



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTMLL)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

La trasposizione di espedienti musicali nell'opera di Andrej Belyj: dissonanze irrisolte in Pietroburgo

Relatore
Prof. Claudia Criveller

Laureando
Barbara Boccasile
n° matr. 2038103 / LTLLM

Anno Accademico 2023 / 2024

“Sois toujours poète, même en prose.”
Charles Baudelaire

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 LA TRASFORMAZIONE DEL PENSIERO MUSICALE DI BELYJ E L'EREDITÀ FRANCO-TEDESCA	3
1.1. Le influenti sinergie filosofico-musicali di Arthur Schopenhauer e Friederich Nietzsche	4
1.2. La wagneriana fusione delle arti e le sue risonanze nel contesto simbolista franco-russo	8
1.3. Dalla teoria alla pratica: la sperimentazione bieliana che porta alla stesura di Pietroburgo	12
CAPITOLO 2 L'ORCHESTRAZIONE DELLA DISSONANZA BIELIANA IN PIETROBURGO	16
2.1 Tendenze fra i due secoli: dalla dissonanza musicale a quella letteraria	16
2.2 La coesistenza degli opposti: coppie discordi, ambiguità di genere e dissonanze semantiche	20
2.3 La dicotomia apollineo-dionisiaco e il rapporto padre-figlio	28
CAPITOLO 3 LA PARODIA COME ESEMPIO DI DISSONANZA POLIFONICA	32
3.1. La parodia: un contrasto di voci	32
3.2. La parodia letteraria: <i>Anna Karenina</i>	36
3.3. La parodia musicale: <i>La Dama di Picche</i> di Čajkovskij	42
CONCLUSIONI	46
КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ	48
BIBLIOGRAFIA	53
SITOGRAFIA	57

Introduzione

Andrej Belyj è riconosciuto come uno dei principali scrittori del Simbolismo russo e collocato da Vladimir Nabokov fra i più grandi romanzieri del Novecento insieme a Kafka, Joyce e Proust. La sua opera, caratterizzata da audaci sperimentazioni musicali, suggerisce il valore sempre maggiore che la musica acquisisce nel processo della creazione letteraria. Belyj integra strutture e ritmi musicali nei suoi scritti, creando una prosa polifonica che trascende i confini tradizionali della narrativa. Tale sinergia di musica e letteratura, oltre ad arricchire la produzione artistica bieliana, contribuisce a ridefinire le possibilità espressive della parola scritta.

Seguendo un approccio di ricerca e consultazione di saggi critici e opere letterarie, il presente studio propone l'analisi di specifici espedienti musicali impiegati da Belyj in *Pietroburgo*¹, con una particolare riflessione riguardo l'orchestrazione della dissonanza, volta a comprovarne la rilevanza strategica nel percorso narrativo. L'obiettivo di tale analisi è mettere in luce aspetti meno approfonditi in ricerche pregresse, offrendo una visione d'insieme che favorisca l'adeguata comprensione delle modalità in cui l'effetto delle dissonanze irrisolte si articola nel romanzo. Per rispettare pienamente le sue finalità, lo studio si apre con la ricostruzione del contesto in cui Belyj si forma e mostra il proprio estro, sia poetico che musicale. Per prima cosa, viene evidenziata l'influenza familiare sullo sviluppo della tensione creativa di Belyj, il quale sperimenta una scissione inestinguibile fra il rigore paterno e lo slancio artistico materno.

Da questa nota introduttiva si indagano gli influssi della filosofia tedesca del diciannovesimo secolo in riferimento alla classificazione delle arti. In particolare, si confrontano le gerarchie proposte da Hegel e Schopenhauer, approfondendo il rapporto fra queste e la classificazione messa a punto da Belyj. Successivamente, vengono esposte le influenti sinergie filosofico-musicali di Nietzsche e Schopenhauer, riprese dallo stesso Belyj nei suoi saggi critici. Si procede poi, ripercorrendo l'esperienza wagneriana, tanto

¹ Per la stesura di questo elaborato l'edizione di riferimento è A. Belyj, *Peterburg*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1978 (la presente edizione segue quella berlinese del 1922, la quale accorcia significativamente il testo rispetto alla prima, oltre un terzo, restituendo un'impressione molto diversa). L'edizione utilizzata per la traduzione in italiano è A. Belyj, *Pietroburgo / Andrej Belyj; a cura, e con un saggio, di Angelo Maria Ripellino*, Milano, Adelphi, 2014 [I ed. Torino, Einaudi, 1961]. Dal momento che sia in italiano che in russo il titolo dell'opera conserva la stessa lettera iniziale, per evitare confusione d'ora in avanti le citazioni in russo saranno date direttamente dal testo con la sigla B (che richiama l'iniziale del cognome dell'autore, A. Belyj), seguite dal numero di pagina; mentre per la traduzione italiana in nota la sigla sarà R (iniziale del cognome del traduttore, A. Ripellino), con accanto il numero di pagina.

notevole, quanto influente, e proponendo un'analisi comparativa delle sue risonanze nel contesto simbolista franco-russo. Il primo capitolo si chiude con una panoramica sulla sperimentazione bieliana che porta alla complessa stesura di *Pietroburgo*, tenendo conto dell'impatto che il fermento culturale presentato nelle sezioni precedenti ha sull'autore.

Il secondo capitolo è dedicato alla dissonanza. Vengono introdotte, innanzitutto, le nuove tendenze musicali sviluppatasi a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, studiando in particolare le esperienze di compositori innovativi come Schönberg e Prokof'ev, e illustrato il passaggio della dissonanza dall'ambito musicale a quello letterario ad opera di Belyj. Nelle sezioni successive si affronta l'analisi delle caratteristiche contraddittorie che definiscono i personaggi del romanzo preso in esame e i rapporti che li legano. Nello specifico, sono trattate le figure di Sof'ja Petrovna Lichutina e Aleksandr Ivanovič Dudkin, e indagati i concetti di ambiguità di genere, negazione della corporeità, dissonanza semantica, direttamente collegati alla coabitazione degli opposti, da cui deriva l'effetto dissonante. L'ultima sezione affronta la questione della dicotomia apollineo-dionisiaco espressa dalla coppia Apollon e Nikolaj Ableuchov, nel loro teso rapporto padre-figlio.

Lo studio si conclude con un capitolo riservato all'analisi della parodia come strumento che rende il testo plurivoco e da cui scaturisce un particolare effetto dissonante. In primo luogo, vengono riprese le teorie letterarie relative ai concetti di parodia e polifonia, per poi presentare la varietà dei materiali utilizzati da Belyj per costruire il contrasto fra piano parodiante e piano parodiato. In seguito, sono analizzati due esempi parodici peculiari individuabili in *Pietroburgo*. Il primo è quello della parodia letteraria del romanzo tolstoiano *Anna Karenina*, di cui vengono approfonditi sia i parallelismi formali, che quelli contenutistici, ed evidenziate le differenze sostanziali attraverso il confronto di alcuni passaggi tratti dalle due opere (quella parodiata e quella parodiante). Il secondo esempio, con cui si conclude il nostro studio, riguarda la parodia musicale de *La Dama di Picche* di Čajkovskij, di cui si analizza il rovesciamento nella resa burlesca proposta da Belyj, la quale mette in rilievo la dissonanza polifonica nata dal contrasto fra la voce dell'autore e quella altrui.

Capitolo 1

La Trasformazione del Pensiero Musicale di Belyj e l'eredità Franco-Tedesca

Andrej Belyj, pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev, nasce a Mosca il 26 ottobre 1880 in una famiglia peculiare che eserciterà un'influenza profonda e duratura sulla sua vita e sulle sue opere. Il padre, Nikolaj Vasil'evič Bugaev, era un rinomato professore di matematica all'Università di Mosca, un uomo estremamente rigido e disciplinato che aveva grandi aspettative per il futuro accademico del figlio. Nikolaj Bugaev desiderava che Belyj seguisse una carriera scientifica e mantenesse l'integrità del rigore intellettuale che caratterizzava la sua stessa vita. La madre, Aleksandra Dmitrievna Bugaeva, donna di grande charme e amante dell'arte, preferiva la vita mondana e spesso partecipava a eventi culturali e sociali. Belyj viene incoraggiato dalla madre a esplorare il mondo dell'arte, la bellezza, la musica, e a sviluppare la passione per l'estetica e la creatività: questo contrasta l'approccio rigoroso del padre, facendo nascere nel giovane una tensione tra le due influenze. Per tutta la sua vita Belyj rimane scisso tra il mondo rigoroso della scienza del padre e quello dell'arte, della bellezza e della musica della madre, cercando incessantemente di conciliare le due sfere². Tale *dissonanza* biografica crea un'eco di cui avvertiamo le tracce all'interno di molte opere, fra cui *Pietroburgo*, che verrà analizzata nel dettaglio nei capitoli successivi. Belyj segue la linea desiderata dal padre, ma, parallelamente ai suoi studi matematici presso l'Università di Mosca, frequenta anche la facoltà di filologia, avvicinandosi inoltre a pensatori come Immanuel Kant e Friederich Nietzsche. La combinazione di studi in matematica e filologia, insieme all'interesse per la filosofia, permettono a Belyj di sviluppare un approccio unico e multidisciplinare alla letteratura. Da un lato distinguiamo il rigore scientifico di eredità paterna e dall'altro la propensione verso le arti. Tale formazione eterogenea si riflette nella complessità e nella ricchezza della sua produzione letteraria, la cui solida struttura è accompagnata da numerosi elementi artistici e musicali. Il presente capitolo si propone di ricostruire il contesto culturale dell'epoca in cui Belyj elabora le proprie teorie e analizzare il modo in cui le varie influenze concorrono allo sviluppo della concezione musicale belyiana.

² A. Steinberg, *Word and music in the novels of Andrej Bely*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 37.

1.1. Le influenti sinergie filosofico-musicali di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche

Come già evidenziato in numerose ricerche, il contesto in cui Belyj opera è evidentemente dominato dalle teorie che riguardano la concezione e la classificazione della musica. In particolare, la concezione musicale di Andrej Belyj si articola in modo significativo attraverso l'influenza di filosofi, simbolisti francesi e dell'opera di Richard Wagner, che svolgono un ruolo determinante nella formazione del suo pensiero estetico e che ripercorreremo di seguito.

La filosofia tedesca del diciannovesimo secolo produsse due classificazioni delle arti che vale la pena riprendere in questa sede: quella di Georg W. F. Hegel e quella di Arthur Schopenhauer. Steven Cassedy illustra come le gerarchie presentino alcune somiglianze ma anche notevoli differenze nel riflettere le diverse filosofie di appartenenza.

Nelle sue *Lezioni di estetica (1818-29)*, Hegel ordina le forme dell'arte secondo l'avanzamento dal piano materiale a quello spirituale, riflettendo la capacità di ogni arte di esprimere l'idea assoluta. La sua gerarchia delle arti è una progressione dialettica che comincia con l'architettura, seguita da scultura, pittura, musica, e poesia; le ultime tre arti vengono inoltre classificate da Hegel come "romantiche" per l'elevato livello di soggettività che le caratterizza³. Questo ordinamento rispecchia il processo dialettico attraverso cui lo spirito si manifesta nel mondo sensibile. Hegel, dunque, colloca la musica nella sua gerarchia delle arti, considerandola una delle forme più elevate di espressione artistica, ma non la principale. Egli riconosce alla poesia la posizione gerarchica suprema in quanto combina il contenuto spirituale con la forma sensibile in modo completo.

Negli stessi anni Schopenhauer presenta una simile classificazione delle arti nella sua opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*. La ripartizione che propone è pressoché identica a quella di Hegel, se non per le prime due posizioni: in questo caso è la musica a occupare il primo posto. Infatti, per Schopenhauer la musica è espressione diretta della volontà, non mediata da idee e indipendente dal mondo fenomenico, e rappresenta una classe a sé stante⁴.

³ S. Cassedy, "Petersburg and Music in Modernist Theory and Literature" in Livak, Leonid, et al. *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*. University of Wisconsin Press, 2019, p. 159.

⁴ Ivi, p.159.

Sebbene entrambi i filosofi attribuiscono alla musica un ruolo centrale e unico nell'arte, la loro comprensione della natura e della funzione della musica differisce significativamente, riflettendo le diverse prospettive filosofiche. Ad ogni modo, la concezione di Schopenhauer è quella che dà origine a un lignaggio che arriva a comprendere molti contemporanei di Belyj, influenzando lo scrittore stesso. In questa linea di discendenza si distinguono in maniera significativa il filosofo Friederich Nietzsche e il compositore tedesco Richard Wagner, le cui influenze verranno discusse più avanti in questo capitolo. Partendo dalla gerarchia di Schopenhauer, Belyj crea la sua scala ideale delle “arti belle”, ordinandole in base al grado di perfezione. L’architettura, essendo l’arte più legata alla materia, occupa il gradino più basso; a seguire troviamo la scultura, la pittura, la poesia e la musica. Stabilendo la sua gerarchia delle arti nell’opera saggistica *Formy Iskusstva*, Belyj afferma che nella poesia sono osservabili elementi caratteristici sia delle forme spaziali che di quelle temporali, e quindi una combinazione che la avvicina alla più perfetta delle arti⁵. In linea con la posizione schopenhaueriana, Belyj sostiene che la musica sia l'arte che meglio riesce a cogliere ed esprimere l'assoluto, l'invisibile e l'ineffabile, a differenza della poesia che «è universale ma non immediata».

In quest’ottica, la filosofia nietzschiana è un autorevole e ulteriore spunto per l’elaborazione della concezione musicale bieliana, considerando che le opere di Nietzsche rientrano fra i *livres de chevet* di Belyj e operano profondi influssi sulla sua produzione. Con la sua opera giovanile *La nascita della tragedia dallo spirito della musica. Ovvero greco e pessimismo* (1872), Friederich Nietzsche raggiunge una sinergia fra filologia, filosofia, estetica e teoria della cultura, in cui si attestano influssi schopenhaueriani e wagneriani⁶. In quest’opera il filosofo tedesco manifesta tutto il suo interesse giovanile per i classici e attraverso essa rilegge e interpreta in modo originale il mondo greco. I motivi precipui dell’opera sono l'origine e la natura dell'arte tragica greca, in cui si evidenzia il ruolo cruciale della musica. La nascita della tragedia si traduce innanzitutto in una visione della realtà attraverso delle categorie estetiche: la comprensione filosofica del mondo e della realtà deve affidarsi all’arte, che diventa chiave di interpretazione. Secondo Nietzsche l’Occidente ha prodotto un’immagine parziale del mondo antico,

⁵ A. Belyj, *Sobranie sočinenij. Simvolizm. Kniga statej M.*, “Kul’turnaja revoljucija”, Respublika, Moskva, 2010, accessibile al seguente link http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_06_1902_simvolizm.shtml.

⁶ N. Abbagnano, G. Fornero, *L'ideale e il reale, corso di storia della filosofia da Schopenhauer agli sviluppi più recenti*, Torino, Paravia, 2013, p 287.

considerando i greci organizzatori razionali della realtà. Nell'opera viene illustrata un'epoca in cui il mondo greco era pervaso da due impulsi dell'arte: l'*apollineo* e il *dionisiaco*. Il primo è lo spirito che scaturisce da un atteggiamento razionale, armonico e dalla plasticità delle forme; il secondo scaturisce dalla forza vitale, dal divenire e si esprime nella forza creatrice della musica e della poesia lirica⁷. Al contrario di chi sostiene che le arti abbiano una comune origine, Nietzsche afferma:

io tengo lo sguardo fisso alle due divinità artistiche dei Greci, Apollo e Dioniso, e vedo in loro i vivi e intuitivi rappresentanti di due mondi d'arte diversi nella loro essenza intima e nelle loro finalità supreme. Apollo mi sta innanzi come il genio trasfiguratore del principium individuationis, grazie a cui soltanto si può conseguire davvero la liberazione nell'illusione; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'essenza intima delle cose.⁸

Belyj riprende la dicotomia nietzschiana durante la sua sperimentazione e appare evidente come riconosca la natura dionisiaca della musica, in cui si ritrovano tutte le combinazioni delle realtà possibili. È da Nietzsche che deriva, ad esempio, la nota dominante della musica di *Arabeski*, dove, ricostruendo e ampliando quanto scritto nella *Nascita della tragedia*, Belyj dichiara che

Слово не в силах выразить несказанного: остается музыка. Но музыка призыв к действию. И поскольку в музыке выражается безусловная основа бытия (воля), постольку она является безусловным знаменем действия, выражающего бытие. Несказанное словом может быть сказано действием. Трагическая маска, появившаяся среди нас, зовет нас, познавших, к общему действию. Одинаковость опьянений, устанавливающая круговорот душевных вспышек, вот начало действия. Вихревой круговорот отдельных переживаний, пронизанных друг другом и слитых музыкой в пурпурное дионисическое пламя, возносящее зажженных в сапфирную чашу небес, не должен ли такой круговорот создать и обряды кругового действия, хороводы, пляски, песни?⁹

⁷ Ibidem

⁸ Nietzsche, F. *La nascita della tragedia*, in Opere complete, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1976, vol. 3, tomo I, pp. 21 e 105.

⁹ “la parola non è in grado di esprimere l'ineffabile: resta la musica. Ma la musica è incitamento all'azione. E dal momento che in essa si esprime il fondamento incondizionato dell'esistenza (la volontà), la musica costituisce il segno incondizionato dell'azione che dà espressione all'esistenza. Ciò che è indicibile mediante la parola può essere detto mediante l'azione. La maschera tragica apparsa in mezzo a noi chiama noi, che abbiamo conosciuto, all'azione comune. L'eguaglianza delle ebbrezze, che determina il turbine degli impeti dell'anima - ecco il principio dell'azione. Il turbine vorticoso delle singole emozioni, vicendevolmente trapassate e versate dalla musica nella purpurea fiamma dionisiaca, che innalza gli infuocati alla coppa di zaffiro dei cieli - non deve forse tale turbine creare anche i riti dell'azione circolare, i girotondi, le danze, i canti?” (Le traduzioni in italiano dei saggi di Belyj sono prese da A. Belyj, *Il colore della parola. Saggi sul Simbolismo*, a cura di Rossana Platone; traduzione di Raffaella Balletti, Napoli, Guida, 1985. La traduzione della citazione precedente è presente alla p. 28), A. Belyj, *Sobranie sočinenij. Arabeski. Kniga statej*, Respublika, Moskva, 2012, accessibile al seguente link Lib.ru/Классика. Белый Андрей. Собрание сочинений.

Fedele al credo simbolista, Belyj ritiene che la musica esprima idealmente dei simboli, e afferma che, viceversa, dal simbolo zampilla la musica, “Символ пробуждает музыку души”¹⁰. Come è stato anticipato, nella gerarchia bieliana la musica è l’arte perfetta, e ciò si spiega in quanto “скульптура есть форма, изображающая ритм тела, а музыка -- ритм духа”¹¹; per Belyj la poesia è un “ponte gettato fra spazio e tempo”¹², ma la musica vince lo spazio e, in parte, anche il tempo. Dunque, quanto non è esprimibile con le parole può essere espresso attraverso la musica, che è dinamismo.

