

Giuseppina Giuliano

*Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca:
dalla prosa ornamentale alla lingua oscura*

ABSTRACT:

This essay deals with the last cycle of Andrej Belyi's *Moscow novels*: *The Moscow Eccentric* (1926), *Moscow Under Attack* (1926), and *The Masks* (1932). It examines his 'dark language', an original code Belyi devised in the 1920s as an evolution of the 'ornamental prose' that had characterized his *Symphonies* (1902-1908) and his novel *Petersburg* (1913-14 and 1922). 'Foreignisms' play a key role in this dark language, as do the overabundant speaking names (pseudo-Russian and pseudo-foreign), which between one novel and the next involve the reader in a game that leads to the unmasking of numerous characters.

La letteratura russa compirà un passo avanti quando apparirà
il primo prosatore indipendente da Andrej Belyj.

*Osip Mandel'stam*¹

Belyj è un defunto, e non resusciterà sotto nessuna forma.

*Lev Trockij*²

Nel 1928, nel saggio autobiografico *Perché sono diventato simbolista e perché non ho mai smesso di esserlo in tutte le fasi del mio sviluppo ideologico e artistico*, pubblicato postumo, Andrej Belyj afferma:

«Sono tornato nella mia 'tomba' nel 1923, ad ottobre: in quella 'tomba' in cui mi aveva depresso Trockij [...] Io ero un 'cadavere vivente'³; [...] le riviste erano chiuse per me; le case editrici era-

¹ O. MANDEL'STAM, *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach. Tom 2. Proza*, Press-Plejada, Moskva 2010, p. 108. Prima pubblicazione in «Rossija», n. 3, 1922, oktjabr', pp. 26-27.

² L. TROCKIJ, *Literatura i revoljucija*, Izdatel'stvo politečeskoj literatury, Moskva 1991, p. 54. Prima edizione: *Krasnaja nov'*, Moskva 1923.

³ Riferimento al dramma di Lev Tolstoj *Živoj trup*, scritto nel 1900 e pubblicato

no chiuse per me; c'è stato un attimo in cui mi è balenata davanti la strana immagine di me, in piedi sull'Arbat... con la mano tesa: 'Fate l'elemosina al fu scrittore'. Ma non è andata così»⁴.

Tornato nell'ottobre del 1923 da Berlino, dove aveva trascorso circa due anni, ultimo dei poeti simbolisti a decidere di rientrare in patria, l'autore di *Pietroburgo* (1913-1914) progetta una tetralogia romanzesca dal titolo *Mosca*, i cui fatti narrati, scrive Vladislav Chodasevič dalla stampa dell'emigrazione, sono «sbalorditivamente innaturali e inverosimili»⁵.

Come era accaduto anche al libro che aveva rivoluzionato la prosa russa del Novecento, scritto al ritorno dal viaggio in Italia, Tunisi ed Egitto (1910-1911) come seconda parte della non terminata trilogia *Oriente o Occidente* dopo *Il Colombo d'argento* (1909), anche questo ciclo di romanzi non verrà completato.

Vedono la luce solo il primo volume, una dilogia dal titolo *Mosca* divisa in *Il bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*, pubblicati nel 1926⁶, e il secondo volume, *Le maschere*⁷, pubblicato nel 1932 (esce in realtà all'inizio del 1933). I due volumi verranno ristampati in anastatica in Germania nel 1968⁸ e poi nel 1989 in Russia, riuniti sotto il titolo generale di *Mosca*⁹.

postumo nel 1911. Cfr. L.N. TOLSTOJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 34. Proizvedenija 1900-1903*, GICHLI, Moskva 1952, pp. 5-99. Edizione italiana più recente: L.N. Tolstoj, *Il cadavere vivente*, trad. e cura di S. Leone, Marsilio, Venezia 1991.

⁴ A. BELYJ, *Počemu ja stal simvolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija*, in Id., *Simvolizm kak miroponimanie*, Respublika, Moskva 1994, p. 483. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta nell'edizione: Ardis, Ann Arbor 1982.

⁵ V. CHODASEVIČ, *Ableuchovy – Letaevy – Korobkiny*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, RCHGI, Sankt-Peterburg 2004, p. 734. L'articolo era apparso la prima volta sulla rivista parigina «Sovremennye zapiski» (Paríž), 1927, kn. 31, pp. 255-279.

⁶ A. BELYJ, *Moskva. V 2-ch častjach. Č. 1. Moskovskij čudak – Č. 2. Moskva pod udarom*, Krug, Moskva 1926; ried.: Nikitskie subbotniki, Moskva 1927, con le due copertine disegnate da Salomon Benediktovič Telingater (1903-1943); e 1928, copertine di Nikolaj Nikolaevič Vyšeslavcev (1890-1952).

⁷ Id., *Maski*, GICHK, Moskva 1932. L'edizione è corredata all'interno con alcune interessanti illustrazioni dell'artista Nikolaj Vasil'evič Kuz'min (1890-1987).

⁸ Id., *Moskva*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1926, Fink Verlag, Heidelberg 1968 («Slavische Propyläen», 45); Id., *Maski*, Nachdruck der Ausgabe Moskau 1932, Fink Verlag, Heidelberg 1969 («Slavische Propyläen», 46).

⁹ Id., *Moskva*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1989. D'ora in avanti: *Moskovskij čudak* 1989; *Moskva pod udarom* 1989; *Maski* 1989.

L'atmosfera del primo volume è quella della vigilia di un'Apocalisse universale, vigilia che nel tempo bieliano ha la durata di circa un anno. L'azione del *Bislacco moscovita* ha infatti inizio ad agosto del 1913 quando uno scienziato, il professor Ivan Ivanovič Korobkin, scopre una formula che può condurre alla creazione di una nuova energia, un fascio di luce – una sorta di prototipo del raggio laser – che se impiegato nell'industria militare potrebbe distruggere il mondo intero. I servizi segreti dei paesi occidentali inviano a Mosca una spia tedesca, Eduard Eduardovič fon-Mandro, che si rivela essere una figura demoniaca, una forza impura dotata di tutto un seguito di agenti segreti i quali sorvegliano, spiano e pedinano Korobkin senza però riuscire a rubargli l'invenzione.

In *Mosca sotto attacco* Mandro si intrufola in casa di Korobkin sotto mentite spoglie, nelle vesti dell'anziano Mordan (anagramma di Mandro), per appropriarsi della formula, ma poiché Korobkin si rifiuta di tradire la propria invenzione lo tortura. Il professore non cede, impazzisce e viene trasportato in una clinica psichiatrica; durante le torture, che rappresentano solo una delle azioni abiette e raccapriccianti commesse da Mandro, questo, a sua volta, esce di senno e finisce in un manicomio criminale. L'azione termina nell'estate del 1914, quando viene annunciato nelle ultime righe del libro l'inizio del conflitto mondiale:

«Si sentiva:
Urrà!
Ma sembrava:
Si farà!
Iniziava l'incendio mondiale: lontano cadde un fulmine»¹⁰.

Nel II volume, *Le maschere*, siamo nell'autunno-inverno del 1916, la guerra è in corso e una moltitudine di personaggi 'mascherati' sta preparando la rivoluzione. Korobkin esce guarito dalla clinica e di nuovo si rifiuta di far cadere la formula in mano altrui, ma stavolta si tratta dei rivoluzionari bolscevichi. Così come Korobkin era pedinato dagli agenti di Mandro nel I volume, nel II è Mandro che viene pedinato dagli agenti; vittime e carnefici si scambiano i ruoli e il male può essere vinto solo con la pietà e la compassione; Korobkin perdona Mandro e tenta di farlo riappacificare anche con la figlia Lizaša, che in *Mosca sotto attacco* era stata vittima della violenza del padre.

¹⁰ *Moskva pod udarom* 1989, p. 363.

Le maschere terminano con la frase di commiato dell'autore:

«Lettore, —
— arrivederci: —
— segue continuazione.
Kučino, 1 giugno 1930»¹¹.

Le prime due parti del ciclo sono precedute da brevissime introduzioni, mentre in una lunga premessa a *Le maschere* Belyj riassume la trama del volume del 1926 e spiega il progetto della tetralogia (vedi *Appendice*)¹².

Il III volume avrebbe dovuto raccontare la Mosca della rivoluzione del 1917 e del comunismo di guerra, mentre il IV la fine della Nep e la ricostruzione; a quel punto Mosca non sarebbe più stata semplicemente la neo-capitale della Russia, ma un centro mondiale.

Secondo la dichiarazione d'intenti di Belyj, dettata dalla situazione politica e culturale dell'epoca, *Mosca* è un romanzo per metà storico, anti-capitalistico, anti-zarista, anti-borghese e anti-occidentale.

Questo sedicente romanzo storico è tuttavia anche un romanzo d'avventura, giallo, poliziesco, un romanzo di fantascienza, in cui gioca un ruolo fondamentale il contrasto tra scienza ed etica, particolare che lo avvicina ai coevi *Cuore di cane* e *Uova fatali* di Michail Bulgakov. Secondo Tatiana Nicolescu è altresì un romanzo in cui il *byt* (vita quotidiana) diventa *anti-byt*, in quanto la vita ordinaria è totalmente deformata e stravolta, e *antisemejnyj* (da *sem'ja*, famiglia), dal momento che i rapporti familiari vengono brutalmente sconvolti dai membri stessi della famiglia¹³.

