

In cerca di una forma: Mosca negli anni Venti*

Stefania Sini

Università del Piemonte Orientale

ORCID 0000-0003-3136-7764

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.96>

ABSTRACT

I massicci cambiamenti che investono le città russe dopo la Rivoluzione di Ottobre, a cominciare dalla riorganizzazione degli spazi abitativi e dalla nuova toponomastica, sono oggetto di riflessione teorica, impegno pratico e narrazione da parte di intellettuali e artisti che, in diversa misura, collaborano alla edificazione della società sovietica o soltanto la osservano e descrivono. L'intervento si soffermerà su alcuni casi esemplari di racconto del vissuto urbano a Mosca negli anni Venti, con particolare riguardo a Boris Pasternak, Michail Bulgakov e Valentin Kataev.

PAROLE CHIAVE

vissuto urbano sovietico, Mosca anni Venti, Boris Pasternak, Michail Bulgakov, Valentin Kataev

ABSTRACT

The massive changes affecting the Russian cities after the October Revolution, starting with the reorganization of living spaces and new toponymy, are the subject of theoretical reflection, practical commitment, and narration by intellectuals and artists who in various degrees collaborated in the edification of Soviet society or only observed and described it. The paper will focus on some exemplary cases of narration of urban experience in the 1920s in Moscow, with particular regard to Boris Pasternak, Mikhail Bulgakov, and Valentin Kataev.

KEYWORDS

Soviet urban experience; Moscow in the 1920s; Boris Pasternak; Michail Bulgakov; Valentin Kataev

SOMMARIO: 1. Compattazioni – 2. Boris Pasternak: rinunciare al superfluo. – 3. Michail Bulgakov: abitare in una cornetta del telefono – 3. Valentin Kataev: la città negli strati del ricordo – 4. Forme compatte e fluttuanti

* *Questo saggio è il risultato di una ricerca finanziata dai Fondi di ricerca locale 2019 dell'Università del Piemonte orientale*

Il ricordo si perde, come la vecchia città. I vuoti di Mosca ricostruita si riempiono di nuovi contenuti architettonici. E negli scantinati della memoria restano appena degli spettri di vie inesistenti, annullate, di vicoli, vicoletti senza uscita... Ma come sono insistenti questi fantasmi di chiese, di palazzetti, di edifici che qui esistevano un tempo... A volte questi fantasmi sono per me più reali di quelli che li hanno sostituiti: un effetto di presenza!
Valentin Kataev

1. Compattazioni

Il 7 novembre 1918 a Pietrogrado, presso il cineteatro Splendid Palace, si svolge la prima proiezione del film *Uplotnenie* (fig.1), diretto da Anatolij Dolinov, Aleksandr Panteleev, Donat Paškovskij e sceneggiato e sponsorizzato dal Commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij, il quale fa la sua comparsa nelle prime inquadrature, sulla soglia del racconto, investendolo di un incontrovertibile effetto di realtà. (fig. 2)



Fig. 1 Poster del film *Uplotnenie*. «Proletari di tutto il mondo unitevi». «Uplotnenie. Cinepièce. Comp[osizione (sceneggiatura)] di A.V. Lunačarskij]. Edizione del comitato cinematografico presso il Commissariato dell'istruzione popolare dell'unione delle comuni della regione del nord».

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poster_of_Uplotnenie_movie.jpg

