

Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj *Pietroburgo*

Elena Mel'nikova, Michail Bezrodnyj, Vladimir Papernyj

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 443-448 ◇

L'IMMAGINE del Cavaliere di bronzo, elevata dalla tradizione culturale russa al rango di simbolo mitopoetico, si annovera tra i principali elementi strutturali del 'testo pietroburghese' di inizio Novecento^a. Il complesso dei motivi letterari legati all'immagine del Cavaliere di bronzo in *Pietroburgo* di Belyj è stato più volte oggetto di interpretazioni scientifiche e saggistiche. Ciononostante alcuni tratti essenziali di questo complesso non sono ad oggi stati messi del tutto in evidenza. Nelle nostre brevi osservazioni ci soffermeremo su uno di questi tratti che non ha mai attirato su di sé particolare attenzione, ossia sulla correlazione esistente tra l'immagine del Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura che si dirama in tutto il romanzo.

"Infinite statue [...] si svelavano ovunque una dopo l'altra [...]" (54)¹. L'abbondanza di raffigurazioni scultoree reali e inventate attraverso cui si dipanano gli eventi di *Pietroburgo* ne trasformano lo spazio in una gigantesca gipsoteca sui generis. Il paragone tra l'artista della parola e lo 'scultore' acquista qui una pertinenza affatto metaforica. Non solo il mondo oggettuale raffigurato nel romanzo, ma anche la sua caratterologia mettono in luce la tendenza a 'modellare l'immagine' nel vero senso della parola: nella descrizione dei personaggi principali i parallelismi scultorei sono presenti e giocano un ruolo attivo. Così Nikolaj Ableuchov è ora un "Apollo del Belvedere", ora "una maschera antica (greca)", ora

"un profilo (sembiante) di marmo" (ma anche una "rossa marionetta da farsa"), Sof'ja Petrovna è una "bambola giapponese (di cera)" e suo marito è "di legno, come intagliato da un bianco cipresso", ecc.

Sono contraddistinti dalla 'scultoreità' soprattutto l'aspetto e il comportamento del senatore Ableuchov: questi ha "occhi di pietra (pietrificati)", "uno sguardo di pietra", "un viso inciso nitidamente nella pietra". È paragonato alla Medusa Gorgone (50), attorno a lui regna la pietrificazione: "due lacchè [...] con il braccio pietrificato teso verso l'alto", "pietrificati continuavano a fare luce" (345, 346). Nella casa del senatore "la grazia era assisa a forza tra le statue di alabastro; e non solo, la grazia delle statue di alabastro si era trasformata in abitudine; l'abitudine si era rafforzata in istinto, nel gesto di alabastro dei saluti" (424). La 'statuarietà' del personaggio (proclamata nel nome stesso 'Apollon Apollonovič') traspare in maniera particolarmente nitida quando viene nominato in stretta contiguità – motivata anche dal soggetto mitologico corrispondente – con il 'duplicato' della sua immagine scultorea: "la statua di alabastro di Niobe". Sono numerosissime nel romanzo le descrizioni delle trasformazioni del senatore in statua: "si sgranarono, si pietrificarono [...] gli occhi" (30), "le grigie guance rasate e gli enormi contorni delle orecchie assolutamente morte erano nitidamente scolpiti da lontano" (123), "piegata ad angolo la gamba [...] prese la posa [...] di una silhouette egizia" (186), "sul granito dell'ingresso pose lo stivale la statua pergamenacea" (332), ecc.

Nella letteratura su *Pietroburgo* è stata già notata la correlazione tra la figura del senatore e le due principali immagini scultoree del romanzo che incarnano l'idea della statalità, ossia il Cavaliere di bronzo e "il barbuto di pietra" (la cariatide che corona l'ingresso

* We would like to express our gratitude to Michail Bezrodnyj for letting us publish this article in Italian.

^a La traduzione di tutte le citazioni nel testo è mia [G.G.]. D'ora in avanti le note con esponenziale alfabetico sono da intendersi come note della traduttrice.