Innegabile, come in tutta l'opera bieliana, è il sostrato autobiografico, per quanto occultato sotto una stupefacente molteplicità di nomi e personaggi 'di fantasia'¹⁴.

¹¹ *Maski* 1989, p. 754.

¹² Belyj, nell'ossessivo timore che la sua arte non fosse compresa, antepone una premessa, solitamente dal titolo *In luogo di introduzione*, alla maggior parte dei suoi scritti di prosa e poesia, ad iniziare dalla prima opera edita, la *Seconda sinfonia*. Si veda la traduzione di *In luogo d'introduzione* in G. GIULIANO, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...*, in «Ticcontre. Teoria Testo Traduzione», V, 2016, p. 120, nonché le introduzioni alle raccolte di versi in A. BELYJ, *La corona di fuoco. Poesie scelte*, trad. e cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2007.

¹³ T. NIKOLESKU, *Andrej Belyj posle "Peterburga"*, IMLI RAN, Moskva 2018, p. 558.

¹⁴ Su alcuni motivi autobiografici presenti nel ciclo romanzesco cfr. M. SPIVAK, *Andrej Belyj mistik i sovetskij pisatel'*, 2-e izd., dop., RGGU, Moskva 2020.

Questo ciclo bieliano quasi sconosciuto oggi al lettore russo¹⁵, poco studiato anche all'estero¹⁶, e in Italia appena considerato dai vecchi manuali di storia della letteratura russa che lo definiscono solitamente come un romanzo di spionaggio¹⁷, è un'opera tardo-simbolista mascherata da romanzo storico che ha ereditato e maturato tutta l'esperienza artistica e letteraria della Russia all'indomani del 1910, l'anno della crisi del simbolismo.

Romanzo simbolista a sfondo storico era, ovviamente, *Pietroburgo*, avvolto nelle nebbie della rivoluzione del 1905 e preludio di quella vigilia dell'Apocalisse da cui prende avvio l'azione del ciclo *Mosca*. In quest'ultimo la metropoli prebellica e prerivoluzionaria è vista con gli occhi di chi aveva vissuto tutte le conseguenze di quegli eventi drammatici, laddove in *Pietroburgo* c'era solo la previsione della catastrofe; né la rivoluzione del 1905 né la guerra russo-giapponese possono infatti essere paragonati agli accadimenti di portata mondiale

¹⁵ In Russia la ripresa dell'interesse per il libro risale alla pubblicazione delle tre parti in volume unico del 1989 con l'introduzione di S.I. TIMINA, *Poslednij roman Andreja Belogo*, in A. BELYJ, *Moskva*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1989, pp. 3-16. Gli studi si sono quindi moltiplicati durante e dopo il convegno *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, tenutosi a Mosca nel 1995, i cui atti sono disponibili nel volume *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, RGGU-RAN, Moskva 1999. Più recentemente il ciclo è stato ripubblicato nelle seguenti edizioni: A. BELYJ, *Sobranie sočinenij: V 6 t., Tom 3. Moskva: Moskovskij čudak; Moskva pod udarom (romany)*, Terra, Moskva 2003; ID., *Ivi, Tom 4. Moskva: Maski*, Terra, Moskva 2004; ID., *Moskva: romany, Veče, Moskva 2020* (comprende *Moskovskij čudak* e *Moskva pod udarom*); ID., *Maski, Veče*, Moskva 2021.

¹⁶ Tra le lingue europee occidentali ad oggi mi risultano esistere solo la traduzione svedese dell'intero ciclo di romanzi: A. BELYJ, *Moskva*, översättning Kjell Johansson, Murbräcken, 2006; ID., *Masker*, översättning Kjell Johansson, Murbräcken, 2009; e la traduzione inglese del solo *Moskovskij čudak*: A. BELYJ, *The Moscow eccentric*, trans. by Brendan Kiernan, illustrations by Katya Korobkina, Russian Life Books, Montpelier, VT [2016].

¹⁷ Ettore Lo Gatto, ad esempio, scrive brevemente quanto la prosa bieliana, dalla *Seconda sinfonia* al ciclo *Mosca*, renda lo scrittore «il più realistico» dei simbolisti, nel significato che l'aggettivo «ebbe per Gogol' e ne provocò l'equivoco dell'interpretazione artistica»; inoltre, continua Lo Gatto, «Belyj ha allargato lo strumento della lingua a possibilità capaci di rivelare, dietro le più inverosimili alterazioni della realtà, il senso dell'infinito e dell'eterno», E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, Sansoni-Edizioni Accademia, Firenze-Milano 1968, pp. 46-47. Anche George Nivat non manca di far notare la diretta dipendenza gogoliana di questo ciclo di romanzi il cui «intrigo diventa sempre più granguignolesco», stracolmo di neologismi che lo fanno assomigliare «allo zaum' dei futuristi», G. NIVAT, *Andrej Belyj*, in E. ETKIND, G. NIVAT, I. SERMAN, V. STRADA (cura), *Storia della letteratura russa. Il Novecento. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 128-129.

avviatisi nel 1914.

In *Pietroburgo* romanzo si prefigurava la distruzione della Russia, ma innanzitutto la distruzione di Pietroburgo città in quanto simbolo dell'Impero venuta su dal nulla. Mosca no, non era venuta su dal nulla, Mosca era la Terza Roma, e con lei sarebbe venuto giù il mondo intero.

Questo clima apocalittico tipico del Simbolismo russo era presente già nella *Seconda sinfonia* (1902), esordio letterario che Belyj spesso chiama *Sinfonia moscovita*. Ma la Mosca del 1901 è una città in cui si prepara la Nuova venuta del Verbo e l'inizio di una Nuova era; vi accadono cose alquanto bizzarre, ma è sempre un orrore astratto, decadente, stilizzato sullo *Zarathustra* di Nietzsche e l'*Apocalisse* di Giovanni, e non compare alcun personaggio inumano, efferato e disgustoso come Mandro. Così come non c'è in *Pietroburgo*, la cui unica scena 'forte' e sanguinosa è l'omicidio di Lippančenko da parte di Dudkin posseduto dal Cavaliere di Bronzo.

Il ciclo romanzesco degli anni Venti rappresenta senza dubbio un'evoluzione del testo urbano di Belyj, ma come tenta di spiegare l'autore nella premessa alle *Maschere*, rappresenta anche il nuovo giro di spirale di quella sperimentazione linguistica iniziata nella prosa giovanile delle sinfonie e portata all'apice nelle due stesure di *Pietroburgo* (1913-1914 e 1922).

Dalla 'prosa ornamentale'¹⁸, che utilizza e imita strumenti tipici della poesia, arrivando alla ritmizzazione e metrizzazione della prosa, alla metaforicità estrema, e che compensa la mancanza di una linea narrativa strutturata grazie all'ausilio di ripetizioni, leitmotiv, armonia e sonorità, Belyj passa consapevolmente a quella che si potrebbe definire 'lingua oscura', prendendo in prestito l'ultimo verso della poesia di Puškin *Versi composti di notte durante l'insonnia* (1830) nella redazione di Vasilij Žukovskij (1841), che ossessiona Belyj a partire dal 1917: «Apprendo la lingua tua oscura»¹⁹.

La formula 'lingua oscura' è usata spesso da Belyj durante lezioni pubbliche²⁰ e nelle lettere a Ivanov-Razumnik: «mi sento in intenso

¹⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *Andrej Belyj*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 679-696. Prima pubblicazione in «Russkij sovremennik, literaturno-chudožestvennyj žurnal», n. 2, 1924, pp. 231-245.

¹⁹ «Темный твой язык учу», A.S. PUŠKIN, *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy*, in ID., *Sočinenija Aleksandra Puškina. T. 9*, V tipografii I. Glazunova i Ko, Sankt-Peterburg 1841, p. 163; ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 16 t. T. 3. Kn. 1. Stichtvorenija. 1826-1836. Skazki*, Izd-vo AN SSSR, Moskva-Leningrad 1948, p. 250.

²⁰ E.V. GLUCHOVA, *Lekcija Andreja Belogo "Žezl Aarona"*, in *Miry Andreja Belogo*, Grafičar, Belgrad-Moskva 2011, p. 80; A. BELYJ, *Žezl Aarona. O slove v poezii*, in *Skify*.

ascolto; apprendo la “lingua oscura” nel significato quotidiano delle idee e dei discorsi pronunciati»²¹. Questa diventa per lui metafora dell’epoca rivoluzionaria e successivamente, al rientro da Berlino, strumento espressivo nella nuova realtà politico-sociale sovietica²². Nel 1925 la lingua oscura è infatti citata nelle lezioni su Puškin che Belyj tiene a Mosca e a Kiev²³: il vero poeta deve essere capace di «leggere la lingua oscura degli elementi»²⁴. Ma deve anche essere capace di parlarla; nel dare una propria interpretazione degli avvenimenti epocali succedutisi dal 1914 in poi Belyj usa ormai un linguaggio frutto della decostruzione dissonante della sua stessa prosa.