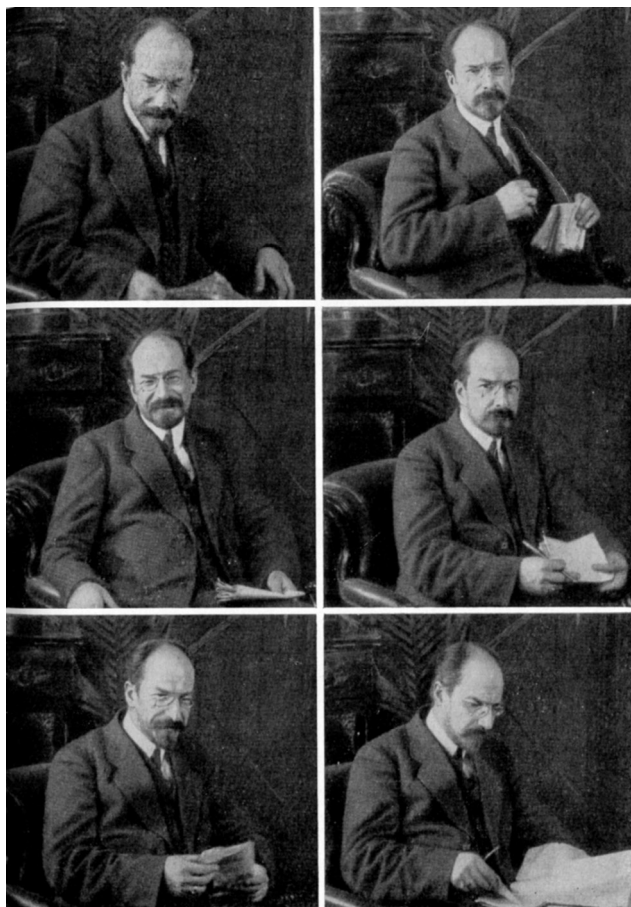


Fig. 2 Anatolij Lunačarskij nelle prime inquadrature di *Uplotnenie*. <http://lunacharsky.newgod.su/gallery/art-video/uplotnenie-film-1918g>

Si tratta di una delle prime pellicole sovietiche di chiaro intento propagandistico, un *agitfil'm* (Youngblood, 1991: 1-20; Widdis 2003: 87), la cui trama riflette la situazione sociale creatasi con la «grande redistribuzione abitativa» (*velikij žil-iščnyj peredel*) posta in atto nelle città dai soviet dopo la vittoria nel 1917. *Uplotnenie* significa infatti densificazione, compattazione o compattamento e si riferisce agli immobili che il governo bolscevico ha sequestrato ai proprietari, riassegnandoli alle famiglie del proletariato. La maggior parte delle case borghesi viene riorganizzata in *kommunalki* dove coabitano diversi nuclei famigliari (Gorlov 2016; Mirovič 2016; Azarova 2001: 191-192; Harshman 2018: 44-45; Piretto 2005). Nel film, il Professore Chrustin, docente dell'università di Pietrogrado, si trova costretto a dare spazio al fabbro Pul'nikov con la figlia. L'accoglienza è all'inizio fredda, la differenza sociale tra *intelligencija* e proletariato si fa sentire, ma gradualmente la convivenza migliora. Gli operai della fabbrica frequentano

la casa e il professore decide di svolgere dei corsi per i lavoratori. Nel frattempo, il suo figlio più giovane e la figlia di Pul'nikov si sono innamorati e hanno deciso di sposarsi. Il figlio maggiore di Chrustin, cadetto e ostile ai nuovi inquilini, viene punito con l'arresto. La morale è flagrante quanto lo sono la semplicità della trama e lo scontro sociale messo in scena.

La vicenda di *Uplotnenie* è ambientata a Pietrogrado, culla della Rivoluzione, che tuttavia nel 1918 cede il ruolo di capitale a Mosca. D'ora in avanti, il principale laboratorio degli esperimenti e programmi sociali del nuovo governo, il territorio di ingenti lavori urbanistici e il luogo di attrazione di intellettuali e artisti provenienti dall'ex Impero russo è Mosca. Qui la redistribuzione e compattazione degli alloggi non possono non risultare più massicce che altrove. Se tra il 1918 e il 1924 a Pietrogrado/Leningrado cambiano casa 300 mila persone, nella capitale si muovono in 500 mila (Gafurova 2016: 67). Soltanto nell'autunno del 1918, 3.197 «famiglie borghesi» (circa 15.000 persone) vengono sfrattate da Mosca e più di 20.000 lavoratori si trasferiscono nei loro appartamenti.

2. Pasternak: rinunciare al superfluo

Di questo enorme mutamento delle condizioni abitative dopo il 1917 recano testimonianza numerosi narratori e poeti russi, sostanziando con le loro opere l'immaginario collettivo intorno agli esiti della rivoluzione bolscevica e contribuendo lungo i decenni a trasmettere elementi e tracce di tale immaginario anche al di fuori dei confini sovietici¹. Il racconto dell'occupazione della casa moscovita del protagonista in *Doktor Živago* di Boris Pasternak ne è un esempio perspicuo (figura 3). Ricordiamo, in particolare, il capitolo dal titolo eloquente *L'accampamento di Mosca* (*Moskovskoe stanovišče*) nella I parte del romanzo: a Jurij, che è appena tornato dal fronte, Tonja descrive la riduzione della casa come una cessione volontaria dovuta alla difficoltà di riscaldare le stanze:

“[...] Ma dove vai? Perché non passi dal salotto? Adesso passate da un'altra parte per salire?”