¹ Qui e in seguito le citazioni dal romanzo (con l'indicazione della pagina tra parentesi nel testo laddove necessario) sono tratte dall'edizione: A. Belyj, *Peterburg: Roman v 8-mi glavach s prologom i èpilogom*, Moskva 1981.

dell'Istituzione di Ableuchov). Questa correlazione reca in sé il motivo “della pietrificazione dell'opera di Pietro”², ossia della pietrificazione e mortiferità della statualità creata da Pietro, e contemporaneamente il motivo della sua autodistruzione^b. Questo motivo viene proposto con insistenza nelle metamorfosi della statua che ‘si anima/si muove’: prende vita e, all'occorrenza, lascia il proprio posto la cariatide³; prende vita il Cavaliere di bronzo per “scorrere come metallo nelle vene” del suo antipode Evgenij-Dudkin (307); perde gli attributi della statuarietà e si trasforma in un essere umano vivo, marcatamente vivo e assai misero, abbandonando la funzione di ‘colonna dello stato’, il senatore Ableuchov.

“Proprio una pietra, Signore Iddio”, osserva all'inizio del romanzo il lacchè di Ableuchov (17) a proposito della reazione del padrone alle lettere dalla ‘Spagna’ della colpevole moglie ‘Anna’ Petrovna. Al ritorno della fuggiasca da Granada a casa Ableuchov “da tutte quelle bianche colonnine la osservava con disapprovazione il severo marito di freddo alabastro” (149)⁴. I riferimenti “all'ornamento di armi antiche” in casa del senatore e “al cavaliere di pietra” sullo stemma della facciata della casa, la visione astrale che il senatore ha di se stesso come “un piccolo cavalierino dalla corazza blu” (139), le continue descrizioni della stretta di mano del senatore, il suo passo pesante quando sale le scale: tutto ciò forma in *Pietroburgo* una costruzione narrativa che costituisce un rifacimento del soggetto del Don Giovanni e del Convitato di pietra, orientato innanzitutto sulla sua interpretazione puškiniana⁵.

² L'espressione è di Andrej Belyj (cfr. A. Belyj, *Ritm kak dialektika i "Mednyj vsadnik" Puškina*, Moskva 1929, p. 200).

^b La citazione precisa è “la pietrificazione dell'opera di Pietro in autocrazia tirannica” (cfr. *Ibidem*).

³ Cfr. un motivo quasi identico in *Idem*, *Maski*, Moskva 1932, pp. 257 e segg.

⁴ Si intende la statua di Archimede, “l'uomo antico-greco” a cui viene paragonato “il consorte di Anna Petrovna” e “uomo di stato” Ableuchov. Il legame tra queste immagini è motivato anche dal tema della passione del senatore per “la folle contemplazione di piramidi, triangoli, parallelepipedi, cubi, trapezi” (21).

⁵ Così il motivo della non conformità dell'aspetto del senatore [una figurina mingherlina, assolutamente scialba (13)] con la sua raffigurazione sulla lapide [“sotto la croce un evidente altorilievo su cui è intagliata una testa enorme” (333)] riproduce le riflessioni di Don Juan davanti al monumento al Commendatore: “Quale titano appare egli qui! [...] Mentre il defunto era gracile e minuto” (A. Puškin,

Il soggetto della leggenda è riprodotto in *Pietroburgo* con slittamenti significativi nella sequenza degli eventi e una redistribuzione dei ruoli. Così, ad esempio, nel paragrafo *Un personaggio* la conversazione di Dudkin, che confessa le proprie “particolari passioni carnali” (92) a Nikolaj Ableuchov (la cui immagine pure è delineata ironicamente con i tratti di Don Giovanni⁶), viene improvvisamente interrotta da un brusco ‘tocco alla porta/apparizione’ del senatore (93). Dudkin scambia con lui una ‘stretta di mano’ (94) e riceve un ‘invito a pranzo’ (95). “Beh, a cena, a cena...”, dice a Dudkin Lippančenko nel finale del paragrafo *Male...*, dopo aver posato “il pesante palmo della mano sulle sue spalle” (285). Di seguito sono descritti la “visita” di Šišnar'iev e il delirio di Dudkin:

“Dal profondo [...] di se stesso [...] rispose:
– Tu mi hai chiamato... Beh, eccomi...” (299).