Tuttavia, nel suo saggio *Formy Iskusstva* Belyj sostiene che gli elementi formali di ciascuna arte siano composti da quelli delle arti vicine, pertanto la rinascita di ogni forma dipende dall’influenza che su di essa esercita un’arte superiore: questo porta a una sua elevazione – un’alimentazione inversa, al contrario, porterebbe a un declino di quella forma. Belyj ripercorre ed esplora il ruolo della musica attraverso le filosofie finora illustrate, riuscendo a creare una sintesi delle stesse e addirittura superarle attraverso il suo spiccato spirito sperimentalista. Ne risulta che sviluppo della concezione musicale bieliana non si esaurisce nelle considerazioni filosofica discusse fino a questo momento. Ada Steinberg sottolinea come Belyj torni più volte nei suoi saggi e nei suoi studi sull’analogia tra musica e poesia, suggerendo una soluzione originale di tale problematica nelle sue opere in prosa¹³. Anschuetz, illustrando l’influenza decisiva della *Nascita della tragedia* e di altri scritti di Nietzsche sull’opera bieliana – e in particolare su *Pietroburgo* – interpreta il lavoro di Belyj come una manifestazione dell’*irruzione dello spirito musicale nella poesia*¹⁴. A questo punto è doveroso considerare l’imprescindibile influenza wagneriana, la quale ha permesso un’ulteriore evoluzione nel pensiero e nelle sperimentazioni di Belyj.

¹⁰ “Il simbolo risveglia la musica dell’anima” (I colori, 60), A. Belyj, “Simvolizm kak miroponimanie”, *Sobranie sočinenij. Arabeski. Kniga statej*, accessibile al seguente link Lib.ru/Классика: Бельий Андрей. Символизм как миропонимание.

¹¹ “la scultura è quella che esprime il ritmo del corpo, mentre la musica - il ritmo dello spirito” (*Il colore*, 53), A. Belyj, “Iskusstvo”, *Arabeski*, accessibile al seguente link Lib.ru/Классика: Бельий Андрей. Искусство.

¹² R. Platone, Introduzione ad A. Belyj, *Il colore della parola. Saggi sul Simbolismo*, Napoli, Guida, 1985, p. 10.

¹³ A. Steinberg, op.cit., p.37.

¹⁴ C. Anschuetz, “Bely’s *Petersburg* and the End of the Russian Novel” in O. M. Cooke, *Andrey Bely’s Petersburg: A Centennial Celebration / Edited by Olga M. Cooke*. Los Angeles, Academic Studies Press, 2017, p. 15.

1.2. La wagneriana fusione delle arti e le sue risonanze nel contesto simbolista franco-russo

Boris Christa riconosce nella tipica tendenza simbolista verso la sintesi delle arti, in particolare di poesia e musica, il sintomo dell'impulso musicale dei tentativi wagneriani riguardo il raggiungimento dell'equilibrio fra l'arte verbale e quella orchestrale¹⁵. Steven Cassedy, indagando l'eredità di Wagner nel Modernismo, individua tre elementi di spicco che interessano i simbolisti, brillantemente impiegati da Belyj come vedremo successivamente; questi tre elementi sono il concetto di *Gesamtkunstwerk*, il Leitmotiv e la struttura circolare¹⁶. Il termine *Gesamtkunstwerk*¹⁷ appare nel saggio wagneriano *L'arte e la rivoluzione* (1849). Come riporta Beniamino Mirisola, Wagner possedeva una profonda consapevolezza del processo che aveva portato alla differenziazione delle arti e riteneva che fosse giunto il momento “in cui esse avrebbero dovuto riunirsi. Egli si credeva chiamato, nel limite delle sue possibilità, a realizzare l'unione di queste correnti in ciò ch'egli chiamava ‘opera totale’”¹⁸. Wagner spiega che

The great total artwork [*Gesamtkunstwerk*], which has to embrace each one of these art forms, in order all the more certainly to use each as a means, in order to destroy it in the name of the common goal of *all*, namely the unconditioned, immediate representation of perfected human nature—[the artist] recognizes this total artwork not as the arbitrarily possible deed of the individual, but as the necessarily conceivable common work of man of the future.¹⁹

Di conseguenza, nell'opera totale wagneriana parole e musica non sarebbero più stati “separate elements awkwardly stitched together. Instead, they would be organically joined”²⁰. Steinberg attesta la profonda consapevolezza di Belyj del lavoro teorico wagneriano, in particolare del *Oper und Drama*, in cui viene esaminato il significato essenziale dell'orchestrazione, concepita come mezzo con cui un'opera musicale si realizza pienamente attraverso l'orchestra. Wagner, nella sua esplorazione delle

¹⁵ B. Christa, “Music as Model and Ideal in Andrej Belyj's Poetic Theory and Practice”, *Russian Literature*, Volume 4, Issue 4, 1976, p.396.

¹⁶ S. Cassedy, op. cit., p.160-61.

¹⁷ In italiano “opera d'arte totale”

¹⁸ R. Steiner cit. in C. Bagnoli, B. Mirisola e V. Tabaglio, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi, management*, Venezia, 2020, p.146.

¹⁹ “La grande opera d'arte totale [*Gesamtkunstwerk*], che deve abbracciare ognuna di queste forme d'arte, al fine di utilizzare ognuna di esse come mezzo, per distruggerla in nome del fine comune di tutte, cioè la rappresentazione incondizionata e immediata della natura umana perfezionata, [l'artista] riconosce quest'opera d'arte totale non come l'atto arbitrariamente possibile dell'individuo, ma come l'opera comune, necessariamente concepibile, dell'uomo futuro”, Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Briefe*, ed. J. Kapp (Leipzig: Hesse und Becker, 1914), volume 10, p.67.

²⁰ “elementi separati cuciti insieme in modo maldestro. Invece, sarebbero uniti organicamente”, S. Cassedy, op. cit., p160.

possibilità orchestrali, riscopre il potenziale dell'orchestra per recuperare la *Sprachvermögen*, ossia la capacità espressiva con la stessa articolazione e ricchezza del linguaggio umano, qualità che l'orchestra aveva gradualmente perduto²¹. Egli individua una connessione diretta tra gruppi specifici di strumenti e i suoni del linguaggio parlato, sostenendo non solo che la voce umana è naturalmente correlata agli strumenti musicali—considerando lo strumento come un'eco della voce umana—ma anche che la voce umana possiede una complessità espressiva superiore a qualsiasi combinazione orchestrale²². Partendo dall'assunto che certi gruppi strumentali corrispondono a gruppi fonetici del parlato, Wagner tenta di orchestrare le sue opere in modo tale che la ricchezza espressiva della voce umana sia trasferita all'orchestra. Questo processo porta a una fusione organica e indivisibile tra voce e strumentazione, creando un insieme sonoro unificato che dissolve i confini tra parola e musica²³. Ciò diventa possibile grazie alla musica sinfonica, concetto ripreso da Belyj nella sua analisi del ruolo della musica:

Нам понятно и все большее перенесение центра искусств от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры. Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:

"De la musique avant toute chose, De la musique avant et toujours..."

В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях. Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке как наиболее совершенной форме рельефнее кристаллизованы задачи искусства.²⁴

Per Belyj la parola diventa così una risorsa della musica e la letteratura – uno strumento della sinfonia musicale²⁵. Possiamo applicare qui le stesse parole che Adrien Goetz utilizza nella sua analisi dell'influenza wagneriana nell'opera di Marcel Proust, per cui la musica di Wagner “qui est une forme d'architecture, fournit au romancier le modèle de

²¹ A. Steinberg, op. cit., p.48.

²² Ibidem

²³ Ibidem

²⁴ “Ci è chiara, infine, la semicosciente esclamazione di Verlaine : «*De la musique avant toute chose, De la musique avant et toujours*». Nella musica sinfonica si compie una rielaborazione della realtà; più avanti non è possibile andare. È comunque nelle sinfonie che per la prima volta si dispiega tutta la forza e la profondità della musica. La musica sinfonica, sviluppatasi in un recente passato, costituisce l'ultima parola dell'arte, i cui scopi sono fissati in essa - come la forma più perfetta - con maggiore rilievo” (*Il colore*, 178), A. Belyj, *Sobranie sočinenij. Arabeski. Kniga statej*, Respublika, 2012, accessibile al seguente link Lib.ru/Классика. Белый Андрей. Собрание сочинений.

²⁵ Ivi, p.127.

cette cathédrale qu'il doit construire”²⁶. Il secondo elemento di eredità wagneriana individuato da Cassedy è l’uso del *Leitmotiv*, motivo musicale ricorrente all’interno dell’opera sinfonica, corrispondente a un dato personaggio o a uno stato d’animo. La funzione dei *Leitmotiv* nei drammi musicali di Wagner si manifesta nei rapporti degli stessi col contesto dell’intera opera. La loro ricomparsa nel susseguirsi degli atti e delle scene ha un valore di chiarimento del processo drammatico. Questi motivi ricorrenti determinano il divenire del discorso musicale con il loro succedersi, intrecciarsi, giustapporsi; in tali motivi, ognuno corrispondente a dati elementi psicologici o a dati concetti, Wagner ritenne possibile dimostrare le cause e la genesi dei vari stati d’animo, impulsi, azioni dei suoi personaggi. Questo significa che ogni volta che il tema ricorrente riappare, la nostra memoria recupera le precedenti istanze in altri contesti, formando una sorta di rete che trascende il lineare progresso temporale dell’opera in cui diversi momenti sono uniti insieme²⁷. Seguendo questa linea, Belyj ribadisce che “Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. [...] В музыке, наоборот, образы отсутствуют. Вместо них мы имеем дело с мотивом, вызывающим аналогичные настроения...”²⁸. Il terzo elemento è la struttura ciclica, particolarmente manifesta in *Der Ring des Nibelungen*, noto anche come *Tetralogia*, un ciclo di quattro drammi musicali di Wagner. La trama di *Der Ring des Nibelungen* ruota attorno a un anello d’oro che conferisce al suo possessore il potere di governare il mondo. Nella scena di apertura della prima opera, *Das Rheingold*, tre fanciulle nuotano nel Reno e cantano dell’oro magico e l’orchestra suona un accordo maggiore ondulato, volto a richiamare lo scorrere dell’acqua²⁹. Nella scena finale di *Götterdämmerung*, quarta e ultima opera del ciclo, l’orchestra suona brevemente lo stesso motivo dell’apertura di *Das Rheingold*, e le fanciulle cantano la medesima linea melodica di quell’apertura³⁰. Eppure, secondo Cassedy spetta agli ascoltatori di Wagner stabilire se il riaffiorare di un tema iniziale alla fine dell’opera costituisca effettivamente la struttura

²⁶ “che è una forma di architettura, fornisce al romanziere il modello per la cattedrale che deve costruire”, A. Goetz, «Les arts» in L. El Makki et al., *Un été avec Proust*. Sainte-Marguerite-sur-Mer, Ed. des Equateurs, 2014, p.213.

²⁷ S. Cassedy, op. cit., p.161.

²⁸ “mentre l’energia creatrice del poeta si concentra nello scegliere immagini che incarnino le proprie idee, quella del compositore è libera da questa scelta. [...] Nella musica, al contrario, non vi sono immagini. Al loro posto noi troviamo un motivo che suscita stati d’animo analoghi” (I colori, 176), A. Belyj, “Formy iskusstvo”, *Sobranie sočinenij. Simvolizm. Kniga statej*, Respublika, 2012.

²⁹ S. Cassedy, op. cit., p.161.

³⁰ *Ibidem*

ciclica di cui si è parlato; inoltre, la ricorrenza di una caratteristica costante è propria anche di altre opere wagneriane che presentano dei Leitmotiv e una sorta di auto-riflessività³¹.

L'elaborazione wagneriana del *Gesamtkunstwerk* e degli elementi innovativi che ne derivano permea il contesto simbolista europeo, creando un ponte culturale e artistico. Quest'ultimo appare come la garanzia di un continuo scambio e sviluppo di idee sul problema dell'unione della musica e della parola, questione di autentico interesse per Belyj, il quale comincia ad attribuire sempre maggiore importanza al contesto sonoro delle sue opere.

In nessun luogo il sentimento verso l'opera wagneriana è così fervente come in Francia durante gli ultimi decenni del diciannovesimo secolo, dove i modernisti riconoscono a Wagner uno status quasi divino³². Cassedy chiarisce che non si tratta di semplice ammirazione per la musica di Wagner, ma anche di applicazione delle sue idee alle arti letterarie³³. Rossana Platone suggerisce che la musica e la musicalità, filo d'Arianna che si presta da guida all'interno della labirintica opera bieliana, rappresentano il tramite privilegiato fra Belyj e i simbolisti francesi, la cui opera fu letta e apprezzata negli ambienti intellettuali, come la casa dei Solov'ëv. La prosa ritmica giovanile di Belyj trova precedenti illustri nelle opere dei grandi simbolisti francesi, da Baudelaire a Mallarmé, fino al Rimbaud di *Les illuminations*³⁴. Sia i simbolisti francesi che i simbolisti russi vengono ampiamente influenzati, come si è detto, dalle analisi e classificazioni delle arti di Schopenhauer e Nietzsche³⁵, nonché dall'esperienza di Wagner. Charles Baudelaire, precursore del Simbolismo francese, figura fra i primi artisti a subire il fascino delle teorie wagneriane³⁶, aveva elogiato la musica del compositore tedesco già nel 1861, in una recensione di *Tannhäuser*. Nella sua poesia, in particolare in *Correspondance*, Baudelaire sviluppa il «fenomeno dell'associazione istantanea tra due o più percezioni corrispondenti a sensi diversi, espresso nella sinestesia»³⁷. Paul Verlaine, nel suo manifesto poetico *Art poétique* del 1874, convalida il primato della musica con la celebre espressione *de la*

³¹ Ibidem

³² Ivi, p.162.

³³ Ibidem

³⁴ R. Platone, Introduzione ad A. Belyj, op. cit., p.11.

³⁵ A. Steinberg, op. cit., p.32.

³⁶ C. Bagnoli, B. Mirisola e V. Tabaglio, op. cit., p.151.

³⁷ A. Balzola, 2017, cit. in C. Bagnoli, B. Mirisola e V. Tabaglio, op. cit., p.151.

musique avant toute chose; Stéphane Mallarmé conferma la reverenza nei confronti del “dieu Richard Wagner irradiant un sacre”. Nonostante la condivisione e l’apertura verso le idee wagneriane siano comuni ai simbolisti russi e francesi, sono tracciabili anche notevoli differenze nelle modalità impiegate per avvicinare la poesia alla musica; a questo proposito è importante evidenziare come lo stesso slogan di Verlaine viene interpretato diversamente dai due gruppi di simbolisti³⁸. Per Verlaine l’elemento più importante della poesia è la musicalità, le parole devono essere suggestive e capaci di evocare stati d’animo vaghi o trasmettere sentimenti sfuggenti, e per questo motivo fa ampio uso di allitterazioni e assonanze³⁹. Mallarmé crea un linguaggio che si svincola dal significato diretto con l’obiettivo di creare un effetto estetico e sonoro che richiami l’esperienza musicale, “but in his works the preponderant feeling is one of totally abstracted symbols which at times deliberately complicate the meaning of a poem, at others evoke indefinable feelings in the reader”⁴⁰. Steinberg spiega come Mallarmé riesca ad avvicinare la sua poesia alla musica in misura maggiore rispetto ad altri simbolisti attraverso un linguaggio “ermeneutico”, simile a quello musicale, che suscita emozioni vaghe nel lettore⁴¹. Ispirato da questo fermento intellettuale, Belyj elabora e sviluppa costantemente la sua teoria musicale nell’intento di attuare la wagneriana fusione delle arti, arrivando a realizzare tale teoria in *Pietroburgo*⁴².

1.3. Dalla teoria alla pratica: la sperimentazione bieliana che porta alla stesura di *Pietroburgo*

La differenza principale individuata da Steinberg tra Belyj e gli altri simbolisti è che, mentre i secondi interpretano l’“orchestrazione” wagneriana nel senso figurato del termine, Belyj la interpreta letteralmente: è questo il punto di partenza per l’analogia tra l’orchestrazione di un’opera musicale e quella che sarà l’“orchestrazione verbale” nell’opera bieliana⁴³. Un altro elemento distintivo della sua sperimentazione è il prestare

³⁸ A. Steinberg, op. cit., p.22.

³⁹ Ibidem

⁴⁰ A. Steinberg, op. cit., p.10.

⁴¹ Ibidem

⁴² L. Livak, et al. *A Reader’s Guide to Andrei Bely’s Petersburg*. University of Wisconsin Press, 2019, p.10.

⁴³ A. Steinberg, op. cit., p.48.

la “musica” non all’eufonia, ma alla dissonanza per esternare la disarmonia del mondo⁴⁴. Steinberg chiarisce, inoltre, il superamento da parte di Belyj del concetto di musica espresso da Verlaine, riuscendo ad ampliare la “musica” del verso anche alla prosa⁴⁵. Negli stessi anni in cui elabora le sue teorie, Belyj è altrettanto impegnato nelle sperimentazioni pratiche per l’integrazione della musica nella letteratura, il cui risultato più rilevante sono, come nota Cassedy, le *Sinfonie* scritte fra il 1902 e il 1908⁴⁶. Nell’introduzione alla sua *Sinfonia (2-a, drammatica)* Belyj spiega che

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 отрывки на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение.⁴⁷

Le *Sinfonie*⁴⁸ sono un tentativo cosciente di creare un’opera letteraria che sia anche “musicale”, a tal proposito Belyj impiega diversi espedienti musicali che Steinberg dispone in lista: “intricate verbal orchestration”; “repetition of sounds and verbal leitmotifs”; attachment of leitmotifs both to characters and to physical aspects of the settings; “collisions of the verbal-musical motifs,” to represent “clashes between the characters”; and “extreme figurativeness,” leading to “unexpected associations” and therefore “polyphony”⁴⁹. In seguito all’insuccesso della quarta Sinfonia Belyj rinuncia all’inserimento della forma della sonata nella sua prosa, ma non all’idea di utilizzare vari

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ivi, p.37

⁴⁶ S. Cassedy, op. cit., p.164.

⁴⁷ “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 dominante (un accordo, una tonalità). Da qui deriva la necessità di dividere la sinfonia in parti, le parti in frammenti e i frammenti in versetti (frasi musicali); la continua ripetizione di alcune frasi musicali evidenzia questa divisione” (l’edizione italiana utilizzata per la traduzione è A. Belyj, *Sinfonia (2-a, drammatica)*, trad. e introd. di G. Giuliano, Torino, Università degli Studi di Torino, 2022), A. Belyj, *Симфония (2-я, драматическая)*, Moskva, Skorpion, 1902, accessibile al seguente link [Lib.ru/Классика: Белый Андрей. Симфония](http://Lib.ru/Классика:Белый_Андрей.Симфония).