“Ah sì, tu non sai nulla. Io e papà ci abbiamo pensato e ripensato e poi abbiamo ceduto una parte del pianterreno all'Accademia agraria. Se no, d'inverno, non ce la facevamo a riscaldare. E anche il piano di sopra è troppo grande. Glielo abbiamo offerto, ma per ora non lo prendono. [...] Per ora tengono le camere in ordine. Ora le chiamano 'superficie abitabile' (*Teper' èto nazyvaetsja žilaja ploščad'*). Di qui, di qui. Ma quanto sei lento! Si passa dalla scala di servizio. Hai capito, adesso? Seguimi, ti faccio strada io” (Pasternak 1957: 184-185; ed. orig.: 240)².

1 Nel ventaglio di opzioni possibili abbiamo scelto consapevolmente, quale avvio di una ricerca in corso di svolgimento, tre campioni testuali luminosamente paradigmatici. Ci proponiamo in futuro di esplorare autori meno canonici.

2 Parte I, cap. *L'accampamento di Mosca*, par. 2. Ed. orig.: primo Libro, parte sesta, 2.

In questo episodio, la compattazione degli spazi viene accolta di buon grado e giustificata dalle sue vittime; di più, essa suscita le lodi di Jurij che descrive la ricchezza espropriata come sfondo allucinato della sofferenza dei soldati feriti e invoca la rimozione del superfluo:

“Avete fatto benissimo a cedere le camere. Anche l’ospedale dove lavoravo era installato in un palazzo signorile. File sterminate di stanze, in qualcuna il parquet era ancora intatto. C’erano palme nei vasi e di notte quelle foglie sopra le brande parevano dita allargate di fantasmi. I feriti che venivano dal fronte avevano paura e gridavano nel sonno. Del resto non erano del tutto normali, spesso soffrivano di traumi psichici. Si dovettero portar via le palme. Voglio dire che nella vita dei ricchi c’era davvero qualcosa di morboso. Un’infinità di cose inutili. Mobili e stanze inutili nelle case, inutili finezze di sentimento, espressioni inutili. Avete fatto bene a restringervi. Ma è ancora poco. Bisogna farlo di più” (*Ibidem*).

Se in queste battute di *Živago* la deliberata rinuncia alle stanze da parte dei proprietari sembra adeguarsi con equa coerenza alla tabula rasa imposta dalla Rivoluzione³, altrove nel romanzo il narratore rappresenta senza giudicare la burocratizzazione delle case e il controllo militare esercitato sugli abitanti:

Gli inquilini tenevano un’assemblea generale, fissata in precedenza, cui era intervenuta una rappresentante del soviet rionale, quando improvvisamente si era presentata la commissione militare di ronda, che controllava i permessi di detenzione d’armi da fuoco e sequestrava le armi non autorizzate. Il capo della ronda aveva pregato la delegata di non andarsene, assicurando che la riunione non avrebbe preso molto tempo, che gli inquilini, via via sbrigati, avrebbero potuto tornare a riunirsi, così che l’assemblea si sarebbe potuta riprendere al più presto.

Quando il dottore si avvicinò, la perquisizione volgeva infatti al termine, ed era appunto la volta dell’alloggio dove egli era atteso. Un soldato col fucile tenuto a tracolla da una cordicella e che stava di guardia a una delle scale che portavano ai ballatoi, si rifiutò recisamente di lasciarlo passare. Ma il capo della ronda intervenne perché non si facessero difficoltà al dottore, e consentì, anzi, a rimandare la perquisizione a dopo la visita (216; ed. orig. 274-275)⁴.

Il soggiorno del medico a Mosca ha peraltro un termine. La decisione sofferta è porre in salvo la famiglia e partire per Varykino. Nel frattempo, negli spazi abitativi sono sopraggiunti altri ospiti:

In casa Gromeko fervevano i preparativi per il viaggio. Agli inquilini, che nella casa riadattata (*v uplotnennom dome*) erano divenuti innumerevoli come passeri in istrada, vennero presentati come una pulizia generale prima di Pasqua (227; ed. orig. 286)⁵.

3 È interessante osservare come l’occupazione della casa moscovita del Dottor *Živago* venga ben diversamente rappresentata nell’omonimo film di David Lean del 1965.