Queste parole sono una variante della classica frase con cui la statua del commendatore compare davanti a Don Giovanni: si confronti il verso “M'invitasti, e son venuto”⁷ con “Son venuto al tuo richiamo”⁸ e “Mi hai chiamato [...] Sono qua”⁹.

Negli episodi elencati il motivo del Convitato di pietra annuncia il tema dell'incursione di forze infernali e demoniache, tuttavia, in seguito, la semantica dell'incursione subisce modifiche sostanziali. Nel paragrafo *Il convitato* (!) la statua del “gigante dalla testa di bronzo”, dopo aver preso vita, visita la stanzetta di Dudkin. Il legame di questa scena con il

Polnoe sobranie sočinenij, VII, Moskva-Leningrad 1948, p. 153). Cfr. anche il motivo delle “bambole di cera” in Puškin e Belyj.

⁶ Cfr. ad esempio l'epigrafe al terzo capitolo del romanzo e il suo contenuto.

⁷ *Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni* (atto II, scena XV). Musica di Mozart e libretto di Lorenzo Da Ponte.

⁸ A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, op. cit., p. 711.

⁹ A. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, I, Sankt-Peterburg 1888, p. 122. Bisogna notare che le rivisitazioni di questa leggenda da parte dei contemporanei di Belyj – ad esempio Bal'mont (un poema incompleto) e Brjusov (una poesia in *Tertia Vigilia*) – non hanno avuto alcuna influenza sul romanzo, mentre *I passi del commendatore* di Blok e *Il padrone di pietra* di Lesja Ukrainka – che trattano il *Convitato di pietra* di Puškin in maniera molto simile a quella di *Pietroburgo* per l'atmosfera psicologica, una serie di motivi, ecc. [cfr. le parole di Lesja Ukrainka sul fatto che il suo dramma “doveva ricordare un gruppo scultoreo” (cfr. L. Ukrainka, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad 1979, p. 870)] – evidentemente non erano note a Belyj nel periodo di stesura del romanzo.

Cavaliere di bronzo puškiniano è evidente, ma attraverso il fitto strato di rimandi letterari traspaiono i tratti di un'altra fonte:

E rimbombava colpo su colpo; andava in frantumi gradino su gradino; e rovinavano in basso le pietre sotto i colpi del passo pesante [...] Si spaccò e si schiantò la porta [...] al centro della soglia [...] chinata la testa coronata e inverdita, stendendo il pesante braccio inverdito, stava un corpo mastodontico siavillante di fosforo. Era il Convitato di bronzo. L'opaco mantello metallico pendeva pesantemente dalle spalle che emanavano scintille e dalla corazza squamosa [...] ¹⁰. Nell'orbite metalliche del Convitato brillava una melancolia di bronzo; sulla spalla [di Dudkin] cadde amichevolmente la mano frantumapietre... (305-307).

L'interferenza delle immagini del *Cavaliere di bronzo* e del *Convitato di pietra*, nitidamente espressa nella descrizione del visitatore notturno, è ambivalente anche per la sua funzione semantica. Il convitato di bronzo, che induce Dudkin a uccidere Lippančenko, si presenta come una forza che porta alla distruzione il mondo burocratico "di pietra" e all'annientamento "la cariatidicità, la pietrosità, l'immutabile ossosità del portale della vita"¹¹: "Allora tutto cambierà: sotto i colpi del metallo frantumapietre spiccherà il volo Lippančenko, la soffitta crollerà e Pietroburgo sarà distrutta; la cariatide sarà distrutta sotto i colpi del metallo; e la testa nuda di Ableuchov si spaccherà in due per il colpo a Lippančenko" (306). Ma la distruzione del mondo di pietra non conduce al superamento della pietrificazione, e l'omicidio compiuto da Dudkin si rapprende nella "figurina dal bianco viso sogghignante, fuori di sé", nella figurina "dai baffetti" e "il braccio teso" (386). Leonid Konstantinovič Dolgoplov ha interpretato questo episodio, che conclude il settimo capitolo del romanzo, come "una parodia del monumento di Falconet"¹². Questa scena tuttavia sembra avere un