Boris Ėjchenbaum, recensendo i due tomi del 1926, è il primo a notare che non si tratta più di quella che nel 1924 Šklovskij aveva definito prosa ornamentale, ma di ‘letteratura per la letteratura’, ossia l’esatto contrario di quello che dovrebbe essere l’arte del proletariato, per la quale non basta che il soggetto sia anti-capitalistico, anti-zarista e anti-occidentale. Per lui *Mosca* è un «progetto verbale assolutamente originale», che risente dell’esperienza della prosa di Velimir Chlebnikov e dei futuristi: nel romanzo «non c’è né descrizione né narrazione», è «parola assoluta», parola in quanto tale²⁵.

Nel 1933 anche Maksim Gor’kij si esprime in maniera fortemente negativa su *Le maschere* e, pur riconoscendo all’autore il ruolo avuto nella storia della letteratura russa, sostiene che egli scriva ormai solo ed unicamente per i letterati, dimenticandosi totalmente dei lettori che, ciononostante, saranno comunque in tanti²⁶.

A stupire nel ciclo *Mosca* non fu solo la trama inverosimile, e

Sbornik 1-j, Knigoizadetl’stvo Skify, Petrograd 1917, p. 182.

²¹ A. BELYJ – IVANOV-RAZUMNIK, *Perepiska*, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1998, pp. 124, 285-287.

²² Cfr. Dž. DŽULIANO, “*Temnyj jazyk*” kak metafora revoljucii v lektorskoj dejatel’nosti *Andreja Belogo 20-ch gg.*, in «Slavia», 89/2020, pp. 59-67.

²³ Dž. MALMSTAD, *Andrej Belyj. Puškin: plan lekcii*, in *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From Golden Age to the Silver Age*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-Oxford 1992, pp. 444-482.

²⁴ *Ivi*, p. 457.

²⁵ B. ĖJCHENBAUM, “*Moskva*” *Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 755-756 (prima pubblicazione in «Krasnaja gazeta. Večernyj vypusk», n. 273, 18.11.1926). Belyj ha comunque sempre negato l’influenza della prosa di Chlebnikov sulla propria e molti studiosi hanno al contrario affermato che sono stati semmai i futuristi ad ispirarsi a Belyj (vedi più avanti nota 28).

²⁶ M. GOR’KIJ, *O proze*, in *Id.*, *O literature*, Goslitizdat, Moskva 1935, pp. 116-119. Prima pubblicazione in *God šestnadcatyj. Al’manach pervyj*, Sovetskaja literatura, Moskva 1933, e in «Literaturnaja učeba», n. 1, 1933.

nemmeno la forma, ossia la preponderante struttura visuale della prosa (*vizual'naja proza*)²⁷, il verticalismo, le frasi spezzate disposte a scaletta, la punteggiatura significativa ecc., tutti strumenti già largamente adoperati da Belyj e poi rielaborati dai poeti futuristi²⁸; a stupire fu principalmente il lessico innovativo, la lingua fantastica e produttiva, il tessuto sonoro, la «musica nuova», secondo la definizione di Ėjchenbaum²⁹.

Questo particolare procedimento di *slovotvorčestvo* (creazione linguistica) avviene, come avevano fatto notare già all'epoca Petr Bicilli³⁰ e Aleksandr Voronskij³¹, principalmente sulla base dello storico dizionario di Vladimir Dal'³², ed è stato poi studiato in maniera più approfondita da Natal'ja Koževnikova³³. Oltre al dizionario Belyj

²⁷ Cfr. E. V. FEDOROVA, *Vizual'no-ritmičeskie osobennosti romanov A. Belogo "Moskovskij čudak" i "Moskva pod udarom"*, in *Puškinskie čtenija-2015. Chudožestvennye strategii klassičeskoj i novoj literatury: žanr, avtor, tekst*, Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A.S. Puškina, Sankt-Peterburg 2015, pp. 177-186; EAD., *Vizual'no-ritmičeskie osobennosti romana A. Belogo "Maski"*, in «Novyj filologičeskij vestnik», n. 2(49), 2019, pp. 186-195. Più in generale cfr. EAD., *Vizual'no-stilevyje osobennosti prozy Andreja Belogo*, Dissertacija, Ekaterinburg 2019.

²⁸ Già Nikolaj Berdjaev nel 1916, recensendo *Pietroburgo*, aveva affermato che Belyj era «l'unico futurista autentico e rilevante della letteratura russa» (N. BERDJAEV, *Un romanzo astrale. Riflessioni sul romanzo di A. Belyj* Pietroburgo, in «Samizdat», XIII, 2020, p. 451; cfr. originale russo: ID., *Astral'nyj roman (Razmyšlenie po povodu romana A. Belogo "Peterburg")*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 415; prima pubblicazione in «Birževye vedomosti. Utrennij vypusk», n. 15651, 1.7.1916). Lo stesso ribadirà Tician Tabidze nel 1927 dicendo che molti scrittori contemporanei, compresi i futuristi, non erano che intere 'legioni di epigoni' e 'parassiti' di Belyj (cfr. T. TABIDZE, *Andrej Belyj*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 762; prima pubblicazione in «Zarja Vostoka», Tiflis, n. 1515, 1.7.1927).

²⁹ ĖJCHENBAUM, «Moskva» Andreja Belogo, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 756.

³⁰ P.M. BICILLI, *O nekotorych osobennostjach russkogo jazyka. Po povodu "Moskvy pod udarom" Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 759 (prima pubblicazione in «Rossija i slavjanstvo», Parigi, n. 155, 14.11.1931).

³¹ A. VORONSKIJ, *Mramornyj grom*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., p. 790 (prima pubblicazione in A. Voronskij, *Iskusstvo videt' mir*, Artel' pisatelej "Krug", Moskva 1928, pp. 115-150).

³² Il noto dizionario *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, redatto dal lessicografo Vladimir Ivanovič Dal' (1801-1872), era stato pubblicato per la prima volta tra il 1863 e il 1866 (1-a edizione), ed era poi stato ampliato, rivisto e integrato nel 1880-1882 (2-a edizione) e 1903-1909 (3-a edizione); la 3-a edizione era stata poi ulteriormente ristampata. Di qui in avanti citeremo l'edizione V.I. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Russkij jazyk, Moskva 1999 (riproduzione della seconda edizione). Sulla storia del dizionario si veda l'introduzione in *ivi*, pp. V-XVII.

³³ Cfr. N.A. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, Nauka, Moskva 1992; EAD., *Roman*

si avvale della raccolta di *Proverbi del popolo russo*, redatta sempre da Dal', che conteneva frasi idiomatiche, indovinelli e modi di dire³⁴.

Molte di quelle che ai letterati e ai lettori dell'epoca sembravano parole inventate esistevano in realtà nel dizionario ma non erano usate nel linguaggio comune, e non solo perché arcaiche (si ipotizza che molte fossero state create da Dal' stesso). E anche quelle davvero inventate ex novo da Belyj dovevano essere in teoria comprensibili, perché formate seguendo le regole morfologiche del russo.

Belyj sembra aver usato un dizionario per creare un altro dizionario, quello appunto della 'lingua oscura', e nell'introduzione a *Le maschere* dà ad intendere che quella lingua potrà essere capita solo nel futuro, esattamente come il termine 'straniamento' (*ostranenie*) coniato da Šklovskij era stato in realtà applicato già da Michail Lomonosov: ciò che era incomprensibile nel XVIII secolo era divenuto chiaro nel XX (Vedi *Appendice*).

Sono state individuate e classificate diverse categorie di parole selezionate dal Dal' per formare il "progetto verbale"³⁵ del ciclo *Mosca*:

- le onomatopée;
- le varianti più dinamiche ed espressive in una gamma di sinonimi;
- le parole consonantiche piuttosto che quelle vocaliche;
- le parole rare, esistenti ma mai usate altrove;
- i termini dialettali;
- i termini aulici e il lessico forbito;
- gli infantilismi, ossia quelle parole costruite così come le costruirebbe o le intenderebbe un bambino, che non distinguendo l'uso metaforico dei termini li prende alla lettera.

A tutti questi termini Belyj aggiunge i suoi particolari neologismi, ossia parole inventate ma grammaticalmente e morfologicamente plausibili, oppure parole esistenti ma utilizzate in costrutti sintattici

A. Belogo "Moskva" i slovar' V. I. Dalja, in «Russkij jazyk v naučnom osveščennii», n. 2, 2001, pp. 14-39.

³⁴ La raccolta V. DAL', *Poslovicy russkogo naroda. Sbornik poslovic, pogovorok, rečenij, prislovij, čistogovorok, zagadok, poverij i proč.*, era stata pubblicata per la prima volta nell'edizione: V Universitetskoj tipografii, Moskva 1862, ried. 1879, 1904.