⁴⁸ Le altre Sinfonie sono: *Sinfonia nordica (1-a, eroica) (Severnaja simfonija (1-ja,geroičeskaja)*, Moskva, Skorpion, 1904; l’opera uscì in realtà nell’ottobre del 1903; trad. it.: A. Belyj, *Sinfonia nordica*, trad. e introd. di A. M. Ripellino, in Russia. Letteratura, arte, storia, a cura di E. Lo Gatto, Roma, De Carlo, 1945, pp. 57-72); *Il ritorno. III sinfonia (Vozvrat. III simfonija*, Moskva, Grif, 1905); *Il calice delle tormento. Quarta sinfonia (Kubok metelej. Četvërtaja simfonija*, Moskva, Skorpion, 1908).

⁴⁹ “intricata orchestrazione verbale”; ‘ripetizione di suoni e leitmotiv verbali’; aggancio dei leitmotiv sia ai personaggi che agli aspetti fisici delle ambientazioni; ‘collisioni dei motivi verbali-musicali’, per rappresentare ‘gli scontri tra i personaggi’; e ‘estrema figuratività’, che porta a ‘associazioni inaspettate’ e quindi alla ‘polifonia’”, A. Steinberg, op. cit., p.164.

espedienti musicali con determinazione⁵⁰. L'esito maggiore di questo impegno artistico è senza dubbio *Pietroburgo*, pubblicato nella sua prima edizione nel 1916. Come scrive Leonid Livak, con questo romanzo Belyj esplora e manipola ogni livello del linguaggio parlato e scritto, dalla fonetica alla morfologia, alla sintassi, alla grafica delle pagine, per indagare il linguaggio stesso “as a source of what people perceive as reality but what might as well be an illusion originating in the psyche”⁵¹. Lo stile di *Pietroburgo* è, quindi, in linea con il rovente e non convenzionale nucleo narrativo in cui si snodano le vicende ambientate nel 1905, in una Pietroburgo sconvolta dai rovesciamenti sociali. Ripellino definisce la scrittura di *Pietroburgo* come “un tessuto di macchie sonore, di iterazioni e cadenze, di effetti acustici. Come in molte pagine del simbolismo (si pensi ai versi blokiani), anche nella prosa di Belyj le parole si sciolgono a volte in un indistinto flusso melodico”⁵². Con il suo romanzo Belyj distrugge le norme dell'organizzazione sonora del discorso, costruendo una struttura inedita in cui spiccano la complessa “orchestrazione” verbale, la fitta rete di Leitmotiv, la sintassi frammentata, il gusto dell'arabesco ornamentale e gli scatti semantici⁵³. Belyj stesso, parlando del processo creativo, confessa

Я и до сих пор в процессе творчества не думаю о сюжете, все усилия направляя к выявлению своих критериев художественности: понятно, когда волнует, как музыка; и «непонятно», если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен, обидно ясен!⁵⁴

Levina-Parker e Levin mettono in luce un aspetto sorprendente dell'opera: nonostante la linea del tempo di *Pietroburgo* sia costruita in maniera stravagante, essa è frutto di un disegno meticolosamente ordinato⁵⁵. Belyj realizza un apparente sistema caotico, ma, parallelamente, elabora anche un sistema di chiavi nascoste per svelare l'ordine esatto delle cose; si tratta di un'opera in cui “бессвязность — на поверхности. А в глубине заботливо спрятаны тщательно вытканые узоры”⁵⁶. Da ciò deriva la responsabilità

⁵⁰ Ivi, p.12.

⁵¹ “come fonte di ciò che le persone percepiscono come realtà, ma che potrebbe anche essere un'illusione che ha origine nella psiche.” L. Livak, et al., op. cit., p.12.

⁵² A. Belyj, et al. *Pietroburgo / Andrej Belyj; a cura, e con un saggio, di Angelo Maria Ripellino*. Adelphi, 2014, p.37.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ “Anche adesso, nel processo creativo, non penso alla trama, indirizzando tutti i miei sforzi verso l'identificazione dei miei criteri artistici: è chiaro quando emoziona, come la musica; e “incomprensibile” se la rivisitazione, tolta la musica, diventa troppo chiara, offensivamente chiara!”, A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij // M. Levina-Parker, M. Levin, Šedevr trudnogo čtenija: “Peterburg” Andreja Belogo*, Nestor-Istorija, 2020, p. 240.

⁵⁵ Ivi, p.520.

⁵⁶ “L'incoerenza è in superficie. E in profondità si nascondono con cura schemi accuratamente intessuti.”, Ibidem

del lettore di *Pietroburgo*, il quale è chiamato a svolgere un ruolo attivo per riuscire a cogliere gli strumenti a sua disposizione e impiegarli consapevolmente per mantenere la giusta rotta durante la lettura. Uno degli espedienti musicali che figura fra le chiavi per la comprensione del romanzo è la dissonanza, tanto sonora, quanto concettuale. *Pietroburgo* è un romanzo costruito su una scrupolosa “orchestrazione” vocalica e consonantica⁵⁷, la quale arriva a caratterizzare l’essenza stessa dei personaggi che, proprio come succede con le combinazioni dissonanti, si trovano in costante contrapposizione. Così la dissonanza diventa anche concettuale: l’opera è edificata su coppie di opposti, principi che si scontrano, tensione fra “caos, farragine amorfa di fiamme d’inferno, di melma, di nebuli, di incandescenti spirali” e “il gelido e circoscritto microcosmo del razicinio, che soppesa, connette e commisura i fenomeni”⁵⁸. Avendo ripercorso il *modus operandi* bieliano, appare evidente che, come dimostrato da Steinberg, l’utilizzo della dissonanza indica una concezione musicale che abbraccia la disarmonia, la quale è resa evidente dalla dissomiglianza fra i personaggi del romanzo, dalle loro discrepanze interiori e dall’ambiguità delle vicende – questo tipo di dissonanza verrà analizzato nei seguenti capitoli.

⁵⁷ Per approfondire questi temi si vedano i capitoli dedicati in A. Steinberg, *Word and music in the novels of Andrey Bely*, Cambridge University Press, 1982.

⁵⁸ A. Ripellino, “Pietroburgo: un poema d’ombre”, saggio introduttivo ad A. Belyj, *Pietroburgo*, Milano, Adelphi, 2014, p. 31.

Capitolo 2

L'orchestrazione della dissonanza bieliana in *Pietroburgo*

Lo scopo che si prefigura il seguente capitolo è analizzare alcuni peculiari percorsi di articolazione della dissonanza bieliana individuabili in *Pietroburgo*, introducendo dapprima le nuove tendenze musicali riguardo la dissonanza sviluppate tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e ricostruendo successivamente il passaggio originale del concetto musicale all'ambito letterario operato da Andrej Belyj. In tale analisi, particolare attenzione viene posta sulla dualità che caratterizza i personaggi del romanzo e l'intrecciarsi dei loro rapporti, aspetto che rende tangibile l'intenso effetto dissonante messo a punto dall'autore.

2.1. Tendenze fra i due secoli: dalla dissonanza musicale a quella letteraria

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si sviluppa un'attitudine alla rottura dei canoni e delle norme proprie della composizione musicale armonica, generando la disintegrazione della melodia a favore di dissonanze nette; Steinberg ripercorre questa tendenza già individuabile nel primo Schönberg, nel tardo Rimskij-Korsakov, in Skrjabin e intensificata da Stravinskij e Prokof'ev, le cui opere si distinguono per grandi salti fra gli intervalli e l'ostinata ripetizione di accordi dissonanti⁵⁹. La dissonanza è definita nel dizionario Treccani come “il rapporto di più suoni non consonanti (v. consonanza), cioè il rapporto di suoni che appartengono a elementi tonali, ossia accordi (v.), differenti. La qualità dissonante dipende dunque dai valori tonali e pertanto armonici”⁶⁰. In maniera specifica “nel sistema tonale, accordi e intervalli musicali (la 2^a e la 7^a maggiori e minori, e il tritono, cioè la 4^a aumentata o 5^a diminuita) che hanno bisogno di risolvere su una consonanza. Nella musica contemporanea la dissonanza si ‘emancipa’ da questo vincolo e viene considerata da A. Schönberg una ‘consonanza lontana’”⁶¹. Tuttavia, Steinberg nota come nell'ambito musicale il concetto di dissonanza appaia mutevole: nel Medioevo l'effetto dissonante era definito *diabolus in musica*, mentre con lo sviluppo della polifonia vengono canonizzati molti intervalli

⁵⁹ A. Steinberg, op. cit., p. 135.

⁶⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/dissonanza_%28Enciclopedia-Italiana%29/

⁶¹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/dissonanza/>

precedentemente considerati disarmonici, arricchendo la musica attraverso il grado di tensione fra la dissonanza e la successiva consonanza⁶². Nel suo libro *Emotion and Meaning in Music* Leonard Meyer afferma che consonanza e dissonanza non sono fenomeni esclusivi del campo acustico, ma piuttosto fenomeni mentali dipendenti dalle leggi psicologiche che governano la percezione umana⁶³ e riconosce a tali fenomeni uguale importanza nella loro funzione estetica e negli effetti psicologici che ne derivano: “Consonance represents the element of normality and repose, dissonance the no less important element of irregularity and disturbance”⁶⁴. Steinberg riconosce nelle parole di Meyer l’eco di un saggio del musicologo Leonid Sabaneev dal titolo “Evoljucija Garmoničeskogo Sozerkanija”. Secondo l’analisi di Sabaneev, il processo che porta alla canonizzazione di “nuove armonie” musicali si articola in due stadi: una fase di equilibrio, raggiunto da vecchie impressioni, e nuove impressioni che compromettono il precedente equilibrio; il primo stadio è definito come “consonanza psicologica”, il secondo “dissonanza psicologica”⁶⁵. Ancora, Sabaneev riconosce alla dissonanza la capacità di introdurre dinamicità e movimento, un senso di irrequietezza che distrugge l’insipida passività, conferendo nuova vita alla musica⁶⁶.

Una concezione analoga riguardo la natura dinamica della dissonanza è sviluppata dal compositore e pittore austriaco Arnold Schönberg. In *The Emancipation of Dissonance*, attraverso le parole dello stesso Schönberg, Thomas Harrison spiega che la consonanza, in quanto piacevole risoluzione di toni contrastanti, equivale a una zona di confort, evita il movimento, “non si occupa della ricerca”; di fatto le composizioni di Schönberg hanno più fede nell’inquietudine, nell’incertezza e nella difficoltà che nel riposo, nella conoscenza, e nella facilità⁶⁷. Il compositore austriaco descrive una nuova arte, contraddistinta da una singolare instabilità e da una tensione dinamica irrisolvibile.

⁶² A. Steinberg, op. cit., p. 136.

⁶³ “Consonance and dissonance are not primarily acoustical phenomena, they are rather mental phenomena and as such they depend for their definition upon the psychological laws governing human perception, upon the context in which the perception arises and upon the learned response-patterns which are part of this context.” (“La consonanza e la dissonanza non sono fenomeni principalmente acustici, ma piuttosto mentali e come tali dipendono per la loro definizione dalle leggi psicologiche che regolano la percezione umana, dal contesto in cui la percezione nasce e dai modelli di risposta appresi che fanno parte di questo contesto.”), L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1957, p. 230.

⁶⁴ “La consonanza rappresenta l’elemento di normalità e riposo, la dissonanza l’elemento non meno importante di irregolarità e disturbo.”, Ivi, p. 232.

⁶⁵ L. Sabaneev, “Evoljucija Garmoničeskogo Sozerkanija” in A. Steinberg, op. cit., p. 137.

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ T. Harrison, *The Emancipation of Dissonance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 18.

Harrison mette in risalto riflessioni analoghe elaborate da artisti coevi come Vasilij Kandinskij, il quale afferma che “clashing discords, loss of equilibrium, 'principles' overthrown, unexpected drumbeats, great questionings, apparently purposeless strivings, stress and longing...this is our harmony”⁶⁸, quella degli opposti e delle contraddizioni. Ciò che al pubblico potrebbe sembrare una mancanza di coesione artistica è, invece, la forma ideale per un’unità ancora più profonda, benché non percettibile immediatamente⁶⁹. Stephen Hinton chiarisce che, come molti suoi contemporanei, Schönberg fa risalire le radici del suo linguaggio musicale dissonante a Wagner, per cui la mancata risoluzione della dissonanza ha uno scopo espressivo che funziona sullo sfondo delle aspettative tonali; ne risulta che “only when resolution is expected does non-resolution produce the intended Wagnerian effect of 'infinite longing’”⁷⁰.

Va ricordato che all’inizio del secolo scorso questa propensione alla rottura della tradizionale armonia musicale viene fortemente disapprovata dai critici. Uno dei bersagli delle critiche più aspre mosse contro le nuove tendenze è il compositore russo Sergeij Prokof’ev. Steinberg ricostruisce il percorso di Prokof’ev spiegando le motivazioni che lo portano a impiegare la dissonanza e riconosce dei punti di contatto fra le sue sperimentazioni e quelle bieliane. Prokof’ev avverte i limiti della creazione musicale circoscritta nella cornice del temperamento equabile e fin da giovanissimo tenta di scuotere le norme consolidate dell’armonia al fine di creare una travolgente novità⁷¹. Nel 1908, durante gli studi al conservatorio di San Pietroburgo, il giovane Prokof’ev si cimenta nella scrittura di brani per pianoforte, alternando la scala tonale a quella diatonica; la spavalderia giovanile rende evidente la sua precoce attrazione verso i “proibiti” intervalli dissonanti, portandolo a composizioni incredibilmente audaci negli anni successivi⁷². Christina Guillaumier spiega che per Prokof’ev la dissonanza è una forma di complessità auditiva, un modo per coinvolgere il pubblico e attirarlo nel processo di decifrazione; la sua musica disorienta l’ascoltatore abituato a determinate

⁶⁸ “disaccordi contrastanti, perdita di equilibrio, “principi” rovesciati, battiti di tamburo inaspettati, grandi interrogativi, sforzi apparentemente senza scopo, stress e desiderio... questa è la nostra armonia”, V. Kandinskij, 1909, in T. Harrison, op. cit., p. 19.

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ “solo quando ci si aspetta una risoluzione, la non-risoluzione produce l'effetto wagneriano di ‘desiderio infinito’”, S. Hinton, “The Emancipation of Dissonance: Schönberg’s two practices of composition”, *Music&Letters*, Oxford University Press, 91:4 (2010), p. 576.

⁷¹ A. Steinberg, op. cit., p. 138.

⁷² Ibidem

combinazioni sonore, intensificando il livello di coinvolgimento⁷³. Prokof'ev radicalizza le tecniche compositive, espande il linguaggio musicale giocando con i confini dell'armonia e delle combinazioni sonore tradizionali, distorce le forme prestabilite per accogliere le sue idee musicali e utilizza tattiche d'urto per attirare l'attenzione del pubblico⁷⁴. Una caratteristica rilevante delle dissonanze di Prokof'ev è la loro mancata risoluzione: Steinberg sottolinea che, nell'impiegare intervalli sempre più dissonanti, Prokof'ev acuisce gli effetti disarmonici proprio attraverso la mancata consonanza successiva.

Le sperimentazioni riportate presentano diverse affinità con le prove bieliane. Innanzitutto, come nota Steinberg, anche Belyj è attratto dal "proibito" e si fa portavoce di una insolita novità, la quale gli permette di creare modelli senza precedenti: prima di lui nessuno aveva eseguito esperimenti sonori così arditi anche nella prosa e nessuno dopo di lui riuscirà a proporre modelli di pari calibro⁷⁵. Belyj impiega la conoscenza della teoria musicale nel suo percorso di sperimentazione, posizionandosi fra gli esempi più complessi e coraggiosi della letteratura russa: nonostante la diversità fra letteratura e musica, Belyj crea un'orchestrazione verbale singolare da cui conseguono effetti acutamente dissonanti⁷⁶, seguendo le teorie dell'orchestrazione wagneriana e integrandole con le tendenze sviluppatasi a cavallo fra i due secoli che sono state introdotte all'inizio di questa sezione. Gli stessi temi di *Pietroburgo* sembrano scaturire da un'idea musicale; il nucleo sonoro del romanzo può essere riassunto nello schema "l-k-l - - - -pp-pp-ll":

[...] *k* è il suono dell'afa, del soffocamento causato da *pp-pp*, ossia dalla pressione delle pareti della "gialla casa" di Ableuchov, mentre *ll* rappresenta i riflessi di "lacche", di "lucentezze" e "bagliori" dentro a *pp* (le pareti) o all'involucro della "*bomba*" (Pepp Peppovič Pepp). E *pl* è la figura centrale di questa splendente prigioniera, Apollon Apollonovič Ableuchov; mentre colui che prova l'asfissia, *k* in *p* su *l* ("bagliori"), è Nikolaj Apollonovič, il figlio del Senatore⁷⁷.

⁷³ C. Guillaumier, "Ambiguous Modernism: the early orchestral works of Sergei Prokofiev", *Tempo*, Cambridge University Press, 65:256 (2011), p. 29.

⁷⁴ Ivi, p. 37.

⁷⁵ A. Steinberg, op. cit., p. 139.

⁷⁶ Ivi, p. 42.

⁷⁷ Ivanov-Razumnik, cit. in A. Ripellino, op. cit., p. 37.

Come ribadito da Steinberg, l'orchestrazione bieliana non porta all'eufonia, bensì alla calcolata, nonché totale distruzione della melodiosità del discorso; in questo modo viene costruita un'atmosfera particolare che avvolge il lettore e lo costringe a confrontarsi con "l'incessante torrente" di suoni⁷⁸. Così come Prokof'ev aveva demolito le vecchie norme di armonia saldamente prestabilite, analogamente Belyj distrugge le norme della struttura sonora del discorso⁷⁹. Tuttavia, nonostante la notevole orchestrazione vocalica e consonantica, essendo uno scrittore e non un compositore, Belyj si serve anche di strumenti che vanno oltre il semplice livello sonoro. Come evidenziato da Steinberg, le dissonanze prodotte dall'orchestrazione dei suoni non agiscono da sole nella distruzione dell'armonia narrativa; infatti, svolgono un ruolo centrale in tale interruzione le dicotomie che caratterizzano i personaggi e i rapporti che fra loro intercorrono: la dicotomia degli eroi bieliani coincide con la dissonanza musicale e ha effetti ad essa analoghi⁸⁰. In *Pietroburgo* le contraddizioni che definiscono i personaggi non riescono a fondersi armonicamente, il conflitto interiore ed esteriore, la loro auto-contraddittorietà, e quindi l'effetto dissonante, rimane irrisolto⁸¹. L'analisi di alcune peculiari dicotomie che caratterizzano i personaggi bieliani e la loro rete di relazioni è oggetto di indagine dei prossimi sottocapitoli.

2.2. La coesistenza degli opposti: coppie discordi, ambiguità di genere e dissonanze semantiche

In questa sezione sono trattate in maniera particolare le dissonanze che si articolano internamente, al di fuori e intorno a due personaggi, Sof'ja Petrovna Lichutina e Aleksandr Ivanovič Dudkin, prestando attenzione anche alle conseguenze che esse hanno sui rapporti con gli altri "attori" del "teatro di ombre" edificato da Belyj.