significato leggermente diverso e più complesso. La parodicità presume la degradazione monovalente di una data immagine 'alta' di partenza. Ma in Belyj, in sostanza, non c'è degradazione, in lui 'alto' e 'basso' si trasformano (anche più volte) l'uno nell'altro. L'omicidio di Lippančenko da parte di Dudkin ha parallelismi 'alti', si riferisce sia al motivo apocalittico dell'uccisione del Drago, sia all'analogo motivo relativo a San Giorgio (prototipo del 'soggetto' del monumento di Falconet), sia all'omicidio del Mago da parte del Cavaliere Vendicatore nella *Terribile vendetta* di Gogol¹³. Ma è pur sempre un omicidio, e Belyj mai — nonostante la propensione a giocare con il relativismo delle antitesi morali — mai ha visto nell'omicidio altro che follia e male. Uccidendo Lippančenko Dudkin diventa parte di quel particolare processo di follia e male che Belyj identifica con Pietroburgo e di cui vede l'origine nell'imperatore Pietro I. Il motivo della follia di Dudkin 'sviluppa' il motivo della follia dello Evgenij puškiniano: il cerchio si chiude, il carnefice viene per entrare dentro la vittima, e la vittima diviene carnefice. La distruzione nel mondo pietrificato risulta transitoria ed è seguita da una nuova pietrificazione. Pietroburgo nel romanzo di Belyj sono "le fauci spalancate della Geenna" (203), è un simulacro demoniaco che cambia continuamente aspetto. La 'pietroburghesità', il 'peccato originale di Pietroburgo' sono personificati nel Cavaliere di bronzo, il monumento-mutaforma che può prendere vita, ma solo per pietrificarsi di nuovo¹⁴, che può essere sia pietra che metallo, può rimanere se stesso e trasferirsi in un Altro, ma solo per permanervi come simulacro demoniaco e distruttore.

Il Cavaliere di bronzo costituisce dunque la personificazione di Pietroburgo, interpretata da Belyj come una condizione ontologica specifica. Questa concezione di Pietroburgo è realizzata nella struttura narrativa del romanzo a tre livelli basilari: 1) a livello di 'posizione dell'autore-narratore' che in-

¹⁰ L'armatura militare, a cui aveva rinunciato a suo tempo il creatore della statua equestre di Pietro (cfr. É. Falconet, *Oeuvres...*, II, Lausanne 1781, p. 181), 'torna' in Belyj, ma ormai in qualità di reminiscenza della statua del Commendatore.

¹¹ In questo modo Belyj esprime il proprio senso di stagnazione dell'essere (A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva-Leningrad 1931, p. 87). Ricordando i professori conoscenti del padre, Belyj li paragona alle "cariatidi" (Ivi, pp. 83-87), e nel paragrafo *Apostoli dell'humanitas* profila l'immagine ironica "del solido professore di pietra" che scende dalla cattedra come il "commendatore di pietra" (Ivi, p. 106).

¹² L. Dolgoplov, *Na rubeže vekov. O russkoj literature konca XIX — načala XX v.*, Leningrad 1977, p. 242.

¹³ Cfr. V. Papernyj, *Andrej Belyj i Gogol'. (Stat'ja 2-ja)*, "Učenyje zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta", 1983, 620, pp. 96-97.