³⁵ Cfr. Ž. EL'SBERG, *Tvorčestvo Andreja Belogo-prozaika*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 802-837 (prima pubblicazione in «Na literaturnom postu», nn. 11-12, 1929, pp. 34-52); L. HINDLEY, *Die Neologismen Andrej Belyjs*, Fink Verlag, Munich 1966 («Forum Slavicum», Bd. 3); KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit.

errati o inusuali (ad esempio verbi usati con il caso strumentale anche laddove non si dovrebbe).

Belyj non solo saccheggia il lessico del dizionario di Dal', ma ne imita anche la struttura a 'grappolo' delle voci ponendo l'una accanto all'altra in uno stesso stralcio le diverse varianti di una stessa parola³⁶ (non solo utilizzando prefissi e suffissi, ma anche dispiegando declinazioni e coniugazioni).

Altro *unicum* dei tre romanzi è lo smodato uso di nomi parlanti, tipici della letteratura russa dell'Ottocento e soprattutto di Gogol'. E infatti il cognome di Korobkin è una reminiscenza della possidente Korobočka delle *Anime morte* e del funzionario in congedo Korobkin del *Revisore*³⁷. Belyj usa inoltre coppie di cognomi che ricordano il meccanismo di Bobčinskij e Dobčinskij, come nel caso degli studenti elencati nelle *Maschere*: Jakov Kaklev, Vaka Baklev, Šura Uršev, Jura Buršev, Mitja Vitev, Vitja Mitev, e le studentesse Lipa Lipina, Olja Okina, Njura Nulina, Ljuba Bulina, Gaša Bašina, Saša Vašina, Glaša Glikina, Kina Ikina³⁸, tutti nominati l'uno accanto all'altro esattamente in questo ordine.

Nel ciclo *Mosca*, oltre ai nomi-sosia e onomatopeici, ne troviamo altri formati da combinazioni aggettivo+sostantivo, sostantivo+sostantivo, verbo+sostantivo, numerale+sostantivo³⁹. Sono nomi in creazione che vanno via via aumentando da un romanzo all'altro del ciclo fino a diventare il materiale linguistico preponderante, le 'maschere' sotto le quali agiscono misteriosi personaggi.

A volte alcune radici semantiche accompagnano Belyj per tutta la sua carriera artistica, come nel caso dell'avvocato Ucho, personaggio episodico della *Seconda Sinfonia*, che ritroviamo nel cognome degli Ableuchov di *Pietroburgo* e infine, raddoppiato, in Uchovuchov nelle *Maschere*.

³⁶ Si vedano ad esempio i passi: «Дома, дома, домики, просто домчѐнки и даже домчѐночки» («Case, casone, casette, semplici casettine e perfino casettinette», in *Moskovskij čudak* 1989, p. 23); oppure «всяких бумаг, бумажонок, бумажек, бумажекчек» («di ogni carta, cartina, cartuccia, cartinuccia», *ivi*, p. 50).

³⁷ Cfr. EL'SBERG, *Tvorčestvo Andreja Belogo-prozaika*, cit., p. 828. Sui nomi cfr. anche: KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit.; N.G. ŠARAPENKOVA, *Mifologo-simvoličeskij aspekt imeni sobstvennogo v romane Andreja Belogo "Moskva"*, in «Vestnik LGU im. A.S. Puškina. Ser. Filologija», n. 3, 2011, t. 1, pp. 41-52; EAD., *Imja kak svernutyj simvoličeskij sjužet (roman Andreja Belogo "Moskva")*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», n. 7, 2012, pp. 222-224.

³⁸ *Maski* 1989, p. 686.

³⁹ KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 212-213.

Spesso sono nomi onomatopeici, come Pepp Peppovič Pepp o Šišnarfne in *Pietroburgo*, suoni che diventano parole e poi persone. Ma lì non costituivano il tratto distintivo dell'opera.

Altri nomi sembrano quasi essere gli appellativi di un solo ed unico personaggio. Ad esempio, nella clinica dove si cura Korobkin nelle *Maschere* incontriamo i pazienti Pantukan, Pertopatkin, Pjatifjrev, Plečepljatkín, Pupričnych, e i medici psichiatri Pepeš-Dovliaš e Ter-Prepöpanc. Trattandosi di un manicomio tutti i nomi iniziati per P potrebbero anche appartenere ad uno stesso unico paziente psichiatrico⁴⁰. Al contrario, l'infermiera Serafima Sergeevna Selegi-Sedlinzina anziché una sola potrebbero essere quattro.

Questo gioco di rifrazioni e sfaccettature di nomi e persone, uno o centomila, osservati dal lettore come dal punto di vista del paziente psichiatrico è messo in moto fin dall'incipit del *Bislacco moscovita*, quando Korobkin si sveglia e, steso su un fianco con la coperta tirata che lascia fuori solo occhi, naso e punta della barba, scorge una mosca posata sul cuscino che lo guarda e vede se stesso riflesso nelle sfaccettature dei suoi tanti occhi. Korobkin schiaccia la mosca, le stacca la testa e inizia a vedere e percepire il mondo con la vista a mosaico tipica dell'insetto⁴¹.

Se nella *Seconda sinfonia* il filosofo, nel processo che lo porta alla pazzia, si guarda allo specchio cercando di capire se la persona vera sia lui o quella riflessa (la quale fa intanto esattamente lo stesso ragionamento), e se in *Pietroburgo* i diversi personaggi osservano una stessa scena da una diversa angolatura come nella pittura cubista⁴², in *Mosca* la realtà è ormai scomposta in frammenti sempre più piccoli, in una sorta di esperimento ottico che ricorda il realismo analitico dei

⁴⁰ Cfr. I.A. ALEKSANDROVIČ, A.A. KOSTIKINA, *Antroponim kak èlement obraza bezumca v romane Andreja Belogo "Moskva"*, in «Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki», n. 5, 2016, pp. 18-20.

⁴¹ I sottintesi nascosti in questa scena iniziale sono innumerevoli. Più che evidente è il rimando al *Naso* di Gogol', ma anche al *Revisore* (il brutto naso di Korobkin è definito *tjapljapyj*, neologismo che evoca il personaggio di Ljapkin-Tjapkin, forse traducibile con 'malfatto', oppure con il fraseologismo 'fatto con l'accetta') e alle *Anime morte* (sul naso di Čičikov in casa della Korobočka vola una mosca). Troviamo tuttavia anche un gioco tra la parola *nos*, naso, e Michail Lomonosov, a cui l'opera è dedicata (esisteva a Mosca a quell'epoca un circolo antroposofico che portava il suo nome). Si veda in proposito L.F. KACIS, "Moskovskij čudak" *Andreja Belogo*, in *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, cit., p. 141. Lo spostamento del punto di vista tra occhi e naso viene ripreso nella premessa a *Le maschere* (vedi *Appendice*).

⁴² I. SUCHICH, *Russkij kanon: Knigi XX veka*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2019, pp. 69-70.

quadri di Pavel Filonov⁴³ e l'arte musiva⁴⁴.

Tra i tanti nomi/personaggi rifratti di questa storia di spionaggio internazionale spiccano quelli stranieri, veri o inventati. Elenchi di nomi stravaganti sono presenti nell'opera di Belyj già a partire dalla *Seconda Sinfonia*, ma in numero di gran lunga inferiore, semplici esotismi incastrati l'uno accanto all'altro nelle scene dei raduni mondani tramite il leitmotiv "c'era anche". Lo stesso accade in *Pietroburgo* nel salotto di Sof'ja Petrovna, dove incontriamo il barone Ommau-Ommergau, il conte Aven, l'addetto di cancelleria Vergefden, oppure il giovane Šporyšev, o ancora il collaboratore di un giornale Nejntel'pfain.

In *Mosca*, e in particolare nelle *Maschere*, ci sono invece vere e proprie 'catene', 'ventagli' di nomi stranieri formati prevalentemente da parole francesi e tedesche, lingue che Belyj aveva studiato fin dal ginnasio⁴⁵.

Abbiamo così diverse Madame: Madam Vulevu (fr. *voulez vous* = volete)⁴⁶, Madam Lafuršët (fr. *la fourchette* = forchetta)⁴⁷, ma c'è anche una Madam Titeleva, dal cognome russo; e *mademoiselle*: mademuazel' Bobinett (fr. *bobinette* = bobina, chiavistello)⁴⁸, madmuazel' de-Lebreil' (Lebreil è una cittadina francese dell'Occitania)⁴⁹.

Una menzione particolare spetta ai nomi che non rimandano ad oggetti concreti, ma alla semantica astratta: oltre a Madam Javol' (ted. *Jawohl* = sì)⁵⁰, va menzionata Madam Evichkajten, dal tedesco *Ewigkeit*, ossia Eternità, che è forse l'unico personaggio presente in tutta l'opera bieliana, dalle quattro sinfonie a tutto il ciclo *Mosca*.

⁴³ Si pensi, ad esempio, al dipinto *Germanskaja vojna* (La guerra tedesca, 1914-1915), oppure *Cvety mirovogo razcveta* (I fiori della fioritura mondiale, 1915), *Formula vesny* (La formula della primavera, 1920), e in generale il ciclo di *Formule*.