Le prime informazioni che vengono fornite al lettore riguardo Sof'ja Petrovna Lichutina sono che

Софья Петровна Лихутина отличалась чрезмерной растительностью: и она была необычайно гибка: если б Софья Петровна Лихутина распустила бы черные волосы, волосы, покрывая весь стан, упали б до икр; говоря откровенно, не знала, что делать ей с этими волосами своими, столь черными, что, пожалуй... от волос, или от их

⁷⁸ A. Steinberg, op. cit., p. 51.

⁷⁹ Ivi, p. 139.

⁸⁰ Ivi, pp. 139-40.

⁸¹ Ibidem

черноты — только: над губками Софьи Петровны обозначался пушок, угрожавший ей к старости усиками; обладала она необычайным цветом лица; цвет был — просто жемчужный, отливающий розовой белизной нежных яблочных лепестков; если что-либо волновало стыдливую Софью Петровну, она становилась пунцовой.

Глазки Софьи Петровны Лихутиной не были глазками, а глазами: глазищами темного, синего — темно-синего цвета (назовем их очами). И очи то искрились, то мутнели, порою казались тупыми, какими-то выцветшими, углубленными в провалившихся орбитах, синевато-зловещих: косили; краснейшие губы ее были слишком большими губами, но... зубки (ах, зубки!); жемчужные зубки! притом — детский смех... Этот смех придавал оттопыренным губкам какую-то прелесть; опять-таки стан — гибкий очень: все движения стана и нервной спины то стремительны были, то вялы⁸² (В, 63).

Più avanti nella descrizione il narratore ci informa delle “splendide forme” della Lichutina, non senza una vena ironica, e dell’elegante kimono che le conferisce le fattezze di “un’autentica giapponesina”. Fin dalle righe introduttive è esibito uno dei primi elementi contraddittori che riguarda l’aspetto fisico del personaggio: Sof’ja Petrovna è presentata complessivamente come una piacente giovane donna dagli occhi turchini, dall’incarnato perlaceo e i lunghi capelli neri, vestita in maniera particolarmente femminile ed elegante; eppure, il tutto si contrappone al primo dato fornito nella descrizione, ovvero “l’esorbitante peluria”. Quest’ultima, presente in maniera minacciosa vicino alle labbra del personaggio, è un elemento convenzionalmente attribuibile più a un uomo che a una donna e per questo risulta in disputa con le caratteristiche propriamente femminili della Lichutina e con suoi movimenti sinuosi. Confrontando la descrizione fisica di Sof’ja Petrovna e quella di Nikolaj Apollonovič è possibile individuare un livello ulteriore di contrasto: i due personaggi condividono l’incarnato marmoreo, gli occhi sono simili, ma il colore dei capelli è opposto. I capelli del giovane Ableuchov sono estremamente chiari, lo stesso narratore osserva che si tratta di una sfumatura rara per un adulto. Questa dissonanza cromatica fra i due personaggi è stata definita da Levina-Parker

⁸² “si distingueva per l’esorbitante peluria: ed era straordinariamente flessuosa: se Sof’ja Petrovna Lichutina avesse sciolti i neri capelli, i capelli, coprendole tutta la vita, sarebbero caduti sino ai polpacci; ad esser sinceri, non sapeva che fare di questi suoi capelli così neri che... per causa loro, può darsi, o soltanto per la loro nerezza, sopra le labbra le si palesava una strana lanugine, minacciando di svilupparsi in un paio di baffetti negli anni della vecchiaia; il suo volto aveva uno straordinario colore; un colore semplicemente perlaceo che tendeva alla rosea bianchezza dei morbidi petali dei meli; se la turbava qual- cosa, la vereconda Sof’ja Petrovna diveniva paonazza. Gli occhietti di Sof’ja Petrovna Lichutina non erano occhietti, ma occhi: occhioni d’un color cupo, turchino, turchino-cupo (chiamiamoli occhi). E questi occhi ora scintillavano ora si offuscavano, sembrando a volte torpidi, stinti, infossati nelle profonde orbite, turchinamente sinistri: era strabica; le sue rosse labbra erano troppo grandi, ma... i dentini (ah, i dentini!): dentini perlacei! e per di più una risata infantile... Questa risata conferiva una certa vaghezza alle labbra sporgenti; e poi la vita era molto flessuosa: tutti i movimenti del corpo e della spina dorsale erano ora impetuosi ora languidi” (R, 93).

come un caso di “opposti completi” che convergono, trasformandosi addirittura l’uno nell’altro: entrambi i personaggi subiscono una trasformazione fisico-cromatica attraverso dei travestimenti, in particolar modo in occasione del ballo degli Cukatov⁸³. Nikolaj Apollonovič, vestendo il domino, appare in “una nera barba di serpeggianti merletti”; all’opposto, Sof’ja Lichutina, vestendo i panni di Madame Pompadour, indossa una sfarzosa parrucca bianca. In tale occasione i travestimenti danno vita a un’opposizione ancora più complessa: i due personaggi non solo contrastano le proprie reali caratteristiche cromatiche, ma, ancora una volta, si trovano ad essere l’uno l’opposto dell’altro.

Fra le contraddizioni che caratterizzano Sof’ja Lichutina, è degno di nota il soprannome con cui viene chiamata dai suoi conoscenti, l’Angelo Peri, distrattamente fondendo due concetti diversi⁸⁴. Il vocabolo “angelo” indica evidentemente un essere soprannaturale legato alla sfera divina, espressione del bene, della bellezza e della purezza di spirito; al contrario, “Peri” è il nome di un’antica figura mitologica persiana, definita dall’Oxford Dictionary of Phrase and Fable come “a mythical superhuman being, originally represented as evil but subsequently as a good or graceful genie or fairy. The name comes ultimately from Avestan (Zend) *pairikā*, any of several beautiful but malevolent female demons”. Leggendo il romanzo risulta chiaro che la Lichutina non è esattamente una donna-angelo, ma piuttosto una giovane maliziosa che non di rado dà libero sfogo ai propri capricci, finanche intrattenendo una liaison con Nikolaj Apollonovič. Questa tensione raggiunge l’acme precisamente con la trasformazione di Sof’ja Petrovna in Madame Pompadour. Come scrive Colleen McQuillen, travestendosi, Sof’ja si identifica con la figura della favorita di Luigi XV, la quale rappresenta l’emblema dell’intrigo e della seduzione associati alle feste in maschera:

Both in real life and in literary representations of masquerades, individuals found that disguising their identity was liberating and offered an opportunity for extra-marital or otherwise taboo romantic liaisons [...] Significantly, Sofia fully identifies with Madame Pompadour; she is no longer the wife of Sergei Likhutin, who warns her against going to the event without his permission.⁸⁵

⁸³ M. Levina-Parker, *Master serijnogo samosočinenija Andrej Belyj*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2018, p. 306.

⁸⁴ In questo caso è proprio il narratore a mettere in rilievo il rapporto ossimorico fra i termini che compongono il soprannome destinato a Sof’ja Petrovna Lichutina; si veda A. Belyj, Pietroburgo, p. 94.

⁸⁵ “Sia nella vita reale che nelle rappresentazioni letterarie delle mascherate, gli individui trovavano che camuffare la propria identità fosse liberatorio e offriva l’opportunità di relazioni sentimentali extraconiugali o altrimenti tabù [...] Significativamente, Sof’ja si identifica pienamente con Madame Pompadour; non è

Il travestimento non intensifica solo il contrasto fra la reale natura della Lichutina e l'appellativo a lei attribuito, ma introduce anche il rapporto contraddittorio della giovane con il marito, il sottotenente Lichutin. La relazione fra i Lichutin non sembra essere, di fatto, quella fra due coniugi, e a sostegno di quest'affermazione sono presenti molti passaggi, di cui riportiamo solo i punti più significativi. Il narratore ci informa che “Был еще один посетитель Лихутиной; офицер: Сергей Сергеевич Лихутин; собственно говоря, это был ее муж”⁸⁶ (B, 66); dunque Lichutin viene presentato, in maniera ironica, come uno dei tanti visitatori di Sof’ja Petrovna. Nel terzo capitolo del romanzo la figura del sottotenente appare addirittura estranea alla stessa Lichutina, tanto da scatenarne la collera: “Дверь скрипнула: Софья Петровна успела скомкать письмо; на пороге спальни стоял ее муж во всем белом— в кальсонах. Появление постороннего человека в таком неприличии привело ее в бешенство:— ‘Вы бы оделись...’”⁸⁷ (B, 117). Il rapporto fra i due rimane equivoco fino alla “conversione” di Sof’ja Petrovna che, in seguito all’incontro con il misterioso domino bianco e dopo aver appreso il tentato suicidio del marito, diviene più comprensiva e compassionevole nei confronti di Lichutin. Un ulteriore livello di dissonanza legato al soprannome “Angelo Peri” si riconduce alla concordanza della desinenza verbale e aggettivale richiesta dalla lingua russa e con il contrasto semantico che deriva dall'accostamento di determinati epiteti che seguono il suddetto appellativo. Steiner fornisce un'analisi di questo fenomeno, spiegando che in russo “Angelo Peri” richiede la concordanza al genere maschile, ma Belyj utilizza spesso le desinenze del femminile; inoltre, il soprannome della Lichutina viene frequentemente accompagnato da parole non riconducibili al gruppo semantico aggettivale di “angelo”⁸⁸. Il cambio del genere nella concordanza e l'accostamento ossimorico dei termini sono indicatori di disarmonia e disparità tra l'aspetto fisico e quello spirituale di Sof’ja Petrovna. Volendo complicare l'intreccio dei contrasti caratteristici della Lichutina, riprendendo in parte le parole di Levina-Parker, è possibile che l'intera essenza del

più la moglie di Sergej Lichutin, che la mette in guardia dall'andare all'evento senza il suo permesso.”, C. McQuillen, “Russian Modernist Theatricality and Life-Creation in *Petersburg*”, in in Livak, Leonid, et al., op. cit., pp. 182-83.

⁸⁶ “la Lichutina aveva ancora un altro visitatore; un ufficiale: Sergej Sergeevič Lichutin; schiettamente parlando, era costui suo marito” (R, 97).

⁸⁷ “La porta scricchiolò: Sof’ja Petrovna fece appena in tempo a spiegazzare la lettera; sulla soglia della camera stava il marito tutto in bianco – in mutande. L'apparizione di un estraneo in aspetto così sconveniente la fece andare su tutte le furie” (R, 153).

⁸⁸ A. Steinberg, op. cit., p. 143.

personaggio si contrapponga direttamente al nome “Sof’ja”⁸⁹: nella Grecia antica la Sophia era la personificazione della sapienza e della saggezza, l’anima del mondo, qui in netto contrasto con una Sof’ja Petrovna non particolarmente brillante⁹⁰. Per concludere questa analisi, si può spostare il conflitto fra opposti a un livello ancora più ampio attraverso le parole del narratore, il quale afferma che “в даме таится преступница; но, совершившись преступление, кроме святости, ничего не останется в дамской Душе”⁹¹ (B, 66): in definitiva, Sof’ja Petrovna, in quanto donna, ha un’innata predisposizione a oscillare incessantemente fra l’armonia e il caos⁹², personificando la tensione fra l’angelico e il diabolico.

Aleksandr Ivanovič Dudkin è il secondo oggetto di questa analisi. Come si è visto per Sof’ja Petrovna, anche in questo caso le contraddizioni sono rilevabili già nel nome del personaggio, ma questa volta il contrasto nasce da una dissonanza fonica che si traduce in dissonanza concettuale. Come anticipato nel capitolo precedente, Steinberg propone uno studio minuzioso dell’orchestrazione vocalica bieliana e nell’affrontare tale argomento utilizza il cognome di Aleksandr Ivanovič come esempio di dicotomia, in quanto “/u/ precedes /i/ (Dud-kin)”⁹³. Belyj elabora una gerarchia vocalica in base ai gradi d’altezza, ascendendo dalla più bassa e sgradevole /u/ alla più alta e celestiale /i/: u-o-a-e-i⁹⁴. La compresenza di queste due vocali opposte in *Dudkin* è una buona sintesi dell’ambiguità del personaggio: un provocatore-visionario, rivoluzionario e mistico.

La prima volta che il narratore parla di Aleksandr Ivanovič non utilizza il suo nome, ma un appellativo: “Был последний день сентября. На Васильевском Острове, в глубине семнадцатой линии, из тумана глядел дом огромный и серый; вела к этажам грязноватая лестница: были двери и двери; одна отворилась. И незнакомец с

⁸⁹ Per un approfondimento si veda la definizione del termine nell’Enciclopedia Treccani al seguente link [Sophia - Enciclopedia - Treccani](#).

⁹⁰ “In *Petersburg*, Sophia the Wise becomes the not-so-bright Sofia Petrovna.”, C. McQuillen, op. cit., p. 177.

⁹¹ “nella donna si cela una malfattrice: una volta che il crimine è commesso, non resta altro che la santità nell’animo della donna” (R, 99).

⁹² M. Levina-Parker, op. cit., 314.

⁹³ A. Steinberg, op. cit., p. 145.

⁹⁴ Ivi, p. 56

чернейшими усиками показался на пороге ее”⁹⁵ (B, 34). L’utilizzo della parola “sconosciuto” anticipa quella che potrebbe essere definita come negazione della corporeità. Di fatto, fino all’incontro con Nikolaj Apollonovič, il nome di Dudkin non compare mai e il personaggio è presentato più come un’ombra evanescente, un “gioco celebrale”, che come una persona in carne e ossa. Non viene fornita quasi alcuna descrizione delle caratteristiche corporee di Aleksandr Ivanovič, a eccezione dei baffi e degli occhi “sorprendenti”. Il concetto di negazione della corporeità si sviluppa nel momento in cui il Senatore Apollon Apollonovič Ableuchov, accostandosi ai vetri della carrozza, scorge lo *sconosciuto*, viene particolarmente colpito dai suoi occhi e “потом вспомнил то лицо, озадаченный трудностью подвести его под любую из существующих категорий...”⁹⁶ (B, 37). Più avanti nella narrazione, Apollon Apollonovič ripensa a quell’incontro e l’immagine volatile dello *sconosciuto* si presenta sempre più insistentemente, portando il Senatore a interrogarsi sulla sua reale esistenza: “И одна убежавшая мысль была мыслью о том, что незнакомец существует действительно; мысль забежала обратно в сенаторский мозг. Круг замкнулся. Аполлон Аполлонович был как Зевс: так, едва из его головы родилась Незнакомец-Паллада, как полезла оттуда другая, такая же точно Паллада”⁹⁷ (B, 44). Dudkin sembra essere solo il frutto dell’immaginazione di Ableuchov, da qui deriva la sua insufficiente caratterizzazione fisica. Nel sottocapitolo intitolato *Non potrai mai più dimenticarlo*, viene chiaramente intensificata l’ambiguità del personaggio-ombra

Эта тень случайно возникла в сознании сенатора Аплеухова, получила там свое эфемерное бытие; но сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он — обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная, мозговая игра. [...]

Раз мозг его разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот — есть, действительно есть: не исчезнет он с петербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль в сознании обладает собственным

⁹⁵ “Sull’Isola di Vasilij, nella profondità della Diciassettesima Linea, spuntava dalla nebbia un’enorme casa grigia; una sudicia scala portava ai diversi piani: c’erano porte e porte; una di esse si aprì. E sulla soglia comparve uno *sconosciuto* dai baffetti neri” (R, 61).

⁹⁶ “nel ricordarne il viso più tardi, egli fu contrariato della difficoltà di situarlo in una qualsiasi delle categorie esistenti” (R, 64).

⁹⁷ “uno di questi pensieri fuggenti era il pensiero che lo sconosciuto esistesse nella realtà; pensiero che si affrettò a tornare nel cervello del Senatore. E il cerchio si chiuse. Apollon Apollonovič era come Zeus: era appena nato dalla sua testa lo Sconosciuto-Pallade” (R, 71).

бытием. И да будет наш незнакомец — незнакомец реальный! И да будут две тени моего знакомого реальными теньями! Будут,⁹⁸ (B, 59-60).

La reale esistenza di Dudkin non viene provata, ma solo assunta dal narratore; per questo motivo il dubbio continua ad accompagnare il lettore e l'ambivalenza del personaggio non è risolta, bensì accresciuta.

Altri aspetti che contribuiscono all'orchestrazione della dissonanza legata a Dudkin sono l'ambiguità di genere e la dicotomia interiore del personaggio, elementi che si intrecciano fino a restituire l'immagine di un ribelle sui generis. Sin dal principio, il narratore assicura che “Эти движения свойственны барышням”⁹⁹ (B, 35). Da questo momento la sfera femminile viene richiamata più volte e il narratore evidenzia le caratteristiche del personaggio che si trovano in contrasto con quanto è convenzionalmente associato alla figura di un ribelle. Prendendo in analisi il medesimo problema, Levina-Parker riprende la conversazione fra Dudkin e Nikolaj Apollonovič nel momento in cui il figlio del Senatore afferma di essere ancora in veste da camera per evitare lo *sconosciuto*, il quale controbatte prontamente “non vuol dir nulla che voi...Bazzevole: non siete una signorina, ed io nemmeno lo sono”¹⁰⁰ (B, 73). Levina-Parker osserva che, contrariamente alla sua affermazione, Dudkin viene paragonato ripetutamente a una figura femminile; la sua affermazione, quindi, deriverebbe dal fatto di essere stato notato dal narratore in qualcosa che gli fa dubitare della propria mascolinità¹⁰¹. Dudkin è un personaggio ambiguo, riesce a trasmettere inquietudine, incute timore, è capace di atti estremi, ma le proprietà del rivoluzionario di professione sono affiancate da manifestazioni di spiccata sensibilità e vulnerabilità. Durante il sopracitato colloquio con il giovane Ableuchov, Dudkin ha una crisi di panico alla vista di un topo. La sua reazione è una sorpresa sia per Nikolaj Apollonovič, il quale cerca di rassicurare il suo ospite dichiarando che si tratta solo di un topolino, sia per il lettore che non si aspetterebbe un comportamento simile da un

⁹⁸ Quest'ombra era sorta casualmente nella coscienza del Senatore Ableuchov, acquistandovi un'esistenza effimera ma la coscienza di Apollon Apollonovič è una coscienza ombratile, perché fruisce anche lui di un'esistenza effimera ed è il prodotto della fantasia dell'autore: un inutile, ozioso giuoco cerebrale [...] Giacché il suo cervello s'è messo a giocare col misterioso sconosciuto, questo sconosciuto esiste, esiste realmente: e non svanirà dalle prospettive di Pietroburgo, finché ci sarà il Senatore a pensare che egli esista, perché anche il pensiero ha una propria esistenza. Sia dunque il nostro sconosciuto uno sconosciuto reale!” (R, 88).

⁹⁹ “movimenti come quelli dello sconosciuto sono propri delle signorine” (R, 61).

¹⁰⁰ “non vuol dir nulla che voi...Bazzevole: non siete una signorina, ed io nemmeno lo sono” (R, 105).