¹⁴ Cfr. in questo legame una serie di episodi dell'inizio del quinto capitolo in cui appare Pietro 'vivo', rappresentato tuttavia in una figura pietrificata: "una massa pesantissima, come di pietra" (206), ecc.

carna in sé “la coscienza Pietroburghese”¹⁵; 2) a livello di ‘descrizione’/‘quadro’ di Pietroburgo; 3) a livello di ‘racconto’, ossia di una serie di sequenze di ‘azioni’ di personaggi. L’immagine del Cavaliere di bronzo, fissata in origine al secondo dei suddetti livelli, diventa poi uno dei fattori cruciali che legano il racconto, e soprattutto il sistema dei personaggi che è parte del racconto stesso, alla ‘concezione generale’ di Pietroburgo costruita nel romanzo. Perciò è logico che il complesso di motivi che dà forma a questa immagine sia correlato in varie sue parti al complesso di motivi di tutti i personaggi principali del romanzo. Il carattere di questa correlazione è duplice: può essere diretta oppure indiretta, mediata dal ramificato sistema di analogie scultoree.

Particolare interesse suscita proprio la ‘specificità scultorea’ dell’immagine che a primo acchito può sembrare paradossale. In effetti il Cavaliere di bronzo in Belyj è ora di bronzo, ora di pietra, ora perfino di bronzo e pietra contemporaneamente. In parte ciò si spiega con la tradizione letteraria della ricezione del monumento di Falconet come raffigurazione di un ‘cavaliere’: “Egli dorme, mentre arrossa il tramonto. / E roseggia la corazza”¹⁶; “... galoppava sul bronzo destriero [...] il cavaliere, catafratto nel verde bronzo...”¹⁷; “E per ultraterrena volontà / dello zar, catafratto nell’acciaio...”¹⁸, ecc. (Evidentemente gioca qui un ruolo di non poco conto l’iconografia di Pietro I in generale). Di contro, Belyj attualizza anche il significato etimologico (pre-antroponimico) del nome Pietro-‘pietra’, chiaramente correlato al testo evangelico (Mt 16,18). Nel romanzo il significato di questo motivo si può decifrare in maniera del tutto univoca: Pietro è il fondatore e il fondamento, ossia la ‘pietra angolare’ di Pietroburgo. Ma la ‘pietra angolare’ nel Nuovo Testamento è Cristo, fondamento del Regno dei Cieli (Mt 21,42; Mc 12,10; Lc 20,17; Atti 4,11; I Pietro 2,6-8; Romani 9,33), e Pietro in qualità di ‘pietra angolare’ viene interpretato come un falso-Cristo, un Anticristo, tizzone d’inferno che

ha generato l’inferno di pietra di Pietroburgo¹⁹.

La reificazione della metafora ‘Pietro-pietra’ ha reso possibile la sovrapposizione delle immagini del Cavaliere di bronzo e del Convitato di pietra fuoriuscito dal mondo degli inferi²⁰. Questa sovrapposizione tuttavia non è un fenomeno isolato e deve essere analizzato nel contesto del ‘mito della scultura’ elaborato da Belyj in maniera precisa. Proprio grazie all’esistenza di questo mito nella propria coscienza Belyj è riuscito a mettere in risalto l’insieme invariante delle immagini puškiniane della statua che prende vita e, prendendo in prestito l’uno o l’altro elemento di queste immagini, individuare implicitamente ‘il mito della scultura in Puškin’ che verrà studiato in maniera sistematica (ed esplicita) solo molto tempo dopo nel noto lavoro di Roman Jakobson *Socha v symbolice Puškinově*²¹ [La statua nella simbologia

¹⁵ Sul significato dei motivi indicati per la sacralizzazione dell’imperatore Pietro all’inizio del XVIII secolo cfr. Ju. Lotman – B. Uspenskij, *Otzvuki koncepcii “Moskva-treťij Rim” v ideologii Petra Pervogo. (K probleme srednevekovoj tradicii v kul’ture barokko)*, in *Chudožestvennyj jazyk srednevekov’ja*, a cura di V. Karpušin, Moskva 1982, pp. 236-249.