⁴⁴ Sulla nuova tecnica di scrittura 'a mosaico' usata da Belyj nei suoi ultimi romanzi cfr. K.N. BUGAEVA, *Rabota nad "Maskami"*, in EAD., *Vospominanija ob Andree Belom*, Izd. Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg 2001, pp. 139-226; si veda in particolare la nota 12 a p. 396 in cui sono riportate alcune citazioni in cui Belyj stesso descrive il metodo.

⁴⁵ M.V. SKOROCHODOV, *Gimnazija L. I Polivanova v žizni Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo: Žiznennyj put'.* *Duchovnye iskanija. Poëtika*, Grafičar, Belgrad-Moskva 2017, p. 332.

⁴⁶ Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita* e in *Mosca sotto attacco*. È la governante e aspirante matrigna di Lizaša Mandro; nonostante il nome, è una russa sposata ad un francese che l'ha poi abbandonata.

⁴⁷ Il personaggio appare nelle *Maschere*. Quando indichiamo gli accenti sui nomi è perché sono presenti nell'edizione originale del 1932.

⁴⁸ Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita*.

⁴⁹ Il personaggio appare nelle *Maschere*.

⁵⁰ Il personaggio appare in *Mosca sotto attacco*.

Meno ferrato in altre lingue, tra cui l'italiano, Belyj ci presenta comunque anche il gesuita Lakrimanti⁵¹ e tale Sandro Ivanyč Botičelli detto Botičelli Ivanyč⁵².

Come i nomi-sosia, anche i nomi stranieri si trovano spesso accatastati in uno stesso stralcio. È questo il caso dei turisti francesi venuti, nelle *Maschere*, a studiare l'Antica Rus': oltre a Nikoljà Kolenò e P'èr Bedrò – che sortiscono un particolare effetto straniante essendo in realtà parole russe pronunciate alla francese (*koleno* = ginocchio; *bedro* = fianco) – abbiamo Onoré Provansal' (fr. Honoré Provençal, la provenzale era anche una salsa simile alla maionese), Pol' Petrol' (Paul Petrole = petrolio)⁵³, Antuan de-Dantìn (Antoine de d'Antin⁵⁴), Žan Edmon Sanžjupòn (Jean-Edmond Sans-jupon = senza mutande)⁵⁵. Qui Belyj sembra voler formare un intero organismo umano, non più attraverso singoli dettagli del corpo o dell'abbigliamento dei personaggi, come aveva fatto nella *Seconda sinfonia* e in *Pietroburgo*⁵⁶ sull'esempio di Gogol', ma attraverso i loro nomi⁵⁷.

Accanto ai turisti francesi vengono citati nelle *Maschere* il più esotico professore giapponese Katakami Nobùru, venuto a studiare il simbolismo (!), l'indù Surovardi, arrivato a Mosca per aiutare Stanislavskij, e tale Lord Rovoam Abrugam⁵⁸.

Ma anche in gruppi di personaggi dai nomi plausibilmente russi, come L'vov, Lev Podpol'nik, Ivan Pederastov, Mavrjulija Bovrinčinsinčik, balenano i sospetti Lili Romual'dovna fon Klakkenklips (ted. *Klacken* = rumore; *Klip* = fermaglio), o Amalija Vinzel't (ted. *winselt* = frigna), o Žižan Dòščan (Jan) (Gigean è un'altra cittadina dell'Occitania, ma nel Dal' žiža è un liquido e *doščan* è un vaso)⁵⁹, tutti sudditi russi firmatari di una petizione al governo⁶⁰. Anche in un gruppo di operai rivoluzionari

⁵¹ Il personaggio appare in *Mosca sotto attacco*.

⁵² Il personaggio appare nel *Bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*.

⁵³ Il nome di questo personaggio, oltre al riferimento al petrolio, potrebbe contenere un gioco tra i nomi Pietro e Paolo.

⁵⁴ Secondo Koževnikova la parola *de-dantin* si riferisce a una parte del corpo ma non specifica quale (forse alla dentina, in russo *dentin*), cfr. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., p. 220. Il cognome francese d'Antin è comunque esistente.

⁵⁵ *Maski* 1989, pp. 416-417.

⁵⁶ B. KUK, *Nabokov čitaet "Peterburg" Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo: Žiznennyj put'*. *Duchovnye iskanija. Poetika*, cit., p. 706.

⁵⁷ KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 220-221.

⁵⁸ *Maski* 1989, pp. 416-417.

⁵⁹ Cfr. DAL', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, cit., t. I, pp. 541 e 476.

⁶⁰ *Maski* 1989, p. 424.

si infiltrano, tra Puskov, Angelokov e Muflončik, anche Maman o Šlingešlange (ted. *Schlunge* = laccio, *Schlange* = serpente)⁶¹.

Belyj nasconde con la traslitterazione dei nomi le vere identità di quelle che potrebbero rivelarsi, in realtà, nient'altro che spie, straniere e non. Leggendo i tre romanzi il lettore ha continuamente la sensazione di avere a che fare con una sola persona con più nomi o con più persone con lo stesso nome, e questo a causa dei numerosi richiami fonetici e ortografici⁶².

Tutti i popoli sono coinvolti nella Prima guerra mondiale. Mosca è un centro mondiale. In Mosca-città e in *Mosca*-libro si incontrano e lottano tutte le nazionalità, ad iniziare dalle diverse etnie dell'impero russo (tempo del romanzo) e dell'URSS (tempo della stesura del romanzo). È un universo che si russifica, si cirillizza.

Legata ai nomi stranieri è un'altra categoria di termini presente nel ciclo, ossia i forestierismi, stranierismi e maccheronismi, tratti dal Dal' o inventati da Belyj, una vera e propria massa sonora di parole apparentemente inutili e di ambiguo significato che sembrano solo ingolfare sia i dialoghi tra i personaggi che le parti narrative⁶³.

In alcuni casi ascoltiamo interi dialoghi in francese traslitterati in cirillico che non possono non far riaffiorare alla memoria del lettore l'incipit di *Guerra e pace*, risultando così una parodia/stilizzazione della conversazione nel raffinato salotto di Anna Pavlovna Šerer (Cherer). L'uso della lingua francese da parte dell'aristocrazia, aveva spiegato a suo tempo Tolstoj, era uno dei maggiori segni dell'epoca e simboleggiava la spaccatura tra l'alta nobiltà e il resto della popolazione; era tuttavia parso strano a molti che perfino i francesi nel romanzo parlassero un po' russo e un po' francese; per giustificare questo 'difetto' Tolstoj si appella al diritto dell'artista di scrivere nel proprio libro ciò che vuole⁶⁴. Lo stesso avviene nel ciclo bieliano, e della stessa cosa avverte l'autore nella premessa alle *Maschere*.

I dialoghi traslitterati hanno tuttavia un'ulteriore funzione per Belyj, servono a svelare gli inganni. Emblematico è il caso del motivo sonoro

⁶¹ *Ivi*, p. 751.

⁶² Cfr. L. TIMOFEEV, *O "Maskach" A. Belogo*, in *Andrej Belyj: Pro et contra*, cit., pp. 847-848; prima pubblicazione in «Okt'jabr'», n. 6, 1933, pp. 212-217.

⁶³ Sul 'superfluo' nei tre romanzi cfr. N.V. BARKOVSKAJA, *Izbytočnosť' kak faktor tvorčeskoj neudači v romane A. Belogo "Moskva"*, in *Fenomen tvorčeskoj neudači v literature*, 2-e izd., Izd. Ural'skogo universiteta, Moskva-Ekaterinburg 2018, pp. 13-23.

⁶⁴ Cfr. L. TOLSTOJ, *Neskol'ko slov po povodu knigi "Vojna i mir"*, in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, t. 16, GICHLI, Moskva 1955, pp. 8-9.

del cognome dell'antagonista Mandro che attraversa i tre romanzi. Mentre in *Mosca sotto attacco* Mandro era riapparso come Mordan, nelle *Maschere* compare il nuovo personaggio di Drua-Domarden, pubblicitista proveniente dalla Francia, arrivato per la prima volta in Russia e ignaro dell'idioma locale. La vera identità di Domarden si intuirà nel seguente dialogo:

– «Друа д'онёр: друа де л'ом!» ** – пояснял Домардэн.
– «Друа де мёр!» *** – геком, в уши влепляемым, в ухо вlepил Пшевжепанский.
– «Бьен дї, мэ мордán!» **** – повернулся с кривою усмешкой к нему
Домардэн, будто с вызовом; и –
– дrr-дrr
– дrrrrr –

* Человек – зверь.
** Права чести, права человека.
*** Права смерти.
**** Хорошо сказано, но остро⁶⁵.