¹⁰¹ M. Levina-Parker, op. cit., p. 300.

rivoltoso. D'altronde, è sull'ambivalenza che si fonda l'essenza di questo personaggio, ed è lo stesso Aleksandr Ivanovič ad affermare che “Все построено на контрастах”¹⁰² (B, 82). Un'altra dimostrazione dell'ambiguità di Dudkin ha luogo durante la visita del misterioso Šišnarfne, nel momento in cui “Попросил посетителя он усесться у столика; сам стал в дверях, чтобы при случае оказаться на лестнице и припереть посетителя”¹⁰³ (B, 237). Questo episodio, oltre a produrre un effetto quasi parodico, ribadisce la dualità del personaggio. Dudkin si mostra vulnerabile, ma allo stesso tempo è l'unico capace di un'azione estrema. Nonostante sia un ribelle, Aleksandr Ivanovič si contraddistingue per timidezza e sensibilità. Il narratore fa riferimento al modo in cui Dudkin arrossisce, al fatto che non gli piaccia ascoltare le conversazioni di nascosto, traduce gli incubi nel linguaggio dei propri sentimenti, legge il libro dell'Apocalisse, indossa una croce sotto gli indumenti e ripugna le teorie da lui elaborate in stato delirante. Come sottolineato da Edith W. Clowes, Dudkin è mentalmente e psicologicamente caotico e ha seri problemi a seguire una linea di pensiero razionale, è in un perpetuo delirio indotto da alcol, tabacco e insonnia¹⁰⁴. Tutto questo distorce la sua percezione delle cose. Anschuetz osserva che Aleksandr Ivanovič è intrappolato in una sindrome compulsiva: “guilt drives Dudkin to drink, drink drives him to talk, and talk drives him to dream of his guilt, which only drives him back to drink again. In his dreams he sees the yellow faces of Tartars, Japanese, or other Asiatic enemies”¹⁰⁵. Questa condizione peggiora a partire dal momento in cui Aleksandr Ivanovič si rende conto di aver tradito Nikolaj Apollonovič e sfocia nell'assassinio del doppiogiochista Lippančenko.

Attraverso il personaggio di Dudkin Belyj distrugge l'armonia dell'uomo e presenta una dicotomia spirituale che, coerentemente a quanto affermato da Steinberg, non trova alcuna risoluzione e semina un senso di agitazione durante tutto il corso della narrazione.

¹⁰² “ogni cosa è costruita su antitesi” (R, 115).

¹⁰³ “pregò il visitatore di sedersi al tavolo; lui rimase accanto alla porta, per potersela svignare sulle scale in caso di necessità, chiudendo dentro il visitatore” (R, 285).

¹⁰⁴ E. W. Clowes, “*Petersburg* and Russian Nietzscheanism”, in L. Livak, et al., op. cit., p. 80.

¹⁰⁵ C. Anschuetz, op. cit., p. 42.

2.3. La dicotomia apollineo-dionisiaco e il rapporto padre-figlio

Fra i motivi caratteristici di *Pietroburgo* è di primaria importanza il rapporto burrascoso fra padre e figlio, la rivolta del ribelle contro l'autocrate. Il contrasto fra Apollon Apollonovič e Nikolaj Apollonovič mostra evidenti risonanze della dicotomia *apollineo-dionisiaco*. Si tratta di un concetto filosofico introdotto da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*, opera composta in cui il filosofo esplora la coppia di opposti definendo la distinzione fra i due impulsi dello spirito greco. I concetti di apollineo e dionisiaco derivano direttamente da due figure della mitologia greca: Apollo, dio delle arti e della ragione, e Dioniso, dio dell'estasi, del vino e degli impulsi. L'apollineo rappresenta, dunque, la chiarezza, la forma, la struttura, il controllo; valorizza l'armonia estetica, la proporzione e la bellezza. Al contrario, il dionisiaco rappresenta le forze primordiali, il disordine e l'estasi, valorizza l'istinto e le emozioni intense. Al dionisiaco sono altresì associate la musica e la danza come forme di espressione che trascendono la razionalità. Questi due concetti non sono solo opposti, ma anche complementari e interdipendenti. Per Nietzsche "l'apollineo sta al dionisiaco come la forma sta al caos, la stasi al divenire, il finito all'infinito, la ragione all'istinto [...]"¹⁰⁶, ma nell'età della tragedia attica si assiste alla sintesi delle due forze, che convivono armoniosamente dando vita a opere sublimi. In *Pietroburgo* la dicotomia nietzschiana è espressa attraverso il conflitto interno ed esterno tra padre e figlio.

L'apollineo è incarnato dal Senatore Apollon Apollonovič Ableuchov, figura paterna, il cui nome e patronimico sono un chiaro riferimento alla divinità greca. Apollon Apollonovič è un uomo di Stato, si distingue per la precedente carriera di avvocato e professore di filosofia del diritto; si tratta di un uomo estremamente razionale, il quale "холодание возводилось в принцип"¹⁰⁷ (B, 30). Il Senatore si muove in un rigido universo geometrico, apparendo egli stesso caratterizzato da forme precise e lineari. Nel sottocapitolo *Quadrati, parallelepipedi, cubi* è lampante l'adesione del personaggio alle peculiarità apollinee quali l'armonia estetica delle forme e il rigore. Apollon Apollonovič è presentato come un amante della prospettiva rettilinea, i cui gusti si caratterizzano per una semplicità armoniosa; "Планомерность и симметрия успокоили нервы сенатора"

¹⁰⁶ N. Abbagnano, G. Fornero, *L'ideale e il reale, corso di storia della filosofia da Schopenhauer agli sviluppi più recenti*, Torino, Paravia, 2013, p. 287.

¹⁰⁷ "aveva elevato a principio la freddezza" (R, 56).

e “После линии более всех симметричностей успокаивала его фигура — квадрат”¹⁰⁸ (B, 32-33). Tuttavia, come evidenziato da Clowes, Apollon Apollonovič incarna in realtà una versione comica del principio apollineo: a differenza del modello presentato da Nietzsche e nonostante il suo gusto per l’ordine e l’armonia formale, il Senatore è “brutto, sbadato, immerso in profonde astrazioni”¹⁰⁹. Belyj intensifica la dicotomia interiore di Apollon Apollonovič sottolineando la sua bassa statura, passando per l’aspetto sgradevole, arrivando finanche ai problemi dovuti all’inflammazione delle emorroidi. Si può affermare che questo contrasto interno al personaggio restituisce al lettore un primo effetto dissonante alquanto evidente, ma la disarmonia raggiunge un livello più ampio nella tensione fra rappresentanti di forze opposte.

Nel complesso rapporto fra padre e figlio, l’impulso dionisiaco è rappresentato da Nikolaj Apollonovič Ableuchov, figlio del Senatore e studioso di Kant. Nikolaj è un personaggio articolato, che mostra una biforcazione interna data dall’intimo contrasto fra gli impulsi nietzschiani di cui si è parlato in precedenza, con forti propensioni verso il dionisiaco. Nikolaj Apollonovič è descritto come un giovane di bell’aspetto, aristocratico e raffinato, ma, nonostante la sua gradevole apparenza, egli risulta scarsamente coordinato, i suoi occhi sono inquieti e rispecchiano l’agitazione interiore, rivelando il tumulto emotivo che egli prova durante tutta la narrazione. Il figlio del Senatore rappresenta in una certa misura la contemporanea crisi del soggetto di cui Nietzsche fu profeta e artefice, per cui Dioniso “diviene un modello di infrazione delle regole, in cui trovano giustificazione e sfogo l’impeto delle emozioni e delle pulsioni [...] e l’abdicazione a ogni forma di repressione”¹¹⁰.

Partendo dalla tensione interna del personaggio, appare legittimo affermare che l’aderenza di Nikolaj alle caratteristiche riconducibili all’impulso dionisiaco produce un evidente contrasto con il concetto di apollineo incarnato, seppure in termini parodistici, da Apollon Apollonovič. In studi precedenti maggiore attenzione è stata concentrata sulla dicotomia interna tra padre e figlio, tralasciando la dicotomia esterna, la quale produce un effetto dissonante ulteriore, degno di riconoscimento. Innanzitutto, contrariamente al rigore e alla freddezza del Senatore, Nikolaj è animato da profonde passioni, tormentato

¹⁰⁸“il sistema e la simmetria calmavano i nervi del Senatore” e “dopo la linea, più di ogni altra simmetria lo calmava il quadrato” (R, 59-60).

¹⁰⁹ A. Ripellino, op. cit., p. 17.

¹¹⁰ N. Abbagnano, G. Fornero, op. cit., pp. 288-89.

dal malumore sviluppato per il padre, lacerato dal desiderio di mutamento e la paura del parricidio. Il risentimento nei confronti del padre si era sviluppato in Nikolaj sin da bambino, “Когда Коленьку называли отцовским отродьем, ему было стыдно”¹¹¹ (B, 262) e “Менее всего могла походить на любовь эта близость”¹¹² (B, 97). La partecipazione del giovane Ableuchov a complotti rivoluzionari e il suo desiderio di sovvertire le strutture di potere riflettono la forza dionisiaca nella ribellione contro l'ordine apollineo presentato da suo padre: “Аполлон Аполлонович скрывал приступы сердечной болезни; сегодняшний приступ был вызван явлением красного домино: красный цвет был эмблемой России губившего хаоса”¹¹³ (B, 138). Nikolaj risponde a molte delle qualità associate a Dioniso. La sua crisi esistenziale, insieme all’attrazione verso il caos rivoluzionario, le esperienze visionarie e il *domino rosso* rendono tale connessione ancora più evidente e la dicotomia esterna con Apollon Apollonovič inconfutabile.

Come si è visto, gli Ableuchov presentano importanti differenze, ma anche notevoli somiglianze. Jacob Emery si concentra sulla tensione fra le identità di padre e figlio affermando che talvolta sembrano essere un’unica persona, ma allo stesso tempo sono inesplicabilmente diversi, tanto da rendere l’uno capace, o quasi, di eliminare l’altro¹¹⁴. Nikolaj Apollonovič “был чувственно абсолютно равен отцу; он но знал, где кончается он и где в нем начинается этот сенатор, носитель искристых знаков на золотом расшитой груди”¹¹⁵ (B, 96) e nel maledire la propria “бренное существо [...] он — проклял отца; богоподобие его должно было отца ненавидеть”¹¹⁶ (B, 96). Quando Apollon Apollonovič scopre che il *domino rosso* è proprio suo figlio, arriva a chiedersi:

Родной ли ему его сын? Сын — может, ведь, оказаться сыном Анны Петровны, благодаря случайному преобладанию матерней крови; а в матерней крови по справочкам... оказалась поповская кровь (эти справочки Аполлон Аполлонович навел после бегства супруги)! Поповская кровь изгадила аблеуховский род, подарив просто

¹¹¹ “quando lo chiamavano progenie del padre, egli sentiva vergogna” (R, 313).

¹¹² “la loro prossimità somigliava ben poco all’affetto” (R, 131).

¹¹³ “Apollon Apollonovič teneva nascosti i suoi attacchi di mal di cuore; l'attacco di quel giorno era stato provocato dall'apparizione del *domino rosso*: il colore rosso era l'emblema del caos che desolava la Russia” (R, 176).

¹¹⁴ J. Emery, “Kinship and Figure in Andrey Bely’s *Petersburg*”, in in O. M. Cooke, op. cit., p. 75.

¹¹⁵ “nelle sue percezioni era assolutamente uguale al padre; egli non sapeva dove avesse termine il suo ‘io’ e dove in lui cominciasse quel Senatore dalle decorazioni sfavillanti sul petto” (R, 130- 31).

¹¹⁶ “peritura sostanza [...], giacché era fatto a immagine e somiglianza del padre, maledisse suo padre; nell’intimo doveva odiarlo” (R, 130-31).

гаденьким сыном; ублюдок — мог проделывать подобные предприятия (в аблеуховском роде еще ничего подобного не было)¹¹⁷ (B, 151).

Nel corso dell'intera narrazione, i continui riferimenti alle affinità fra padre e figlio appaiono come uno strumento per amplificare il contrasto fra i due, creano un senso di profondo disagio in entrambi i personaggi nel momento in cui entrano in contatto, portandoli anche a rinnegare il loro legame.

Nonostante in *Pietroburgo* ci sia un epilogo, la tensione fra apollineo e dionisiaco rimane priva di risolutezza. Le dissonanze che risultano dalle dicotomie interne ed esterne ai personaggi del romanzo bieliano non sono soggette a risoluzioni attraverso successive consonanze. Coerentemente con quanto affermato da Steinberg, le dissonanze introdotte da Belyj rimangono irrisolte a causa dell'assenza di una "consonanza psicologica"¹¹⁸ e la complessa dicotomia diventa una sintesi di opposti che coesistono nel loro tragico conflitto.

¹¹⁷ Ma gli era figlio davvero? Forse era figlio piuttosto di Anna Petrovna, grazie alla fortuita preponderanza del sangue materno; e nel sangue materno, secondo le sue informazioni, era sangue di preti (queste informazioni Apollon Apollonovič le aveva prese dopo la fuga della consorte)! Il sangue pretesco aveva contaminato la stirpe degli Ableuchov, regalandogli un figlio così ripugnante; solo un bastardo aveva potuto compiere simili imprese (nella stirpe degli Ableuchov non c'era mai stato nulla di simile)" (R, 191).

¹¹⁸A. Steinberg, op. cit., p. 139.

Capitolo 3

La parodia come esempio di dissonanza polifonica

Il seguente capitolo affronta lo studio degli effetti parodici in *Pietroburgo* come esempi di dissonanze irrisolte costruite su una moltitudine di voci. Nella prima sezione vengono introdotti alcuni fenomeni che concorrono alla creazione della parodia bieliana; mentre i sottocapitoli successivi offrono l'analisi di due specifiche tipologie parodiche individuabili nel romanzo (letteraria e musicale) e il confronto fra il testo parodiante e quello parodiato.

3.1. La parodia: un contrasto di voci

Pietroburgo è descritto da Levina-Parker come un romanzo caratterizzato da uno stile narrativo ironico, talvolta beffardo, in cui nessun evento o personaggio sfugge al ridicolo dell'autore: la parodia risulta essere una delle dimensioni più importanti dell'opera, comprensibile a pieno solo considerando le fonti extra-testuali parodiate¹¹⁹. La parodia è definita come una “contraffazione burlesca di un'opera d'arte, di uno scrittore, ecc., a scopo satirico, umoristico o anche critico”¹²⁰, essa prende in prestito la parola altrui per dire qualcosa di opposto. Una spiegazione più completa del termine è presentata in *Le Dictionnaire du littéraire*: il testo parodico è l'imitazione di un modello che si discosta dal suo senso originario, una trasformazione con finalità comiche o satiriche; per molto tempo la parodia è stata considerata come una semplice operazione retorica, ma a partire dalla fine del XIX secolo diventa una categoria centrale della creazione letteraria¹²¹. Viene poi sottolineata l'ambivalenza della parodia:

Parce qu'elle présuppose une connaissance et une reconnaissance des modèles initiaux, la parodie peut contribuer, auprès d'un public averti, à valoriser ce dont elle s'inspire. Sa

¹¹⁹ “«Петербург» характеризуется ироническим, местами ерническим стилем повествования. Ни один из героев, ни одно из событий романа не избегает авторской насмешки. Объектом иронии автора являются не только герои и события романа, но также некая философская и эстетическая реальность, находящаяся вне романа. Поэтому одно из важнейших измерений «Петербурга» пародийное едва ли можно понять, не обращаясь к источникам за пределами текста романа” (“*Pietroburgo* è caratterizzato da uno stile di narrazione ironico, a volte sarcastico. Nessuno dei personaggi o degli eventi del romanzo sfugge alla presa in giro dell'autore. L'oggetto dell'ironia non sono solo i personaggi e gli eventi dell'opera, ma anche alcune realtà filosofiche ed estetiche esterne ad esso. Pertanto, una delle dimensioni parodiche più importanti di *Pietroburgo* può essere difficilmente compresa senza fare riferimento a fonti esterne al testo del romanzo”), M. Levina-Parker, op. cit., 292.

¹²⁰ [https://www.treccani.it/vocabolario/parodia_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/parodia_(Sinonimi-e-Contrari)/)

¹²¹ A. Viala, et al., *Le dictionnaire du littéraire / publiée sous la direction de Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala ; avec la collaboration de Marie-Andre Beaudet [et al.]*, PUF, Paris, 2002, p. 422.

réception est fondamentale parce qu'elle implique toujours une compétence interprétative: lorsque celle-ci fait défaut, le statut parodique du texte se voit parfois complètement ignoré.¹²²

Dalle prime definizioni risulta già chiaro il coinvolgimento di voci diverse in un testo parodico. Steinberg lega la parodia bieliana all'intento dell'autore di raggiungere un effetto polifonico simile alla definizione fornita da Bachtin¹²³, secondo cui la polifonia è una pluralità di voci e coscienze indipendenti che, pur unendosi, conservano la propria incompatibilità¹²⁴. È interessante considerare in questo contesto una precisazione di Steinberg riguardo la difformità fra il concetto di polifonia nell'ambito musicale e in quello letterario:

In music polyphony is a concrete acoustic process; in poetry it is abstract and mental. Whereas polyphony in music is the blending of several different voices into a single whole, in poetry the poetic word seems to branch out, i.e., the contrary occurs. The blending of voices in music is instantaneous; in poetry it follows the process of ramification, i.e., requires a certain lapse of time.¹²⁵

La parola impiegata da Belyj è evidentemente ingannevole e polifonica; secondo Pesonen l'ambivalenza espressa dalla polifonia parodica sottolinea l'originalità degli elementi della narrazione da cui nasce il testo stesso: *Pietroburgo* è altamente intertestuale, costruito su citazioni più o meno dirette e riferimenti a modelli "presi in prestito"¹²⁶. L'intertestualità è sempre evidente e ben articolata nel romanzo bieliano. Per Pesonen questo è dovuto al fatto che la parodia, in quanto forma particolare di citazione, conserva necessariamente le caratteristiche principali del testo originale; tuttavia, l'uso della parola altrui in un contesto diverso equivale al cambiamento parziale del suo significato, dunque "она не только структурное, но и идеологическое явление. Речь идет лишь о новом толковании. От обычной цитаты пародия отличается своим «двойным голосом», который всегда «оценивает»"¹²⁷. Riguardo l'utilizzo di citazioni dirette, allusioni e

¹²² "Poiché presuppone la conoscenza e il riconoscimento dei modelli iniziali, la parodia può contribuire, presso un pubblico informato, a promuovere ciò da cui trae ispirazione. La sua ricezione è fondamentale perché implica sempre competenza interpretativa: quando questa manca, lo statuto parodico del testo viene talvolta del tutto ignorato.", Ivi, p. 423.

¹²³ A. Steinberg, op. cit., p. 162.

¹²⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, Einaudi, Torino, 1998, p. 6.