²⁰ Tra l’altro la tradizione letteraria comprendeva anche altri presupposti per questa sovrapposizione. Ad esempio in Aleksej Konstantinovič Tolstoj il monumento al commendatore è raffigurato come statua equestre: “Guardate, eccovi il suo monumento! / Tutto di marmo su un destriero di marmo...” (A. Tolstoj, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, cit., p. 122). In questo legame sembra interessante (in senso tipologico piuttosto che genetico) l’antiteticità intrinseca (metallo vs pietra) dell’immagine del commendatore nel noto *Don Juan aux Enfers* di Baudelaire che emerge in alcune traduzioni russe del verso “Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre” a causa dell’aggiunta dell’epiteto “di ferro” alla parola *armure*: cfr. ad esempio la traduzione di Ellis: “Tutto cinto dalla ferrea armatura, / si erge il titano quale montagna scura” (Š. Bodler, *Cvety Zla*, Moskva 1908, p. 91) e la traduzione di Petr Filippovič Jakubovič-Mel’sin: “L’uomo di granito dalla ferrea armatura” (Š. Bodler, *Cvety Zla*, Sankt-Peterburg 1909, p. 82).

²¹ Cfr. R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinově*, “Slovo a slovesnost”, 1937, 3, pp. 2.24. Tra l’altro già all’inizio del XX secolo i puškinisti notavano il legame tra le immagini del Cavaliere di bronzo e del Convitato di pietra. Cfr. “È alquanto verosimile [...] che anche il finale del *Cavaliere di bronzo* sia stato pensato ed elaborato da Puškin sotto l’influenza della leggenda del *Don Giovanni* e delle reminiscenze del *Convitato di pietra*. [...] In entrambi i casi abbiamo a che fare con delle statue, animate e rimesse in moto da una qualche misteriosa forza superiore e stracolme di giusta ira. Il titolo stesso del *Cavaliere di bronzo* ricorda *Il convitato di pietra*. La prima parola di entrambi i titoli indica il materiale da cui è stato fatto il monumento del marito di Donna Anna e quello del primo imperatore russo” (N. Černjaev, *Kritičeskie stat’i i zametki o Puškine*, Char’kov 1900, pp. 88-89). (Per il rimando a questa fonte gli autori sono debitori a Igor’ Vladimirovič Nemirowskij). Cfr. anche V. Brjusov, *Mednyj vsadnik*, in A. Puškin, *Polnoe sobranie*

¹⁵ Per dettagli cfr. V. Papernyj, *Andrej Belyj i Gogol’*, op. cit., pp. 93, 97-98.

¹⁶ A. Blok, *Sobranie sočinenij*, II, Moskva-Leningrad 1960, p. 141.

¹⁷ A. Remizov, *Rasskazy*, Sankt-Peterburg 1910, p. 138.

¹⁸ S. Solov’ev, *April’. 2-ja kniga stichov*, Moskva 1910, p. 53.

di Puškin]^c.

Insieme al *Cavaliere di bronzo* e al *Convitato di pietra* Jakobson ha analizzato la *Fiaba del Galletto d'oro*. È interessante osservare che anche questo soggetto ha attirato l'attenzione di Belyj: una lunga serie di rimandi al *Galletto d'oro* si trova nel *Colombo d'argento* (1910)^d: l'immagine del “galletto intagliato (di latta)” sul tetto dell'isba (pp. 3, 167, 204), il motivo della scultura del colombo d'argento che prende vita [“Il colombo d'argento, che aveva preso vita sulla lancia [. . .] volò dalla lancia al tavolo (p. 70)], il paragone tra il “mago” Kudejarov e ora il colombo ora il galletto (pp. 238, 242, 275, ecc.), e infine il parallelismo tra i titoli²².

Per quel che concerne il soggetto del *Convitato di pietra*, questo giocherà un ruolo importante anche nel sistema di motivi dei romanzi di Belyj *Mosca* e *Le maschere*. Il personaggio centrale di queste opere, Mandro, che incarna le forze demoniache del non-essere, risulterà direttamente correlato all'immagine del Commendatore e indirettamente a quella del Cavaliere di bronzo del romanzo *Pietroburgo*²³.

www.esamizdat.it ◇ E. Mel'nikova - M. Bezrodnyj - V. Papernyj, *Il Cavaliere di bronzo e il simbolismo della scultura nel romanzo di Andrej Belyj* Pietroburgo. Traduzione dal russo di G. Giuliano (ed. or. Idem, *Mednyj vsadnik v kontekste skul'pturnoj simboliki romana Andreja Bologo Peterburg, Blokovskij sbornik. VI. A. Blok i ego okruženie*, Tartu, 1985, pp. 85-92.) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 443-448.

sočinenij v 6 t., III, a cura di S. Vengerov, Sankt-Peterburg 1909, p. 468.

