](http://www.russinitalia.it)). Ha insegnato Lingua, Letteratura e Cultura russa presso l'Università di Siena. Nel 2014 consegue l'Abilitazione Scientifica Nazionale a Professore Associato. Dal 2015 è ricercatore a tempo determinato di Lingua Russa presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. È membro dell'Associazione Italiana Slavisti.

[ggiuliano@unisa.it](mailto:ggiuliano@unisa.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

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.

L'articolo è reperibile al sito [www.ticontre.org](http://www.ticontre.org).



## 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.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

<b>MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA</b> a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
<b>SAGGI</b>	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
<b>CREDITI</b>	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari*

*Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

[www.ticontre.org](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* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. 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 primo numero 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.