¹²⁵ "Nella musica la polifonia è un processo acustico concreto; nella poesia è astratta e mentale. Mentre la polifonia nella musica è la fusione di più voci diverse in un unico insieme, nella poesia la parola poetica sembra ramificarsi, cioè avviene il contrario. La fusione delle voci nella musica è istantanea; nella poesia segue il processo di ramificazione, cioè richiede un certo lasso di tempo", A. Steinberg, op. cit., p. 156.

¹²⁶ P. Pesonen, "Parodija v Peterburge Andreja Belogo", *Solo. Literaturno-Chudožestvennyj Žurnal*, Moskva, Ajurveda Russkij Pen-Centr, 10(1993), p. 82.

¹²⁷ "non è solo un fenomeno strutturale, ma anche ideologico. Parliamo di una nuova interpretazione. La parodia si differenzia da una citazione per la sua 'voce doppia', che sempre 'valuta'.", Ivi, p. 83.

rimandi, Nadežda Pustygina suggerisce il termine *citatnost* (citazionismo¹²⁸) per indicare l'utilizzo di ciò che definisce "poetica della parola altrui"¹²⁹.

Nell'analizzare un gruppo di fenomeni artistico-linguistici (stilizzazione, parodia, "narrazione mediata", dialogo), Bachtin afferma che, nonostante le sostanziali differenze reciproche, essi hanno in comune la duplice direzionalità della parola, che include in sé il rapporto con un'enunciazione altrui¹³⁰. In particolare, è nella parodia e nella stilizzazione che egli individua due intenzioni nella stessa parola. Tuttavia, a differenza della stilizzazione, con la parodia l'autore utilizza la parola altrui con un'intenzione diametralmente opposta, "la seconda voce, insediatasi nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire fini direttamente opposti"¹³¹. Levina-Parker confronta le considerazioni di Bachtin con le teorie di Tynjanov, il quale sostiene che dietro il piano di un'opera ne esista un secondo, stilizzato o parodiato, chiarendo che in una parodia è essenziale la discrepanza fra i due piani, lo "spostamento comico de sistemi"¹³². Per Levina-Parker le idee dei due teorici si completano vicendevolmente e insieme formano il concetto di parodia, completo di tutti i suoi elementi costitutivi: innanzitutto, è necessaria la presenza nell'opera di due piani (parodiante e parodiato); in secondo luogo, deve esserci uno spostamento del piano parodiante rispetto a quello parodiato; il terzo elemento è la rappresentazione del discorso parodiato come oggetto; infine, l'esposizione di quest'ultimo dipinto come ridicolo¹³³.

Le considerazioni discusse finora mettono in luce l'effetto dissonante che scaturisce dal contrasto di voci tipico della parodia e, come anticipato, questa tensione con la parola altrui è una delle peculiarità di *Pietroburgo*, definito da Kornelija Ičin e Monika Spivak come un'opera basata sull'opposizione fra realtà e rappresentazione, vero e falso, essenza

¹²⁸ "Tendenza a citare, a fare riferimenti; il termine è usato nella critica letteraria e dell'arte (dove è detto anche anacronismo), con allusione a opere letterarie, pittoriche, architettoniche, ecc., in cui si riproducono volutamente, inseriti come «citazioni», elementi appartenenti a stili e scuole precedenti: il c. dell'architettura postmoderna; il c. di Carlo Dossi.", <https://www.treccani.it/vocabolario/citazionismo/>.

¹²⁹ N. Pustygina, cit. in A. Frison, "Sul Sincretismo in Andrei Belyj", Trento, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 12 (2019), p. 289.

¹³⁰ M. Bachtin, op. cit., p. 115.

¹³¹ Ivi, p. 119.

¹³² J. Tynjanov, cit. in M. Levina-Parker, op. cit., p. 293.

¹³³ "Трактовки пародии могут различаться в нюансах, но сохраняется то, что можно назвать родовыми чертами. Пародия предполагает, во-первых, наличие в произведении двух планов пародируемого и ародирующего, во-вторых, смещение пародирующего плана относительно пародируемого, в-третьих, изображение пародируемого дискурса как объекта, и в-четвертых, разоблачение этого изображаемого дискурса как смехотворного.", Ivi, p. 294.

e apparenza¹³⁴. Nel comparare la parodia polemica bieliana con la polifonia dostoevskiana, Steinberg chiarisce che nel caso di Belyj non c'è spazio per il dialogo in quanto la parola parodiata è passiva, incapace di rispondere, e funge solo da bersaglio per la propria confutazione¹³⁵.

A questo punto è ragionevole domandarsi quali siano i piani parodiati individuabili in *Pietroburgo* e come Belyj riesca a ottenere effetti di polifonia dissonante. Steinberg individua nel romanzo diversi tipi di parodia, trovando l'approvazione di altri studiosi, come Pesonen: in *Pietroburgo* sono numerose le parodie letterarie, in particolare quelle stilistiche (lo *skaz* di Gogol'), quelle strutturali, di genere, di trama (vengono ripresi i romanzi dostoevskiani), di dialoghi famosi (l'incontro fra madre e figlio che richiama lo stesso episodio in *Anna Karenina*), e di personaggi celebri della letteratura russa¹³⁶. La parodia letteraria più evidente è quella del *Cavaliere di Bronzo*. Come nota Steinberg, in *Pietroburgo* è condotta una polemica nei confronti dell'immagine di Pietro I presentata nell'opera di Puškin: Belyj non condivide l'attività politica e sociale dello zar e considera quest'ultimo come la personificazione dell'Anticristo¹³⁷. Questa critica interessa, di conseguenza, anche *Pietroburgo*, presentata da Puškin come la grande creazione di Pietro I; tale immagine non rispecchia la concezione bieliana della stessa città, la quale si avvicina maggiormente all'idea presentata nelle opere di Gogol' e Dostoevskij, che trasformano *Pietroburgo* in un luogo fantomatico, un focolaio di contagio¹³⁸. La parodia del *Cavaliere di Bronzo* è ampliata fino a toccare un altro piano. In effetti, Belyj non si limita al solo materiale letterario, e basa le proprie parodie anche sulla storia (ritroviamo le figure del suddetto zar e della Marchesa di Pompadour); sulla mitologia (sono espliciti, ad esempio, i riferimenti a Zeus); sulle scritture sacre; sulle opere musicali (come *La dama di Picche* di Čajkovskij)¹³⁹. Inoltre, Clowes riconosce in *Pietroburgo* la parodia filosofica¹⁴⁰, in particolare vengono resi in maniera satirica concetti del pensiero

¹³⁴ K. Ičin, M. Spivak, *Miry Andreja Belogo*, Belgrad, Filologičeskij fakul'tet Belgradskogo universiteta; Moskva, Gosudarstvennyj Muzej A. S. Puškina, Memorial'naja kvartira Andreja Belogo, 2011, p. 437.

¹³⁵ A. Steinberg, op. cit., p. 162.

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ Ivi, p. 165.

¹³⁸ "Here, Bely wholeheartedly joins Gogol ('Nevskij prospekt', 'Šinel') and Dostoevsky (Dvojniki [The Double], Podrostok [A Raw Youth]), who elevated Petersburg to a phantom and breeding ground of contagion (cf. Gogol's 'In a flash it blew a quinsy [žaba] into his [Ak. Akakievich's] throat' with Dostoevsky's amplification in Dvojniki: 'It was a terrible night... heavy with cheeks swollen from toothache, colds in the head, agues, quinsy [žaba], fevers.')

¹³⁹ Ivi, p. 163.

¹⁴⁰ E. W. Clowes, op. cit., p. 83.

nietzschiano, già discussi nel capitolo precedente nella sezione dedicata alla dicotomia apollineo-dionisiaco, e di quello kantiano.

Data la ricchezza e la complessità della struttura parodica nella prosa bieliana, uno studio a riguardo appare tanto rilevante quanto l'analisi della struttura ritmica del romanzo, dell'organizzazione fonica dei materiali e dell'impiego di Leitmotiv e sinestesie. Esempi specifici di parodia verranno discussi nei sottocapitoli successivi.

3.2. La parodia letteraria: *Anna Karenina*

Questa sezione è dedicata all'analisi della parodia letteraria operata da Belyj in *Pietroburgo*, legata ad alcuni temi e personaggi del romanzo tolstoiano *Anna Karenina*¹⁴¹. Dalla discussione del primo sottocapitolo risulta in maniera evidente che l'intertestualità è uno strumento primario di caratterizzazione del romanzo bieliano e, come sostiene Livak, il lettore non può apprezzare appieno la vicenda degli Ableuchov senza ripercorrere quella dei loro modelli tolstoiani, i Karenin¹⁴². Per un lettore attento e istruito, molti dei rimandi all'opera di Tolstoj sono ben evidenti fin dalla prima lettura di *Pietroburgo*. Un aspetto formale che vale la pena riprendere è quello dell'effetto parodico costruito sull'onomastica. Steinberg nota che, sebbene Belyj parta dal principio gogoliano del gioco di parole legato ai nomi, il procedimento in *Pietroburgo* è portato a un livello più esteso¹⁴³: così, quanto già detto per Sof'ja Petrovna e Apollon Ableuchov (i quali richiamano rispettivamente l'antica Sophia e il dio greco Apollo, con un chiaro intento ironico), anche il nome di Anna Ableuchova è un riferimento onomastico ad Anna Karenina. Passando al piano contenutistico più generale, riconosciamo che sia Ableuchov che Karenin sono burocrati nella Pietroburgo della Russia zarista, le loro rispettive mogli intrattengono relazioni adulterine, ed entrambi sperimentano una situazione di incomunicabilità, o comunque di freddezza, nel rapporto con i propri figli in seguito

¹⁴¹ Per la stesura del presente capitolo è stata utilizzata l'edizione russa in due volumi L.Tolstoj, *Anna Karenina*, Moskva, GICHL, 1963, accessibile al seguente link [Толстой, Лев Николаевич. Собрание сочинений в двадцати томах в Библиотеке «ImWerden»](#); mentre per le traduzioni italiane l'edizione di riferimento è L. Tolstoj, *Anna Karenina*, tradotto dal russo da L.Ginzburg, Torino, Einaudi, 2014 [I ed. "Narratori stranieri tradotti", Torino, Einaudi, 1946]. Dal momento che sia in italiano che in russo il titolo dell'opera conserva la stessa lettera iniziale, per evitare confusione d'ora in avanti le citazioni in russo saranno date direttamente dal testo con la sigla T (iniziale del cognome dell'autore, L. Tolstoj), seguite dal numero di pagina; per la traduzione italiana in nota la sigla sarà G (iniziale del cognome del traduttore, L.Ginzburg), con accanto il numero di pagina.

¹⁴² L. Livak, et al., op. cit., pp. 7-8.

¹⁴³ A. Steinberg, op. cit., p. 165.

all'allontanamento delle consorti. Introdotte le affinità più evidenti fra i due gruppi, è essenziale mettere in evidenza anche una prima grande divergenza. Anschuetz osserva che, nonostante lo scenario dell'adulterio leghi le mogli di Ableuchov e Karenin, nel romanzo di Tolstoj è mostrato un processo, in quello di Belyj, invece, un risultato¹⁴⁴. Per poter comprendere come ha origine l'effetto polifonico dissonante introdotto all'inizio del capitolo, vengono analizzati di seguito aspetti peculiari della parodia letteraria presa in esame.

Come si è detto nella prima parte di questa sezione, partendo dal livello più elementare, è possibile affermare che Ableuchov e Karenin derivano da uno stesso modello, quello del burocrate, inesorabilmente legato ai processi abitudinari della propria quotidianità. Entrambi sono funzionari di alto rango nell'Impero zarista, ciononostante la figura di Apollon Apollonovič non è effettivamente così influente, al punto che “в результате чего предложение партии там, где следует, отклонялось”¹⁴⁵ (B, 26). Entrando più nel dettaglio, un occhio attento non può non notare i parallelismi che si presentano numerosi nel corso della vicenda bieliana. Il narratore di *Pietroburgo* ci informa che “От себя еще скажем: Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России”¹⁴⁶ (B, 27). Tale descrizione è un riferimento al primo dato fornitaci da Tolstoj riguardo l'aspetto di Karenin: “В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?»”¹⁴⁷ (T, 125). Per Anna Arkad'evna questa caratteristica fisica del marito è così sgradevole che torna a domandarsi più volte “Но что это уши у него так странно выдаются! Или он обстригся?”¹⁴⁸. Tuttavia, i rimandi alla figura di Karenin non sono solo legati all'aspetto, ma anche a maniere. Sappiamo che Karenin è un personaggio legato alle abitudini, osserva la più austera regolarità e tutta la sua esistenza è ben scandita secondo gli impegni. Anche in *Pietroburgo* è possibile individuare dei passaggi che suggeriscono la frequenza delle azioni del Senatore Ableuchov. In primo luogo, i domestici di Apollon Apollonovič riescono a prevedere le

¹⁴⁴ C. Anschuetz, op. cit., p. 36.

¹⁴⁵ “le proposte del suo partito venivano respinte dagli uffici competenti” (R, 53).

¹⁴⁶ “Apollon Apollonovič non si turbava affatto a contemplare le proprie orecchie interamente verdi e immensamente ingrandite sullo sfondo sanguigno della Russia in fiamme”, Ibidem

¹⁴⁷ “A Pietroburgo, non appena il treno si fu fermato ed ella [Anna] uscì, il primo volto che richiamò la sua attenzione fu il volto del marito. ‘Ah, Dio mio! Perché gli son venuti gli orecchi così?’” (G, 116).

¹⁴⁸ “ma come mai ha gli orecchi che gli risaltano così stranamente! O s'è tagliato i capelli?” (G, 125).

tempistiche che determinano il suo arrivo nello studio, e ciò implica una certa abitudinarietà da parte del padrone di casa. Altri indicatori di azioni puntuali sono rintracciabili in frasi come “Каждое утро сенатор осведомлялся о часах пробуждения. И каждое утро он морщился”¹⁴⁹ (B, 26), e ancora “Раздевался Аполлон Аполлонович сам. Быстро скидывал оп свой халат; аккуратнейшим образом складывал, полагая на стул: пиджачок, миньютюрные брючки; и в иижпом белье перед отходом ко сну укреплял свое тело гимнастикой”¹⁵⁰ (B, 118-19). Un ulteriore parallelismo fra i due personaggi è evidenziato da Steinberg, la quale riconosce una similitudine nell’azione abituale di Karenin di far “scricchiolare” le dita e quella speculare del Senatore con le matite¹⁵¹. Confrontiamo di seguito le rispettive azioni:

Алексей Александрович потянул, и пальцы затрещали в су- ставах.¹⁵² (T, 172)

Алексей Але- ксандрович, готовый к своей речи, стоял, пожимая свои скрещенные пальцы и ожидая, не треснет ли еще где. Один сустав треснул.¹⁵³ (T, 172)

Алексей Александрович вздрогнул и загнул руки, чтобы трещать ими.
— Ах, пожалуйста, не трещи, я так не люблю, — сказала она..¹⁵⁴ (T, 174)

I gesti riportati precedono il momento in cui Karenin mette in guardia la moglie Anna circa la sconvenienza delle conversazioni vivaci intrattenute con il conte Vronskij: l’azione di far scricchiolare le dita serve ad Aleksej Aleksandrovič per calmare i nervi. Parallelamente, Apollon Apollonovič ripete un gesto simile, sia nello scopo che nella modalità, dopo essere stato informato del ritorno di Anna Petrovna

Аполлон Аполлонович выдвинул ящик, и вынул дюжину карандашиков (очень-очень дешевых), взял пару их в пальцы; и — палочки захрустели под пальцами. Аполлон Аполлонович выражал свою муку: ломал карандашные пачки, для этого случая содержимые в ящике под литерой бе.

¹⁴⁹ “ogni mattina il Senatore si informava dell’ora del risveglio di Nikolaj Apollonovič. E ogni mattina faceva una smorfia”, (R, 52).

¹⁵⁰ “Apollon Apollonovič si spogliava da solo. Si toglieva rapidamente la veste da camera; ripiegava con la massima accuratezza la piccola giacca e le minuscole brache, deponendole su una sedia; e in biancheria intima, prima di andare a dormire, rinvigoriva il proprio corpo con la ginnastica” (R, 155).

¹⁵¹ A. Steinberg, op. cit., p. 183.

¹⁵² “E, messe le dita le une dietro le altre, con le palme in giù, Aleksej Aleksandrovič le tirò, e le dita scricchiarono nelle giunture.” (G, 161).

¹⁵³ “Aleksej Aleksandrovič, pronto per il suo discorso, stava ritto, stringendo le sue dita incrociate e aspettando se in qualche punto avrebbero ancora scricchiolato. Una giuntura scricchiolò”, (G, 162).

¹⁵⁴ “Aleksjéj Aleksandrovič ebbe un brivido e piegò le mani per farle scricchiolare. — Ah, ti prego, non farle scricchiolare, mi piace così poco —, ella disse.” (G, 163).

Но, хрустя карандашными пачками, все же сумел сохранить беспристрастный свой вид [...].¹⁵⁵ (B, 191).

Possiamo individuare un'altra corrispondenza fra Ableuchov e Karenin nella comune predisposizione a razionalizzare eventi caotici o destabilizzanti. Quando Aleksej Aleksandrovič comincia a sospettare che Anna abbia sviluppato dei sentimenti per Vronskij, per prima cosa imposta quanto esporrà alla moglie, “в голове его ясно и отчетливо, как доклад, составила форма и последовательность предстоящей речи”¹⁵⁶ (T, 172). In maniera analoga, il Senatore Ableuchov, alla vista delle caotiche isole di Pietroburgo, avverte il desiderio di “Приковать их железом огромного моста, проткнуть проспектными стрелами”¹⁵⁷ (B, 33), perdendosi nella contemplazione del perfetto universo geometrico per calmare l'agitazione provocata dal disordinato spazio circostante. Infine, un aspetto più velato, ma ugualmente rilevante, è l'effetto che hanno le lacrime sui due personaggi. In *Anna Karenina*, il narratore afferma che

Никто, кроме самых близких людей к Алексею Александровичу, не знал, что этот с виду самый холодный и рассудительный человек имел одну, противоречившую общему складу его характера, слабость. Алексей Александрович не мог равнодушно слышать и видеть слезы ребенка или женщины.¹⁵⁸ (T, 326)

Per questo motivo, quando Anna Arkad'evna confessa di avere una relazione con Vronskij, scoppiando in lacrime, Karenin decide di rimandare la propria decisione a un momento di lucidità. Le parole, ma soprattutto le lacrime della moglie, producono in lui un profondo dolore; tuttavia, con sua grande sorpresa Aleksej Aleksandrovič supera la sofferenza, riacquistando presto ragionevolezza. Diversamente accade al Senatore Ableuchov che, assistendo all'incontro fra Nikolaj Apollonovič e Anna Petrovna, e vedendo le lacrime del figlio, procede a una rivalutazione positiva, che però lo distanzia dal pensiero razionale: “Вот Коленька удивил: и признаться — его поведение

¹⁵⁵ “Apollon Apollonovič aprì un cassetto e ne tirò fuori una dozzina di matite (di quelle a buon prezzo), ne prese un paio tra le dita; e le bacchettine scricchiarono. Apollon Apollonovič esprimeva di solito il suo tormento, spezzando pacchetti di matite, che teneva a questo scopo in quel cassetto sotto la lettera ‘B’. Ma, facendo scricchiolare i pacchetti di matite, sapeva tuttavia conservare il suo aspetto impassibile [...]” (R, 232).