^c Cfr. la versione italiana R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin*, in Idem, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino 1985, pp. 75-116.

^d A. Belyj, *Serebrjanyj golub'. Povest' v 7 glavach*, Moskva 1910. Nel testo le pagine del romanzo sono indicate tra parentesi tonde.

²² Cfr. anche gli echi di questi motivi in *Pietroburgo* (53, III, 201).

²³ Il reiterato epiteto *dolgorukij* [braccialunghe] (cfr. A. Belyj, *Moskovskij čudak. 1-ja čas' romana "Moskva"*, Moskva 1928, pp. 77, 123, 246 e segg.), fa di Mandro un sosia sui generis del fondatore della città, e il nome dell'eroe sulla targa *Mandro i Ko*. (Mandro e Compagnia) anagrammato si trasforma nel 'nome' del commendatore, *Komandor*: “*Ko*. sta per *Kompanija*: strano, a che scopo ha trasformato Mandro in questo “Mandor”; per fare un calembour? Così i membri della “Compagnia” [. . .] chiamavano Mandro: *KoMandor*. — Lei è il nostro *Komandor*. . .” (Ivi, pp. 233-234, cfr. anche p. 249). Nelle *Maschere* il motivo Mandro-Komandor è presente come metonimia, nelle immagini dei passi della morte, e come anagramma (cfr. A. Belyj, *Maski*, Moskva 1932, pp. 38, 49, 215-256 e segg.). In moltissimi casi la Mosca di questi romanzi si identifica con Pietroburgo, o per lo meno è raffigurata alla luce del ‘mito pietburghese’ (cfr., ad esempio, Ivi, pp. 17, 25, 195), cosa che si ottiene in parte tramite numerosi e variegati rimandi al testo del romanzo *Pietroburgo*.

◇ **E. Mel'nikova, M. Bezrodnyj, V. Papernyj, *The Bronze Horseman and the Symbolism of the Sculpture in A. Belyj's Petersburg*** ◇

Traduzione dal russo di Giuseppina Giuliano

Abstract

Italian translation of *Mednyj vsadnik v kontekste skul'pturnoj simvoliki romana Andreja Belogo Peterburg* by E. Mel'nikova, M. Bezrodnyj, V. Papernyj.

Keywords

Bronze Horseman, Belyj, Peterburg, Sculpture, Symbolism.

Authors

E. Mel'nikova is an Estonian scholar, specialised in semiotic studies. She studied and worked at the University of Tartu.

Michail Bezrodnyj is a Russian scholar and writer. He obtained his PhD from the University of Tartu, and he currently teaches at Heidelberg University (Germany). He is the author of several articles and monographs on A. Puškin, N. Gogol', A. Blok, A. Belyj, A. Remizov, M. Cvetaeva, V. Majakovskij and others.

Vladimir M. Papernyj is a Russian scholar, PhD from the University of Tartu. He teaches at the University of Haifa (Israel). He is the author of numerous studies on N. Gogol', L. Tolstoj, A. Blok, A. Belyj, V. Rozanov.

Translator

Giuseppina Giuliano is Associate Professor in Slavic Studies at the University of Salerno, Department of Human Studies. Education: Ph.D. in Slavic Studies (University of Rome "La Sapienza", 2007); Bachelor (110/110 cum laude) in Foreign Languages and Literatures (University of Salerno, 2002). Main research areas: Russian Symbolism (Andrey Bely); Russian emigration in Italy (1st half of XX cent.); History of Italian Slavic Studies; Russian Musical Theatre in the XIX cent.; Cultural relationships between Italy and Russia in XIX and XX cent.; Literary translation.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Giuseppina Giuliano