– «La bête humaine!» *
– «Droit d'honneur: droit de l'homme!»** – chiari Domarden.
– «Droit de mort!» *** – conficcò nell'orecchio come un colpo che si conficca nelle orecchie Pševžepanskij.
– «Bien dit, mais mordant!» **** – si voltò verso di lui con un ghigno
Domarden, come sfidandolo; e
– drr-drr
– drrrrr –

* La bestia umana.
** Diritto d'onore, diritto dell'uomo.
*** Diritto di morte.
**** Ben detto, ma mordace

In questo gioco enigmistico di suoni e parole racchiuso nelle diverse varianti del nucleo dr, si rivela in tutta la sua orribilità l'identità dello straniero, associato agli efferati eroi della *Bestia umana* di Émile Zola: Eduard Eduardovič fon-Mandro – Mordan (mordant) – Drua-Domarden

⁶⁵ *Maski* 1989, p. 447.

(Droit d'homme ardent)⁶⁶. *L'homme ardent* è appunto il losco affarista occidentale, il quale, in *Moskva pod udarom*, viene così descritto nella sua abitazione: «Eduard Eduardovič era seduto tutto avvolto nel rosso fuoco della Geenna; ora arderà: sulla stoffa della poltrona resterà un mucchietto di cenere»⁶⁷.

In conclusione sarà forse interessante osservare che l'ultima trasformazione di Mandro può essere considerato il Woland bulgakoviano, con il quale condivide 4 lettere su 6. Nell'enciclopedia bulgakoviana sono elencate molte similitudini tra i due personaggi, entrambi forze impure circondate da un seguito, membri della massoneria, vestiti in modo tale da tradire la provenienza straniera: Woland possiede una villa a Nizza, Mandro sembra essere appena sceso da un treno proveniente dalla stessa città⁶⁸.

La somiglianza tra i due personaggi non è ritenuta una coincidenza, in quanto nel 1926 Belyj aveva regalato una copia del *Bislacco moscovita* a Bulgakov con la dedica: «Allo stimatissimo Michail Afanas'evič Bulgakov con sincera stima. Andrej Belyj (B. Bugaev). Kučino. 20 settembre 1926». In cambio Bulgakov, colpito dall'attenzione di uno scrittore così affermato, fa recapitare a Belyj una copia della sua raccolta di racconti *Diavoleide* (1925).

A differenza di Woland, tuttavia, Mandro non è «una parte di quella forza che eternamente vuole il male ed eternamente opera il bene», non suscita la simpatia del Satana bulgakoviano, non smaschera e non punisce le ingiustizie, ma è smascherato e punito lui stesso. E a farlo sarà Madame Eleonora Leonovna Titeleva, che si scopre essere nient'altro che Lizaša, sua figlia, divenuta una rivoluzionaria e sposata con Terentij Titovič Titelev, che in realtà è Kierko, amico di Korobkin nel *Bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*. Nelle *Maschere* gli eroi delle prime due parti agiscono sotto diversa identità in un meccanismo narrativo che imita senza dubbio quello della *Commedia umana* di Balzac basato su «la suite rétrospective, la réapparition ou la disparition d'un personnage, enfin la mémorisation du personnage par connexion»⁶⁹.

⁶⁶ Le trasformazioni di Mandro sono molte di più di quelle elencate, cfr. KOŽEVNIKOVA, *Jazyk Andreja Belogo*, cit., pp. 245-246; ŠARAPENKOVA, *Mifologo-simvoličeskij aspekt imeni sobstvennogo v romane Andreja Belogo "Moskva"*, cit.

⁶⁷ *Moskva pod udarom* 1989, p. 283.

⁶⁸ Su questo tema si rimanda alla voce *Belyj A.*, in *Bulgakovskaja ènciklopedija*, Lokid-Mif, Moskva 1996 (ried. Eksmo-Jauza, Moskva 2016).

⁶⁹ M. LABOURET, *À propos des personnages reparaissants. Constitution du personnage et "sens de la mémoire"*, in «L'Année balzacienne», n. 6, 2005/1, pp. 130.

Belyj allude a Balzac in maniera apparentemente occasionale: uno dei turisti francesi si chiama Honoré, mentre l'accademico Nikita Vasil'ič Zadopjatov è presentato come autore di un saggio sullo scrittore francese sia in *Mosca sotto attacco* che nelle *Maschere*⁷⁰.

Difficile dire quali ulteriori trasformazioni avrebbero subito i personaggi dopo l'uccisione di Mandro, l'esplosione nella casa dei Titelev e la ricaduta di Korobkin nella follia. Dalle memorie della moglie di Belyj, Klavdija Bugaeva⁷¹, si intuisce che gli sviluppi della vicenda avrebbero dovuto vedere di nuovo protagonista il professore e altri eroi già noti al lettore ma, poiché Mandro veniva lasciato morire nel manicomio criminale già alla fine di *Mosca sotto attacco*, chi può dire che non sarebbe tornato anche nel terzo volume sotto una nuova maschera verbale?

Appendice

Il bislacco moscovita

In luogo d'introduzione

Preparando la prima parte del primo volume del mio romanzo Mosca devo dare alcune parole di spiegazione. Solo nel secondo volume si introduce il tema dell'attualità. Mosca è per metà un romanzo storico. Ritrae gli usi e costumi della Mosca del passato; nella figura del professor Korobkin, scienziato di fama mondiale, delinea l'impotenza della scienza nell'ordinamento borghese. Nella figura di Mandro si esaurisce il tema del Tallone di ferro⁷² (degli oppressori dell'umanità); il primo volume del mio romanzo delinea la lotta della scienza, libera nella sostanza, contro l'ordinamento capitalistico; si delinea inoltre la dissoluzione dello stile

⁷⁰ Al sottotesto dei romanzi di Zola e Balzac, nonché di Dickens e altri autori citati più o meno esplicitamente nel ciclo *Mosca*, andrebbe dedicato uno studio più approfondito.

⁷¹ BUGAEVA, *Rabota nad "Maskami"*, in EAD., *Vospominanija ob Andree Belom*, cit., pp. 156-157. Si veda anche I. DELEKTORSKAJA, *"Maski" i maski Andreja Belogo*, in «Toronto Slavic Quarterly», n. 22, Fall 2007: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/22/delektorskaya22.shtml>> (ultimo accesso 16.02.2022).

⁷² Riferimento al romanzo distopico *The Iron Heel* (1908) di Jack London. A partire dal 1912 ne erano state pubblicate in Russia diverse traduzioni.

di vita prerivoluzionario. In questo senso la prima e la seconda parte del romanzo (Il bislacco moscovita e Mosca sotto attacco) sono satire-caricature; e ciò spiega molto della loro struttura e del loro stile.

Mosca, 1925

L'autore⁷³

Mosca sotto attacco

Il romanzo *Mosca* è concepito in due volumi dei quali ognuno è un insieme finito, ma entrambi formano un altro insieme, 'Mosca' come centro mondiale.

Nel primo volume, composto di due parti, viene mostrata la dissoluzione dei fondamenti dello stile di vita prerivoluzionario e delle coscienze individuali nella cerchia borghese, piccolo borghese e intellettuale.

Nel secondo volume cercherò di dare un quadro dell'insorgere della nuova 'Mosca', non quella tatara, e in sostanza neanche più 'Mosca', ma un centro mondiale.

Solo da entrambi i volumi si traccia il tema del mio romanzo.

Settembre, 1925. Kučino

L'autore⁷⁴

Le Maschere

In luogo d'introduzione

Il romanzo *Le maschere* è il secondo volume del romanzo *Mosca*, che dovrebbe comprendere secondo l'intento dell'autore quattro volumi. Il secondo delinea la dissoluzione prerivoluzionaria della società russa (autunno e inverno del 1916); il terzo nelle intenzioni dell'autore deve dipingere l'epoca della rivoluzione e parte dell'epoca del comunismo di guerra; il quarto volume abbraccia l'epoca della fine della Nep e l'inizio del nuovo periodo della ricostruzione; questa è l'intenzione dell'autore, che ci tiene a precisare: intenzione non vuol dire realizzazione; colui che ha un'intenzione pensa in maniera

⁷³ *Moskovskij čudak* 1989, p. 755.

⁷⁴ *Moskva pod udarom* 1989, p. 758.

meccanica, razionale, quantitativa; il processo della scrittura, ossia il processo in cui si sviluppa l'intenzione come costruzione astratta, fa emergere attraverso le immagini quelle nuove qualità in cui il pensiero quantitativo, per così dire, viene fatto ribollire daccapo. Il pensiero per immagini è qualitativo, il pensiero in concetti è quantitativo. L'opera d'arte è la sintesi di questi due tipi di pensiero: e come ogni sintesi concreta risulta a volte una sorpresa per l'autore.