¹⁵⁶ “nella sua testa si consegnò chiaramente e distintamente, come una relazione, la forma e la successione del discorso imminente” (G, 161).

¹⁵⁷ “incatenarle col ferro dell'enorme ponte, trafiggerle con gli strali delle prospettive” (R, 60).

¹⁵⁸ “Nessuno, eccettuate le persone più intime con Aleksej Aleksandrovič, sapeva che quest'uomo, all'aspetto il più freddo e ragionato, avesse una debolezza che contraddiceva alla forma generale del suo carattere: Aleksej Aleksandrovič non poteva sentire e vedere con indifferenza le lagrime d'un bambino o di una donna. La vista delle lagrime lo metteva in uno stato di smarrimento ed egli perdeva del tutto la facoltà di riflessione.” (G, 309).

успокоило”¹⁵⁹ (B, 313). Dunque, se per Karenin la vista delle lacrime è inizialmente motivo di destabilizzazione, che conduce successivamente a una riflessione raziocinante, nel caso di Ableuchov le lacrime di Nikolaj sono un elemento che allontana il Senatore dalle lucide valutazioni sul figlio-ribaldo, portandolo a ritrattare le stime negative.

Proseguiamo con l’analisi di un elemento determinante della parodia di *Anna Karenina*. Secondo Steinberg, l’incontro fra Anna Petrovna e il suo Kolen’ka porta alla luce, retrospettivamente, il binomio Karenin-Ableuchov appena discusso, ma mette soprattutto in caricatura la commovente visita di Anna Karenina al piccolo Serëža¹⁶⁰. Nel parodiare questo episodio, Belyj crea un intreccio di similitudini e contrasti al fine di aumentare l’effetto polifonico dissonante. Anzitutto, la condizione delle due madri è sommariamente analoga: entrambe si sono allontanate dai rispettivi mariti per una relazione extraconiugale, lasciando i propri figli. Anche il contesto in cui si svolge la visita alle vecchie dimore dimostra diverse affinità: sia Anna Karenina che Anna Petrovna incontrano i figli in seguito a un soggiorno all’esterno con gli amanti, tuttavia, mentre nel primo caso Serëža è ancora un bambino, nel secondo il figlio degli Ableuchov è ormai un giovane adulto. Entrambe le donne provano un profondo coinvolgimento emotivo nel compiere la visita. Bisogna puntualizzare, tuttavia, che il ritorno di Anna Petrovna e il suo incontro con il figlio, a differenza di quanto accade in *Anna Karenina*, non avvengono nella stessa giornata, ma in momenti diversi. Ad ogni modo, è comunque possibile confrontare i due episodi, tenendo conto di questa precisazione. Nel momento in cui le due donne si presentano alle case dei mariti, così come il portinaio Kapytonič riconosce Anna Arkad’evna, allo stesso modo Anna Petrovna viene riconosciuta da Semënyč, e in entrambi i casi le due donne sono invitate ad accomodarsi, rispettivamente con queste parole: “Пожалуйте, ваше превосходительство, - сказал он ей”¹⁶¹ (T, 119) e “Барыня наша, родная... Пожалуйте-с!”¹⁶² (B, 128). Steinberg confronta i dialoghi fra madre e figlio nelle due opere, notando che mentre in Tolstoj l’impeto del sentimento naturale passa dalla madre al figlio, in Belyj accade il contrario: nel primo caso è Anna Karenina a piangere di gioia, nel secondo è Nikolaj Apollonovič¹⁶³:

¹⁵⁹ “Kolen’ka mi ha proprio sorpreso: devo riconoscere che il suo comportamento mi ha tranquillizzato” (R, 368).

¹⁶⁰ A. Steinberg, op. cit., p. 183.

¹⁶¹ “Favorite, eccellenza – egli le disse.” (G, 585).

¹⁶² “Venite, *barynja* cara...venite” (R, 165).

¹⁶³ A. Steinberg, op. cit., p. 184.

О чем же ты плачешь, мама? — сказал он, совершенно проснувшись.
— Мама, о чем ты плачешь? прокричал он плаксивым голосом.
— Я? не буду плакать... Я плачу от радости. Я так давно не видела тебя. Я не буду, не буду, сказала она, глотая слезы и отворачиваясь.¹⁶⁴ (Т, 120)

— «Ты ли, мальчик...»

Не выдержал: опустившись перед ней на колени, ее охватил он руками; прижался к коленям; и — судорожными разразился рыданиями — неизвестно о чем: заходили широкие плечи (он не испытывал ласки за эти последние годы).

— «Ты — мама...»

И плакал.¹⁶⁵ (В, 311)

Come Steinberg sottolinea, la reazione inaspettata di Nikolaj Apollonovič non è dovuta tanto al fatto che, come ironicamente afferma il narratore, non aveva più ricevuto carezze negli ultimi anni, bensì scaturisce dallo stato di ansia causato dalla perdita della terribile scatola di sardine (la bomba)¹⁶⁶. D'altra parte, è proprio il narratore che successivamente smaschera il giovane Ableuchov, dicendo che “И, чуть-чуть симулируя только что бывший порыв, Николай Аполлонович пошатнулся и театрально как-то лицо уронил в свои пальцы [...]”¹⁶⁷ (В, 312). Quella appena descritta non è l'unica dissonanza con la voce tolstoiana; infatti, l'apparente intensità della scena in *Pietroburgo*, oltre a essere rovesciata, è anche interrotta dalla presenza del Senatore, che invita madre e figlio a calmarsi. Come notato in numerosi studi, la grande differenza finale fra i Karenin e gli Ableuchov è la riconciliazione dei secondi, contro la problematica separazione dei primi. Per concludere, in *Pietroburgo* Belyj realizza una fitta rete di punti di contatto con l'opera tolstoiana, riscrivendo, come afferma Anschuetz, la tragedia di *Anna Karenina* sottoforma di commedia¹⁶⁸.

¹⁶⁴ [...] le lagrime la soffocavano. — E perché piangi, mamma? — diss'egli, svegliatosi completamente. Mamma, perché piangi? — egli gridò con voce piagnucolosa. — Non piangerò...piango di gioia. Non t'ho veduto per tanto tempo. Non lo farò, non lo farò — diss'ella, inghiottendo le lagrime e voltandosi dall'altra parte” (G, 586).

¹⁶⁵ “Non poté trattenersi: si lanciò verso di lei. — Ragazzo mio... — Non poté trattenersi: cadendo in ginocchio, la strinse fra le sue braccia e proruppe, chissà per quale ragione, in singhiozzi convulsi; le grandi spalle gli si contraevano (non aveva più avuto carezze negli ultimi anni). — Mamma... — E piangeva.” (R, 366).

¹⁶⁶ A. Steinberg, op. cit., p. 184.

¹⁶⁷ “fingendosi ancora pervaso di un'emozione già spenta, Nikolaj Apollonovič barcollò e teatralmente lasciò cadere il suo volto fra le dita [...]” (R, 367).

¹⁶⁸ C. Anschuetz, op. cit., p. 36.

3.3. La parodia musicale: La Dama di Picche di Čajkovskij

Come anticipato, nell'insieme dei materiali sfruttati da Belyj per le parodie in *Pietroburgo* figurano anche opere musicali. Il presente sottocapitolo è dedicato allo studio della parodia musicale de *La Dama di Picche*. Nella sua analisi sul ruolo della musica nella letteratura modernista, Cassedy spiega che “to trust Andrei Bely’s own account (which is to trust a lot), *Petersburg* got its start in pure sound, specifically the sound /ū/, which came to the author one day as if out of nowhere, followed by a motif from Tchaikovsky’s opera, *The Queen of Spades* (1890) [...]”¹⁶⁹. I riferimenti a *La Dama di Picche*¹⁷⁰ sono facilmente riconoscibili poiché espliciti: ad esempio, il narratore riferisce che è la stessa Sof’ja Petrovna a paragonarsi all’eroina dell’opera musicale.

Tratta dall’omonimo racconto di Aleksandr Puškin, *La Dama di Picche*, opera in tre atti e sette quadri su libretto di Modest Čajkovskij, fratello di Pëtr Čajkovskij, presenta delle differenze rispetto all’opera letteraria, le quali vengono riprese di seguito per favorire la comprensione della parodia ed evitare confusione. In primo luogo, mentre nel racconto Hermann finge di essere innamorato di Liza per impossessarsi del segreto della vecchia Contessa, nell’opera il generale prova un amore sincero per l’eroina, che diventa qui la nipote della Contessa, e dunque è lacerato fra i suoi sentimenti e il desiderio di scoprire il segreto delle tre carte. Nella versione musicale di Čajkovskij, Liza è promessa in sposa al principe Eleckij, ma ricambia l’amore per Hermann. La differenza più significativa, però, riguarda la conclusione delle vicende. Il racconto di Puškin termina con la pazzia di Hermann e il matrimonio di Liza con un altro uomo; nell’opera musicale entrambi i personaggi si suicidano: Liza si getta nel Canale d’Inverno, annegando, mentre Hermann si toglie la vita dopo aver perso l’ultima partita a carte, proprio contro il principe Eleckij. Avendo introdotto i punti salienti della vicenda, è possibile individuare i primi parallelismi, sebbene più superficiali: Nikolaj Apollonovič è il corrispettivo parodico di Hermann, Sof’ja Petrovna – quello di Liza. In realtà, c’è una terza figura che si collega a *La Dama di Picche*: il sottotenente Lichutin, marito di Liza, richiama il principe Eleckij, condividendo con lui il ruolo di “intruso” nella vicenda amorosa.

¹⁶⁹ “Volendoci fidare del racconto di Andrej Belyj (che significa già molto), *Pietroburgo* ha avuto origine dalla pura sonorità, in particolare dal suono /ū/, che un giorno è apparso all'autore come dal nulla, seguito da un motivo dell'opera di Čajkovskij, *La Dama di Picche* (1890) [...]”, S. Cassedy, op. cit., p. 157.

¹⁷⁰ Per un approfondimento dell’opera musicale si veda <https://www.flaminioonline.it/Guide/Cajkovskij/Cajkovskij-Dama.html>.

Steinberg evidenzia un particolare curioso: attraverso questa parodia Belyj intende mettere in ridicolo se stesso nel tentativo di esorcizzare il dolore di un amore passato che gli trafigge ancora il cuore¹⁷¹, quello per Ljubov' Mendeleeva, moglie di Aleksandr Blok. Steinberg scrive: “a whole period of Bely's own life is parodied in St Petersburg. 'I quite definitely think, wrote Blok to Bely on 12 August 1906, 'and Lyuba and Mama also think so, each in his own way, that it would be better for You not to come to Petersburg, and decidedly better for all of us'”¹⁷². Questo aneddoto mostra una corrispondenza con il romanzo bieliano nel momento in cui il sottotenente Lichutin scrive una lettera a Nikolaj Apollonovič, intimandogli di non presentarsi più in casa sua¹⁷³. La parodia de *La Dama di Picche* in *Pietroburgo*, a differenza delle altre presenti nel romanzo, non è di natura polemica, e oltre a servire allo smascheramento dei personaggi bieliani, è anche un modo per ridicolizzare eventi autobiografici dolorosi per l'autore, realizzando un'auto-parodia. L'opera musicale parodiata è citata esplicitamente del terzo capitolo di *Pietroburgo* nella sezione intitolata *Lalà: là là!*, richiamando da subito il motivo di apertura di una scena de *La Dama di Picche* ambientata sul Canale d'Inverno. Come suggerisce Steinberg, “Bely creates a 'musical' parody precisely on this melodramatic scene from the opera, in which Tchaikovsky departs from Pushkin's design”¹⁷⁴

Долго Софья Петровна стояла на выгибе мостика и мечтательно все глядела — в плескавший паром каналец; останавливалась в этом месте и прежде; вздыхала о Лизе, и рассуждала серьезно об ужасах «Пиковой дамы»,— о божественных, очаровательных, дивных созвучиях; и напевала вполголоса:
— «Татам: там, там!.. Тататам: там, там!»¹⁷⁵

In questo sottocapitolo, e in quelli appena successivi, assistiamo all'incontro fra Sof'ja e Nikolaj mascherato con il domino rosso. In seguito a una caduta burlesca avvenuta proprio davanti alla giovane, Sof'ja Petrovna, offesa oltremisura, dà sfogo alla sua indignazione nei confronti di Ableuchov. Dopotutto, per lei il Canale d'Inverno non è un

¹⁷¹ A. Steinberg, op. cit., p. 178.

¹⁷² “viene parodiato un intero periodo della vita di Belyj. “Io penso fermamente, scrive Blok a Belyj il 12 agosto 1906, “e lo pensano anche Ljuba e la mamma, ognuna a modo suo, che sarebbe meglio per Te non venire a Pietroburgo, e decisamente meglio per tutti noi.”, Ibidem

¹⁷³ Ibidem

¹⁷⁴ “Belyj crea una parodia ‘musicale’ proprio su questa scena melodrammatica dell'opera, in cui Čajkovskij si discosta dal progetto di Puškin”, Ivi, p. 179.

¹⁷⁵ “Sof'ja Petrovna restò a lungo sulla curva del ponte, guardando trasognata l'acqua che evaporava; soleva fermarsi in quel posto anche prima; sospirava per Lisa, ragionava sul serio degli orrori de *La Donna di Picche* – delle sue divine, incantevoli, mirabili consonanze; e canterellava a mezza voce: Lalà: là, là!... Lalalà: là, là là!” (R,145).

luogo qualunque, ma uno spazio simbolico dove aveva a lungo “недаром она многократно вздыхала над звуками «Пиковой дамы»: да, да: было сходное что-то тут с Лизой в ее положении (что было сходного,— не могла бы сказать)”¹⁷⁶ (B, 111-12). A partire da questo momento è proprio Sof’ja Lichutina a mettere in rilievo la discordanza fra la sua condizione e quella dei personaggi dell’opera musicale, mostrando chiaramente l’effetto dissonante scaturito dal contrasto fra il piano parodiato e quello parodiante. Paragonando se stessa a Liza, Sof’ja proietta la figura di Hermann su Nikolaj Apollonovič, rimanendo, però, delusa dalla sua “ignominiosa condotta”. Dopo l’incontro, Sof’ja Petrovna prende consapevolezza del fatto che “il suo Hermann” non sarebbe stato capace di confessare i propri sentimenti e, di fatto,

сбежал от какой-то полиции; и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал: «Я люблю»; и в себя он не выстрелил. Нет, позорное поведение Германа угасило зарю этих дней! Нет, позорное поведение Германа превратило само домино в арлекинаду; ее уронило позорное поведение [...]»¹⁷⁷.

Nell’opera musicale Liza continua ad amare Hermann anche dopo la morte della Contessa, convincendosi della sua innocenza; ma durante il loro incontro sul Canale d’Inverno Hermann rifiuta di fuggire con la giovane per utilizzare il segreto delle tre carte, inducendo Liza al suicidio. Ma se in *Pietroburgo* Nikolaj Apollonovič non è Hermann, allora Sof’ja Petrovna non può essere Liza: da qui nasce in lei il desiderio di vendetta.

Un’altra eco de *La Dama di Picche*, seppure meno evidente, è ravvisabile nel quarto capitolo, intitolato *Il Giardino d’Estate*. Quest’ultimo, così come il Canale d’Inverno, è un luogo simbolico. È esattamente lo spazio in cui si apre il primo quadro dell’opera musicale: i bambini giocano sotto lo sguardo vigile di balie; entrano alcuni ufficiali che raccontano di un loro amico, Hermann, appassionato del gioco di carte, che, sopraggiunto insieme al conte Tomskij, racconta del suo amore disperato per una fanciulla nobile di cui non conosce neppure il nome¹⁷⁸. In *Pietroburgo* questa scena viene completamente

¹⁷⁶ “sospirato sui suoni della *Donna di Picche*: sì, sì: la sua situazione aveva qualcosa di analogo a quella di Lisa (ma non sapeva spiegarsi che cosa)” (R, 147).

¹⁷⁷ “se l’era svignata dinanzi alla polizia; e non s’era strappata la maschera con gesto eroico e tragico; con voce sorda e tremante non le aveva detto: «Io vi amo»; e non si era tolta la vita. No, la sua ignominiosa condotta aveva spenta la luce di questi giorni! No, l’ignominiosa condotta del suo Hermann aveva trasformato lo stesso domino in qualcosa di arlecchinesco; si sentiva umiliata da questa ignominiosa condotta [...]”, Ibidem

¹⁷⁸ <https://www.flaminioonline.it/Guide/Cajkovskij/Cajkovskij-Dama.html>.

rovesciata. Innanzitutto, se nel primo caso l'opera si apre nel giardino, nel romanzo bieliano questo luogo è presentato solo in seguito all'incontro di Sof'ja Petrovna con il domino rosso sul Canale d'Inverno. Inoltre, Nikolaj è da solo, spera di incontrare Sof'ja Lichutina, ma non vede nessuno, a eccezione di una “кутафья”¹⁷⁹ (B, 124) che scopriamo essere Varvara Evgrafovna. Il narratore ci informa dell'aspetto turbato del giovane Ableuchov, “с неделю уже осаждалась пыль; этот сладостный ток ощущал он в себе... как-то глухо, далеко; открылись в нем безыменные трепеты. Может быть — то любовь? Но любовь отрицал он”¹⁸⁰ (B, 124). Simbolicamente, Nikolaj Apollonovič si ribella ai propri sentimenti, evitando di riconoscere il suo amore per Sof'ja Lichutina, nello stesso luogo in cui Hermann aveva comunicato ai compagni il proprio amore per Liza.

Le parodie analizzate sono esempi della maestria bieliana nel creare dialoghi contrastanti fra la propria voce e quella altrui per mezzo di processi di opposizione, analogia e inversione¹⁸¹, i quali restituiscono l'effetto polifonico discusso all'inizio di questo capitolo. In conclusione, appare innegabile quanto affermato da Steinberg, per cui le parodie individuabili in *Pietroburgo* aderiscono al principio delle “dissonanze irrisolte”¹⁸². La voce altrui è passiva e viene utilizzata volontariamente per la propria stessa refutazione, mentre il rovesciamento del piano parodiato, oltre a fungere come elemento per smascherare e mettere in ridicolo i personaggi di *Pietroburgo*, acuisce l'effetto polifonico dissonante caratteristico della parodia bieliana.

¹⁷⁹ “sciattona” (R, 161).

¹⁸⁰ “da una settimana ormai la polvere si posava liberamente su una pagina di commentari kantiani; egli sentiva ora in sé una dolce corrente...come velata e lontana; si palesarono in lui dei palpiti senza nome. Era forse amore? Egli si rifiutava di ammetterlo” (R, 160).

¹⁸¹ A. Steinberg, op. cit., p. 241.