Una tale sorpresa è stato per me il secondo volume del romanzo *Mosca*, che avrebbe dovuto comprendere le rivoluzioni di febbraio e di ottobre. Ma nel processo di organizzazione del testo il tema si è accresciuto e l'approccio dell'autore alla rivoluzione ha di molto complicato quella piattaforma artistica con la quale voleva mostrare i suoi eroi durante la rivoluzione. Il soggetto si è accresciuto e una parte del secondo volume è inaspettatamente divenuta un volume. I personaggi, il cui vero carattere si rivela solo nella rivoluzione, sono rimasti nei destini della metamorfosi del soggetto del secondo volume, nel sottosuolo. Sono volutamente presentati come trattenuti, semimuti; inizieranno a parlare solo nel terzo volume, così è la figura di Titelev, solo nel terzo volume si definirà il ruolo anche di altri personaggi durante la rivoluzione: quello dei fratelli Korobkin, di Serafima, di Lizaša. Nel secondo volume essi sono dati nell'autocontraddizione; ciò riguarda soprattutto il professor Korobkin, presentato come antitesi del primo volume, ossia nel negare la propria vita precedente e nel non riconoscere la propria posizione negli avvenimenti che prepotentemente lo strappano fuori dall'ambiente in cui era vissuto.

Nel terzo e quarto volume l'autore spera di mostrare i suoi eroi nella sintesi di quel processo dialettico che fluisce nell'anima di ognuno: a modo proprio. Il secondo volume è l'antitesi: in quanto tale costituisce la domanda volutamente posta dall'autore: come vivere in questo mondo marcio? «Essere o non essere» (l'essere, il non essere), un amletismo voluto, un riflettere sul teschio di una realtà ormai marcita che tenta di far credere di essere viva, questa è la logica conclusione del secondo volume. È la diade senza la triade: perciò il secondo volume si intitola *Le maschere*; la rivoluzione strappa ormai le maschere dal viso di chi le indossa. Le persone, presentate nel primo volume nel loro proprio egoismo, sono ormai persone-maschere. Il secondo volume termina volutamente con la frase: «Lettore – arrivederci: segue continuazione». La diade vuole la triade; l'antitesi si eleva alla sintesi.

Per quanto riguarda il contenuto della trama, questo è psicologicamente la continuazione del primo volume, poiché richiama

di continuo l'attenzione sugli eventi del primo volume mettendoli sotto una nuova luce (mostrandoli in maniera nuova); ma l'autore ha cercato di scrivere in modo tale che per i lettori del secondo volume di *Mosca* il romanzo *Le maschere* sia autonomo. Quei lettori che non hanno letto il primo volume durante la lettura del secondo vengono messi gradualmente a conoscenza del suo contenuto, similmente ai personaggi dei drammi di Ibsen che nei dialoghi fanno addentrare gradualmente lo spettatore in fatti accaduti prima dell'inizio del dramma. Una certa ambiguità nella trama dei primi capitoli (per quelli che non hanno letto il primo volume) non impedisce la lettura del secondo volume, poiché questa ambiguità è introdotta in qualità di intreccio che innalza volutamente l'attenzione per poi appagare la curiosità. Va bene che non si sappia cosa è accaduto al professore (nel primo volume); resta l'intrigante domanda: «Che vuol dire?». La mancata comprensione trova il suo senso; e va bene che gli pseudonimi (Domarden, Titelevy) intrighino il lettore; verranno smascherati. Voglio ricordare che questo è un procedimento del tutto legittimo; voglio ricordare che tutto il romanzo di Dickens *Il nostro comune amico*⁷⁵ è costruito sulla curiosità che nasce dalla mancata comprensione.

Ad ogni modo ricostruirò qui in due parole il contenuto del primo volume, la cui fabula è assai semplice.

Un distratto e bislacco professore si imbatte in una scoperta di enorme importanza, che riguarda quella sfera della matematica che si incrocia con la sfera della meccanica teorica; da deduzioni apriori scaturisce l'ipotesi, per ora astratta, che la scoperta possa essere applicata alla tecnica e, in particolare, in campo militare, dando così possibilità d'azione a dei raggi di tale forza distruttiva che nessuna altra forza può resisterele. Ovviamente gli agenti militari delle 'grandi' potenze hanno fiutato tutto ciò: agendo tramite l'avventuriero Mandro, una sorta di marchese De Sade e Cagliostro del XX secolo, circondano il professore di spie; Mandro intesse una fine ragnatela attorno al professore, il quale nota la sorveglianza senza conoscerne la vera origine ed è assalito dal torbido incubo che l'ordinamento patriarcale, al di fuori del quale egli non riesce a vedersi, non lo difenda e che le mura del suo studio facciano acqua.

Intanto Mandro, colto in flagrante come spia tedesca e depravato che ha usato violenza alla propria figlia, Lizaša, è costretto a

⁷⁵ Del romanzo di Charles Dickens *Our Mutual Friend* (1864-65) erano state pubblicate diverse traduzioni russe già subito dopo la prima edizione inglese.

nascondersi; messo spalle al muro decide di ricorrere a un mezzo estremo: strappare con la violenza al professore tutte le carte relative alla scoperta per venderle a chi di dovere (in cambio dell'impunità); debitamente truccato penetra nella vuota abitazione del professore in cui quest'ultimo, tornato dalla dacia, sta pernottando da solo; il professore si rifiuta di consegnare le carte e con astratto donchisciottismo tenta con la forza delle proprie convinzioni di combattere contro la forza fisica di Mandro, al quale non resta che... fare ricorso alla tortura, durante la quale, in totale delirio, quasi pazzia, brucia un occhio al professore; ma il torturato dimostra forza di volontà, impazzisce durante le torture, ma non consegna le carte, che sono cucite nel suo gilet.

Mandro viene per caso acciuffato sul luogo del delitto; non tenta di scappare, come se avesse perso conoscenza; viene portato in un ospedale criminale dove muore senza essere stato identificato; il professore viene trasportato al manicomio. Questa è la linea di base della semplicissima trama.

Il professore ha un amico, Nikolaj Nikolaevič Kierko, agente rivoluzionario che agisce nel sottosuolo mimetizzato da astuto buffone, giocatore di scacchi e nullafacente. Kierko vede il dramma del professore e capisce che la sua vera causa non è il truffatore Mandro, ma un'intera organizzazione. Viene a sapere per caso della terribile tragedia vissuta dalla figlia di Mandro, Lizaša, dopo che Mandro ha approfittato del suo amore filiale per disonorarla. In Lizaša, nel caos dei suoi tormenti morbosi, puramente decadenti, c'è anche qualcosa di prossimo alle utopie della città del Sole socialista. Compenetrato nell'infelicità di Lizaša, Kierko le diventa amico e cerca di indirizzare verso il marxismo le sue idee utopistiche.

Ecco tutto quello che il lettore del romanzo *Le maschere* deve sapere per capire l'intreccio del secondo volume senza aver letto il primo; e deve anche sapere dei rapporti del professore con la moglie, Vasilisa Sergeevna, una ciarlona che ha una storia d'amore con un vecchio compagno di ginnasio del professore, l'accademico Zadopjatov; la moglie di Zadopjatov, venuta a conoscenza del tradimento del marito, litiga con la moglie del professore e durante il litigio ha un colpo apoplettico; il ciarlone Zadopjatov, mosso dal pentimento, cerca di spiare la propria colpa prendendosi cura della moglie malata. Il professore sa della relazione della moglie ed è indifferente, così come è indifferente verso la casa, indifferente verso il figlio che lo inganna. Lui ama solo la figlia Naden'ka, creatura fragile, gracile e tenera.

Ripeto: l'importante non è conoscere tutti questi dettagli della favola

del primo volume di *Mosca*, ma lo sguardo retrospettivo dal secondo al primo volume; per questo sguardo è sufficiente familiarizzare con lo schema della fabula che ho qui riprodotto e che viene ricostruito nel corso della lettura del secondo volume.

Presentando all'attenzione del lettore il secondo volume di *Mosca* col titolo *Le maschere*, devo mostrare in due parole il mio passaporto artistico, ossia mettere i lettori a conoscenza dell'effetto che ho cercato di ottenere (che l'abbia fatto oppure no, è altra questione). Ogni quadro ha il suo focus: alcuni quadri vengono dipinti per essere guardati da vicino; altri presuppongono una distanza.

Quando ottieni nuovi mezzi espressivi devi comunicarlo al lettore, affinché non ne venga fuori il quadro di tutta la storia della letteratura russa, ovvero: il grande scienziato Lomonosov, che aveva anticipato la scoperta della legge della conservazione della materia, dell'azoto solido nella volta celeste ecc., viene infangato dal volgare Sumarokov che lo definisce come un incomprensibile poeta che scrive assurdità. Ma lui scrive per il fragore sonoro, e non per il pensiero (m'immagino la smorfia del pensatore-scienziato davanti a un simile attacco da parte di quel 'volgare individuo'); Puškin, che negli anni 1835-1836 del secolo scorso ha creato le sue opere migliori, non viene letto, gli preferiscono la volgarità rifinita dei Benediktov e dei Kukol'nik⁷⁶. Poi: a turno i 'contemporanei' infangano Lermontov; Tolstoj l'Americano⁷⁷ propone di spedire Gogol' in Siberia; e Gogol' con un grido disperato quasi scappa all'estero a causa dei suoi contemporanei e commentatori. Poi: vengono infamati Dostoevskij e Gončarov; viene messo a tacere Leskov; l'infamia continua per tutto il XIX secolo, fino a mettere alla gogna Brjusov e Blok (negli anni 1900-1910), fino a sghignazzare su Majakovskij (1912) ecc.