¹⁸² Ibidem

Conclusioni

Il presente studio si è posto l'obiettivo di mettere in luce aspetti peculiari legati alla dimensione musicale del romanzo bieliano e, nello specifico, di analizzare le modalità di articolazione dell'effetto dissonante irrisolto presente nell'opera, dimostrandone la rilevanza nel percorso narrativo. Inoltre, si è tentato di offrire una visione panoramica del contesto culturale che influenza lo sviluppo e la trasformazione del pensiero musicale di Belyj, al fine di garantire una comprensione più completa dell'impiego di espedienti tipicamente musicali nell'ambito letterario.

La ricostruzione del panorama in cui Belyj opera dimostra l'influenza delle classificazioni delle arti sull'elaborazione del suo pensiero musicale e il suo stretto legame con le sinergie filosofico-musicali di Nietzsche e Schopenhauer. Attraverso lo studio della wagneriana fusione delle arti e delle sue risonanze nel contesto europeo, è stato possibile tracciare i confini fra l'esperienza simbolista francese e quella russa, comprovando il forte sperimentalismo che caratterizza l'opera di Belyj, il quale riesce a superare le teorie elaborate fino a quel momento, applicando principi musicali e poetici alla prosa. Nel ripercorrere il *modus operandi* bieliano, si è poi sottolineato il ruolo della dissonanza come una delle imprescindibili chiavi di lettura di *Pietroburgo*, opera apparentemente caotica, eppure costruita secondo un meticoloso disegno perfettamente ordinato. Proseguendo con l'analisi, si è data prova dell'utilizzo della dissonanza come indicatore di una concezione musicale che accoglie la disarmonia, la quale è resa evidente dalla dissomiglianza fra i personaggi del romanzo, dalle loro discrepanze interiori e dall'ambiguità delle vicende. L'osservazione delle nuove tendenze musicali sviluppatasi tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, ha permesso di evidenziare l'originalità con cui Belyj traspone la dissonanza dall'ambito musicale a quello letterario, mostrando, allo stesso tempo, le caratteristiche comuni che tale espediente presenta pur essendo utilizzato in ambiti diversi. Belyj impiega la conoscenza della teoria musicale nel processo di creazione letteraria, proponendo modelli senza precedenti che gli permettono di posizionarsi fra gli esempi più complessi e audaci della letteratura russa. Si è osservato che, proprio come Schönberg e il primo Prokof'ev demoliscono le vecchie norme dell'armonia musicale, Belyj distrugge quelle della struttura sonora del discorso.

Oltre a considerare la dissonanza fonica, però, si è approfondito il ruolo della dissonanza semantica e contenutistica nell'opera presa in esame. A questo proposito,

l'analisi di alcuni personaggi di *Pietroburgo* ha mostrato che la coesistenza di elementi conflittuali, l'ambiguità dei rapporti e i contrasti semantici coincidono con la dissonanza musicale e hanno effetti ad essa analoghi. Il suddetto studio ha confermato che, come accade per la dissonanza operata da Schönberg e Prokof'ev, anche la tensione dinamica introdotta da Belyj rimane irrisolta a causa dell'assenza di una "consonanza psicologica", e la complessa dicotomia che caratterizza il romanzo appare come una sintesi di opposti che coesistono nel loro tragico conflitto. L'effetto dissonante irrisolto, giocato sul doppio filo delle contraddizioni, spicca in maniera particolare nella complessa struttura parodica della prosa di *Pietroburgo*, la quale, essendo per sua natura polifonica, implica un contrasto fra voci. A tal riguardo, l'analisi della parodia letteraria di *Anna Karenina* e di quella musicale de *La Dama di Picche* di Čajkovskij ha reso evidente il contrasto fra il piano parodiato e quello parodiante, mostrando chiaramente lo "spostamento comico dei sistemi". Infine, lo studio delle parodie come esempi di polifonia dissonante ha permesso l'individuazione di alcune corrispondenze non rilevate in studi precedenti – o comunque poco approfondite –, e rovesciamenti burleschi di personaggi e vicende, che sottolineano la maestria di Belyj nel creare un dialogo vivace fra la propria voce e quella altrui, restituendo al lettore l'articolato effetto dissonante che è stato oggetto della nostra analisi.

Краткое изложение на русском языке

Андрей Белый считается одним из ведущих писателей русского Символизма и включен Владимиром Набоковым в число величайших романистов XX века наряду с Кафкой, Джойсом и Прустом. С детства Белый был подвержен влияниям, которые сыграли роль в развитии его литературных теорий. Отец, Николай Васильевич Бугаев – известный профессор математики в Московском университете. Он был чрезвычайно строгим и дисциплинированным человеком, возлагавшим большие надежды на академическое будущее своего сына. Мать Белого – Александра Дмитриевна Бугаева, обаятельная женщина и любительница искусства. Она предпочитала светскую жизнь, часто посещала культурные и общественные мероприятия, и именно она поощряла своего сына следовать художественному импульсу. Таким образом, Белый постоянно разрывается между измерением математического порядка своего отца и миром искусства и музыки своей матери.

Его произведения характеризуются смелыми музыкальными испытаниями, свидетельствующие о возрастающем значении музыки в литературном творчестве. Белый интегрирует музыкальные структуры и ритмы в свои произведения и создает полифоническую прозу, выходящую за традиционные рамки художественной литературы. Синергия между музыкой и литературой не только обогащает художественное творчество Белого, но и способствует переосмыслению выразительных возможностей письменного слова.

В данной работе рассматривается транспозиция музыкальных средств в литературном творчестве Белого, и исследуется в частности эффект диссонанса в романе *Петербург*. Цель настоящего исследования – пролить свет на специфические аспекты, связанные с музыкальным измерением романа Белого, и проанализировать, как артикулируется присутствующий в произведении эффект неразрешенного диссонанса. Кроме того, в данной диссертации представлен обзор культурного контекста, повлиявшего на развитие и трансформацию музыкального мышления Белого, чтобы обеспечить более полное понимание использования музыкальных средств в литературной сфере. Дипломная работа состоит из трех глав, каждая из которых является трехчастной и посвящена конкретным аспектам, связанным с объектом анализа.

Первая глава посвящена формированию музыкального мышления Белого.

Белый живет в контексте, богатом новыми импульсами и теориями музыки, под влиянием немецкой философии. Два знаменитых немецких философа XIX века, Гегель и Шопенгауэр, предложили свои иерархии искусств. Оба философа отводили музыке центральную роль. Однако в классификации Гегеля она занимала второе место, а у Шопенгауэра - первое. Вторая теория - наиболее устоявшаяся в контексте того времени, а также та, которой придерживается Белый в своих теориях. Отталкиваясь от шопенгауэрианской теории, Белый создал свою собственную иерархию искусств, ставя музыку на первое место. Он также читал работы Ницше, и это повлияло на его мышление. Белый заимствует концепции у Ницше и аналогичным образом прослеживает возвращение музыки к дионисийскому импульсу. По мнению Белого, музыка превосходит поэтическое слово, поскольку, в отличие от последнего, способна преодолевать границы пространства и времени. Еще одно влияние оказывает вагнеровский опыт. У Вагнера заимствованы такие элементы, как *Gesamtkunstwerk* (Творческая концепция единения искусств), лейтмотив и «круговое движение оперы». Вагнеровское влияние ощущается во всей Европе, но наиболее сильно во Франции, где первые попытки объединить музыкальные и поэтические принципы были предприняты такими авторами, как Бодлер, Рембо и Верлен. Благодаря изучению вагнеровского слияния искусств и его резонансов в европейском контексте удалось проследить границы между французским и русским символистским опытом. Белый - самый новаторский автор на европейской сцене, поскольку ему удается выйти за рамки французских теорий и применить музыкальные и поэтические принципы непосредственно к прозе. На самом деле он использует орнаментальную прозу уже в своих *Симфониях*. Другой отличительный элемент опыта Белого - придание музыке не эвфонии, а диссонанса, чтобы экстернализовать дисгармонию мира.

Самым значительным итогом этого художественного обязательства, несомненно, является *Петербург*, выпущенный первым изданием в 1916 году. Хотя линия времени Петербурга построена нетрадиционно, она является результатом тщательно упорядоченного проекта. Белый создает кажущуюся хаотичную систему, но одновременно он придумывает систему скрытых ключей, раскрывающих точный порядок вещей. Одним из музыкальных приемов, обозначенных как ключевые для понимания романа, является диссонанс, как

звуковой, так и смысловой. *Петербург* – построен на парах противоположностей и сталкивающихся принципах.

Во второй главе исследуется оркестровка диссонанса, не столько звукового, сколько смыслового и структурного, присутствующего в рассматриваемом романе. В период с конца XIX до первых десятилетий XX века сложилась установка на нарушение канонов и норм гармонической музыкальной композиции, порождающая распад мелодии в пользу явных диссонансов. В музыке понятие диссонанса изменчиво: в Средние века диссонансный эффект называли *diabolus in musica*. Однако с развитием полифонии многие интервалы, ранее считавшиеся дисгармоничными, были канонизированы, обогатив музыку за счет степени напряжения между диссонансом и последующим консонансом. Литературный диссонанс Белого подобен музыкальному диссонансу. Во-первых, напряжение противоборствующих сил в *Петербурге* используется для привлечения внимания читателя. Во-вторых, как и музыкальный диссонанс Шенберга и Прокофьева, он остается неразрешенным. Диссонансный эффект романа особенно ярко проявляется в неоднозначности героев, их внутренних противоречиях и контрастах, характеризующих их отношения. Чтобы лучше понять эту концепцию, в этой главе дан анализ некоторых персонажей романа. Благодаря изучению фигур Софьи Петровны и Дудкиной, были введены понятия гендерной неоднозначности и отрицания телесности, а также смысловые диссонансы, связанные с внешностью и именами персонажей. С другой стороны, анализ Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича показал ницшеанскую аполлонически-дионисийскую дихотомию. В целом диссонансы, вносимые Белым, остаются неразрешенными из-за отсутствия «психологического созвучия», а сложная дихотомия становится синтезом противоположностей, сосуществующих в своем трагическом конфликте. Анализ этих героев показал, что сосуществование противоречивых элементов, неоднозначность отношений и смысловые контрасты совпадают с музыкальным диссонансом и имеют сходные с ним последствия.

Третья глава посвящена изучению периодических эффектов в *Петербурге* как примеров неразрешенных диссонансов, построенных на множестве голосов. Для романа Белого характерен ироничный, порой насмешливый стиль повествования, в котором ни одно событие или персонаж не ускользает от насмешки автора: пародия оказывается одним из важнейших направлений произведения, вполне постижимым

лишь при рассмотрении пародируемых текстов. Пародия - сатирическое или комическое подражание кому-либо, чему-либо с целью осмеяния слабых сторон, произведение, сатирически или комически имитирующее другое произведение. В *Петербурге* Белый искажает образец, придавая ему карикатурное подобие. Пародия по своей природе полифонична, поскольку в ней задействованы как минимум два голоса: авторский и чужой. Наиболее очевидной литературной пародией является пародия на Медного всадника Пушкина, в которой концепция города полностью перевернута. Петербург Белого ближе к тому, который представлен в произведениях Гоголя и Достоевского, превращающих город в призрачное место. Белый не ограничивается только литературным материалом. В основе его пародий лежит история (мы видим фигуры царя Петра Великого и маркизы Помпадур), мифология (например, явные отсылки к Зевсу), священные писания, музыкальные произведения (например, *Пиковая дама* Чайковского) и философские мысли. В данной главе анализируются две пародии: литературная на *Анну Каренину* и музыкальная на *Пиковую даму* Чайковского. Пародируя роман Толстого, Белый создает сеть соответствий и контрастов между героями и связывающими их событиями. Прежде всего, существуют многочисленные параллели между фигурами Аполлона Аблеухова и Каренина. Кроме того, Белый переворачивает момент встречи матери и сына, присутствующий в романе Толстого, снимая подлинный эмоциональный заряд в пародируемой версии. Но самое главное пародийное отличие состоит в том, что Каренины остаются разлученными, а Аблеуховы мирятся. Что касается пародии на «Пиковую даму», то отсылки вполне очевидны. Пародируемое музыкальное произведение прямо упоминается в третьей главе *Петербурга*, в разделе «Татам: там там», сразу напоминая вступительный мотив сцена из «Пиковой дамы», действие которой происходит на Зимней канавке. Софья Лихутина сравнивает себя с Лизой и, следовательно, ожидает определенного поведения от «своего Германа». Но Николай Аполлонович не Герман, а потому и Софья не может быть Лизой. Еще одним пародийным элементом является момент, когда Николай Аполлонович отказывается признаться в своей любви к Софье Петровне в Летнем саду, том самом месте, где Герман впервые признался в любви Лизе. Неразрешенный диссонансный эффект, играющий на двойной нити противоречий, по-особому выделяется в анализируемых сложных пародийных структурах. Изучение пародий как примеров диссонансной полифонии позволило

выявить некоторые соответствия между текстами, не выявленные в предыдущих исследованиях (или не изученные глубоко), и бурлескные перевороты характеров и событий, подчеркивающие мастерство Белого. В заключение следует отметить, что Белый использует знания теории музыки в процессе литературного творчества, предлагая беспрецедентные модели, которые позволяют отнести его к самым сложным образцам русской литературы.

Bibliografia

- БЕЛЫЙ, Андрей, *Симфония (2-я, драматическая)*, Москва, Скорпион, 1902.
- БЕЛЫЙ, Андрей, *Петербург*, Москва, Художественная Литература, 1978.
- БЕЛЫЙ, Андрей, *Символизм*, Собрание сочинений. Книга статей, Республика, Москва, 2010.
- БЕЛЫЙ, Андрей, *Арабески*, Собрание сочинений. Книга статей, Москва, Республика, 2012.
- ИЧИН, Корнелия, СПИВАК, Моника, *Миры Андрея Белого*, Белград, Филологический факультет Белградского университета; Москва, Государственный музей А. С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого, 2011.
- ЛЕВИНА-ПАРКЕР, Маша, *Мастер серийного самосочинения Андрей Белый*, Санкт-Петербург, Нестор-История, 2018.
- ЛЕВИНА-ПАРКЕР, Маша, ЛЕВИН, Михаил, *Шедевр трудного чтения: "Петербург" Андрея Белого*, Нестор-История, 2020.
- ПЕССОНЕН, Пекка, «Пародия в Петербурге Андрея Белого», *Соло. Литературно-художественный журнал*, Москва, Русский Пен-Центр Аюрведы, 1993, pp. 81-86.
- ТОЛСТОЙ, Лев, *Анна Каренина*, Москва, ГИХЛ, 1963.
- ABBAGNANO, Nicola, FORNERO, Giovanni, *L'ideale e il reale, corso di storia della filosofia da Schopenhauer agli sviluppi più recenti*, Torino, Paravia, 2013.
- ANSCHUETZ, Carol, "Bely's Petersburg and the End of the Russian Novel" in O. M. Cooke, *Andrey Bely's Petersburg: A Centennial Celebration / Edited by Olga M. Cooke*, Los Angeles, Academic Studies Press, 2017, pp. 19-45.
- ARON, Paul, SAINT-JAQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du litteraire / publie sous la direction de Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala ; avec la collaboration de Marie-Andre Beaudet [et al.]*, Paris, PUF, 2002.
- BACHTIN, Michail, *Dostoevskij. Poetica e Stilistica*, Einaudi, Torino, 1998.

BAGNOLI, Carlo, MIRISOLA, Beniamino, TABAGLIO, Veronica, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi, management*, Venezia, Venice University Press, 2020.

BELYJ, Andrej, *Il colore della parola. Saggi sul Simbolismo*, Napoli, Guida, 1985.

BELYJ, Andrej, *Pietroburgo / Andrej Belyj; a cura, e con un saggio, di Angelo Maria Ripellino*, Milano, Adelphi, 2014.

BELYJ, Andrej, *Sinfonia (2-a, drammatica)*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2022.

CASSEDY, Steven, "Petersburg and Music in Modernist Theory and Literature" in Livak, Leonid, et al. *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*. University of Wisconsin Press, 2019, pp. 157-170.

CHRISTA, Boris, "Music as Model and Ideal in Andrej Belyj's Poetic Theory and Practice", *Russian Literature*, Volume 4, Issue 4, 1976, pp. 395-413.

CLOWES, Edith W., "Petersburg and Russian Nietzscheanism", in L. Livak, *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2019, pp. 70-84.

COOKE, Olga M., *Andrey Bely's Petersburg: A Centennial Celebration / Edited by Olga M. Cooke*, Los Angeles, Academic Studies Press, 2017.

EMERY, Jacob, "Kinship and Figure in Andrey Bely's Petersburg", in O. M. Cooke, *Andrey Bely's Petersburg: A Centennial Celebration / Edited by Olga M. Cooke*, Los Angeles, Academic Studies Press, 2017, pp. 73-93.

FRISON, Anita, "Sul Sincretismo in Andrei Belyj", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, Trento, n.12, 2019, pp. 285-307.

GOETZ, Adrein, "Les Arts" in L. El Makki et. al., *Un été avec Proust*. Sainte-Marguerite-sur-Mer, Ed. des Equateurs, 2014.

GUILLAUMIER, Christina, "Ambiguous Modernism: the early orchestral works of Sergei Prokofiev", *Tempo*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol.65, Issue 256, 2011, pp. 25-37.

HARRISON, Thomas, *The Emancipation of Dissonance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996.

HINTON, Stephen, "The Emancipation of Dissonance: Schönberg's two practices of composition", *Music&Letters*, Oxford, Oxford University Press, Vol.91, No.1, 2010, pp. 568-579.

LIVAK, Leonid, et. al, *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2019.

MCQUILLEN, Collen, "Russian Modernist Theatricality and Life-Cration in *Petersburg*", in L. Livak, et al., *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2019, pp. 171-185.

MEYER, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1957.

NIETZSCHE, Friederich, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1976.

STEINBERG, Ada, *Word and music in the novels of Andrey Bely*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

TOLSTOJ, Lev, *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2014.

WAGNER, Richard, *Gesammelte Schriften und Briefe*, Leipzig, Hesse und Becker, 1914.

Sitografia

http://az.lib.ru/b/belyj_a/ (ultima consultazione 27/08/2024).

http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0340.shtml (ultima consultazione 27/08/2024).

http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_13_1903_arabeski.shtml (ultima consultazione 27/08/2024).

http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_06_1902_simvolizm.shtml (ultima consultazione 27/08/2024).

<https://imwerden.de/multi-volume-set-1000238-page-1> (ultima consultazione 25/09/2024).

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Cajkovskij/Cajkovskij-Dama.html> (ultima consultazione 15/09/2024).

<https://www.treccani.it/vocabolario/citazionismo/> (ultima consultazione 25/09/2024).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/dissonanza/> (ultima consultazione 10/09/2024).

https://www.treccani.it/enciclopedia/dissonanza_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione 10/09/2024).

[https://www.treccani.it/vocabolario/parodia_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/parodia_(Sinonimi-e-Contrari)/) (ultima consultazione 15/09/2024).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/sophia/> (ultima consultazione 15/09/2024).