Non tutti sono nati per essere divulgatori di conquiste nella sfera della tecnica della parola; ci tengo a ricordare: si troverà sempre chi nel processo di scrittura di un romanzo aprirà nel romanzo anche dei laboratori di esperimenti in cui si stendono colori, si sovrappongono ombre ecc.

Ciò non vuol dire che io mi ritenga uno scopritore di sentieri; io forse sono un misero Wagner, un fanatico che cerca di calcolare invano la quadratura del cerchio; non devo essere io a stabilire se ho ottenuto colori nuovi oppure no; ma scusatemi, vi prego, non deve stabilirlo

⁷⁶ Vladimir Grigor'evič Benediktov (1807-1873) e Nestor Vasil'evič Kukol'nik (1809-1868).

⁷⁷ Fedor Ivanovič Tolstoj (1782-1846).

neanche il Bulgarin del XX secolo che si trova dinanzi a me; solo il futuro potrà giudicarci (me e coloro che infamano il mio 'stile', la mia tecnica); io ammetto di essere appena appena... un Tred'jakovskij, e non un Lomonosov; ma anche i Tred'jakovskij sono necessari con i loro laboratori di esperimenti; strumentazioni *faidate*, terribilmente malfatte, anticipano le perfettissime strumentazioni del futuro. La mia colpa consiste nel non andarmi a comprare strumentazioni già pronte di parole, ma prepararmi le mie, per quanto ridicole.

Potrò sembrare strano; essere strani non è essere avulsi; la stranezza di oggi può entrare nell'uso domani, non solo come qualcosa di comprensibile, ma anche di comodo utilizzo.

Gli impressionisti sono stati incomprensibili fino al momento in cui qualcuno non ha suggerito: ecco come vanno guardati; da allora 'all'improvviso': gli incomprensibili sono diventati comprensibili. Lomonosov a Sumarokov (come a uno qualunque dei nostri odierni critici) è incomprensibile senza una lezione chiara e concisa sul significato del ruolo che il gesto sonoro gioca nella cultura della parola artistica; oggi è comprensibile a tutti il termine di Šklovskij 'straniamento'; ma il primo ad applicare con cognizione il concetto di 'straniamento' (nella teoria della 'lontananza' nella scelta dei paragoni) è stato Lomonosov più di 150 anni prima di Šklovskij; incomprensibile nel XVIII secolo, è chiaro nel XX.

Ecco lo scopo di tutto ciò: io non scrivo per chi legge con gli occhi, ma per il lettore che pronuncia interiormente il mio testo; e perciò arricchisco volutamente i significati astratti non solo con la gamma di colori che studio nella descrizione di un qualunque oggetto insignificante, ma anche con i suoni, finché, ad esempio, il motivo sonoro del cognome Mandro, ripetendosi in 'dr', non diventa una delle principali allitterazioni di tutto il romanzo, ossia: io, come Lomonosov, coltivo la retorica, il suono, l'intonazione, il gesto; non sono uno 'scribacchino', ma un autore che racconta cantando, gesticolando; io intrappolo volutamente la mia voce con ogni mezzo: col suono delle parole e con la distribuzione delle parti delle frasi.

Lo stile periodico è fatto per l'enunciazione; esso si scompone in delle specie di righe interrotte da pause, dopo le quali c'è il rilievo della voce; nell'enunciazione la congiunzione 'e' posso sia evidenziarla che mangiarmela. Parlando velocemente posso rimarcare la minore importanza di una data parte della frase, un ipertono, un'associazione; e posso sottolineare due parole se in esse c'è un accento di significato; non è la stessa cosa dire: "bello...il tempo", e "bel tempo".

La mia frase, per fini puramente intonativi laddove mi serve, è divisa in modo tale che la proposizione secondaria, staccata dalla principale, voli al centro del rigo.

Quando io scrivo: «E — ‘cin cin’ — tintinnavano i bicchieri», significa che l’onomatopea ‘cin cin’ è un’associazione casuale della lingua dell’autore.

Quando invece scrivo:

«E —

— ‘cin cin’ —

tintinnavano i bicchieri...» —

significa

che l’onomatopea a suo modo turba colui che la pensa; significa che l’autore pronuncia: ‘ee’ (pieno di significato che attira l’attenzione sulla ‘e’), pausa, e ‘cin cin’ come suono che affonda nella coscienza.

Per chi non tiene conto del suono delle mie frasi e della loro disposizione intonativa, ma vola con velocità fulminea lungo il rigo, tutto il racconto ‘vivo’ dell’autore (da orecchio a orecchio) è un increscioso ostacolo, un intralcio che crea incomprensione: incomprensione non derivante dal fatto che l’autore è incomprensibile, ma dal fatto che il lettore che non conosce (come Sumarokov che legge Lomonosov) la destinazione d’uso degli occhiali, ossia di quello speciale aggeggio che si porta sul naso, inizia ad annusarli anziché tenerseli appunto sul naso.

La mia prosa va tenuta ‘sul naso’ e non va annusata come fa Sumarokov; e allora diventa comprensibile, come è comprensibile per noi una canzone (per un abitante di Marte, forse, una ‘canzone’ è un terribilissimo nonsenso).

La mia prosa non è affatto prosa; è un poema in versi (anapesti); è stampata in prosa solo per economia di spazio; le mie righe di prosa si sono formate durante le passeggiate, nei boschi, non sono state scritte alla scrivania; *Le maschere* è un grande poema epico scritto in prosa per risparmiare carta. Io sono un poeta, un poemista, e non un prosatore. Leggetemi con cognizione, perché anche i versi se scanditi in maniera insensata sono stupidaggini; per esempio: “Spiri todinegazione, spiri todel dubbio”, invece di “Spirito di negazione, spirito del dubbio”.

Ogni punto della ‘prosa’ io lo sento in righe; ad esempio:

Accadeva facesse buio:

Le ombre saltano come gatti neri;

Timida e nera

Dietro l’angolo

Leonočka scarta il filtro di una sigaretta.

Ecc.

Le maschere è un enorme poema epico per dimensioni, scritto per economia con una distribuzione prosastica delle parole in cui sono messe in evidenza tra le righe solo le pause principali e gli accenti intonativi principali.

Terzo punto: ho lavorato molto sui gesti dei personaggi; i gesti sono dati in pantomima, ossia sono volutamente caricati, come risultano caricati quando sono accompagnati dalla musica; il contenuto principale della vita spirituale dei personaggi è dato non nelle parole, ma nei gesti, come accade anche nella realtà; nella realtà l'intonazione, la smorfia, il gesto sono più importanti delle parole; ho tentato, dove possibile, di cancellare la letterarietà dalla fabula letteraria: a scopo di realismo. Infine: è diritto dell'autore imbellettare il contenuto spirituale dei personaggi con oggetti della loro vita quotidiana: precisando: i colori dei parati, i vestiti, le sfumature dei tramonti, queste non sono mie digressioni casuali dall'orientamento di senso, sono bensì leitmotiv musicali, minuziosamente valutati e ponderati. Chi non ci farà caso non vedrà senso nel senso stesso, dal momento che io mi sforzo di far sì che anche il senso sia sonoro e colorato affinché, al contrario, suono e colore diventino eloquenti.

Inoltre: ritengo necessario dire due parole su alcune parolette introdotte volutamente; mi dicono: "non si dice così". E io sono d'accordo, ad esempio, sul fatto che i contadini non parlano come i miei contadini. Ma ciò accade perché io arricchisco volutamente la loro parlata, do una quintessenza alla loro parlata; non tengono così interi discorsi, ma i singoli elementi della lingua popolare esistono, non sono inventati, e sono presi da proverbi e aneddoti.

È mio diritto tipizzare, scegliere le parole lungo la linea della massima ricchezza: una lingua 'ridondante', 'sovrabbondante' mi è tanto più necessaria in quelle scene in cui *Le maschere* hanno contenuto drammatico; e i momenti drammatici necessitano di essere temperati col sale intenzionalmente grosso della lingua popolare: è un procedimento artistico che ho preso da Shakespeare (Lear e il buffone, Amleto e i becchini ecc.).

Per concludere dirò che scrivendo *Le maschere* ho studiato: l'ornamentalità verbale da Gogol'; il ritmo da Nietzsche; i procedimenti drammatici da Shakespeare; i gesti dalla pantomima; la musica ascoltata dall'orecchio interno da Schumann; la verità l'ho imparata dalla natura delle impressioni che ho ricevuto dalla Mosca del 1916, che mi ha sbalordito con un quadro di disfacimento, una danza sull'abisso, quando sono tornato dall'estero dopo un'assenza di quattro anni.

Ritengo necessario dire tutto questo affinché il lettore mi legga focalizzandosi sul suono; se questo gli è estraneo, che chiuda pure il libro; gli occhiali sono per gli occhi, e non per il naso; il tabacco è per il naso, e non per gli occhi. Ogni fine ha i suoi mezzi.

Kučino, 2 giugno 1930⁷⁸

Andrej Belyj

⁷⁸ *Maski* 1989, pp. 760-764.