4 Parte I, cap. *L’accampamento di Mosca*, par. 11. Ed. orig.: primo Libro, parte sesta, 11.

5 Parte I, cap. *In viaggio*, par. 1. Ed. orig.: primo Libro, parte settima, 1.

Alla vigilia della partenza, soverchiata da questa moltitudine – su cui ora il narratore non formula alcun commento oltre al paragone con i passeri – Tonja ha affidato le proprie stanze a un'anziana coppia di coniugi, conosciuti l'anno precedente in occasione di un baratto di «roba vecchia, stracci e mobili inutili in cambio di legna e patate». Ha mostrato loro «quali fossero le chiavi di ogni serratura e dove ogni cosa si trovasse, aprendo e chiudendo insieme a loro armadi e cassetti, indicando e spiegando tutto»:

I tavoli e le sedie erano addossati contro le pareti, i fagotti per il viaggio stavano ammassati in disparte, e da tutte le finestre erano state tolte le tende. La tormentata [...] si affacciava nelle stanze ormai vuote attraverso le finestre spoglie (231; ed. orig. 290-291)⁶.

La percezione della casa e della superstita proprietà si assottiglia e attutisce vieppiù insieme all'incombere del senso di perdita. Qui la volontà della rinuncia si è fatta rinuncia della volontà.



Fig. 3 Boris Pasternak, *Doktor Živago*, Moskva, Veče, 2018. In copertina il quadro di Boris Kustodiev, *Bolševik* (1920); <https://cdn1.ozone.ru/multimedia/1024229654.jpg>; copertina del libro di pubblico dominio.

⁶ Parte I, cap. In *viaggio*, par. 5. Ed. orig.: primo Libro, parte settima, 5.

3. Bulgakov: abitare in una cornetta del telefono

Altro caso esemplare di racconto del vissuto urbano a Mosca negli anni post-rivoluzionari è rappresentato da Michail Bulgakov, giunto in città nel settembre 1921, dopo una sofferta svolta esistenziale, e deciso a sopravvivere alla fame e a costruire e coltivare la propria nuova identità di letterato (Čudakova 2013: 117-147). La sua carriera artistica prende forma e si radica a Mosca, dove l'esercizio della scrittura procede in continuo scambio osmotico con l'esperienza quotidiana, con l'accelerazione dei ritmi di vita che la metropoli impone, con le difficoltà del *byt* e gli sforzi impiegati a superarle⁷. Di questa *Bildung* creativa e civile offrono efficaci testimonianze i *feuilleton* (Nicolescu 1994, Petrenko 2000, Krivošejkina 2004, Vesnina 2018, Chenoweth 2020: 85-124), in particolare quelli pubblicati su «Nakanune». Come scrive Tatjana Nicolescu, «sono i titoli stessi a dichiararlo: *Mosca dalle pietre rosse*, *La capitale nel taccuino*, *La città dorata*, *Mosca negli anni Venti*, che in seguito prese il nome di *Trattato sull'abitazione*» (33) (fig. 4).

In questi scritti [...] la città balza in primo piano: la Mosca sprofondata nel buio, in un «buio senza fondo» (così la vide Bulgakov quando vi giunse nel 1921) si trasforma negli anni della NEP in una città di luci, di colori, piena di suoni e di movimento; presa nel vortice dei cambiamenti, Mosca si muove a grande velocità, vola nel «rumore delle parole, dei suoni, delle sirene» e sottomette al suo ritmo nuovo e imprevedibile anche lo scrittore (*Ibidem*).

Nicolescu, inoltre, rileva opportunamente il nesso che si istituisce nella prosa di Bulgakov tra esperienza urbana e scelte stilistiche, compositive e di genere:

Bulgakov è costretto a rinunciare allo stile epico, dalle lente cadenze, e ricorre a un linguaggio spezzettato e frammentario capace di fissare, con l'incisività dell'appunto, l'essenza dell'avvenimento. E questo ci spiega l'interesse che l'autore mostra per «gli appunti» (*Zapiski*) come maniera letteraria: gli *Appunti sui polsini*, *Appunti di un giovane medico*, *Appunti di viaggio*. Gli *Appunti sui polsini*, con richiamo, forse agli *Appunti di un pazzo* di Gogol', usano un linguaggio fatto di frasi brevi, dinamiche, scattanti che sembrano poter volare rapide come Mosca (*Ibidem*)⁸.

7 «La lettura di Bulgakov è una chiave per comprendere meglio i problemi del vivere e dell'abitare a Mosca» (Spendel 1999: 24). Secondo la studiosa, «ciò che si pone in primo piano e assume un particolare significato nell'immagine di Mosca proposta da Bulgakov non è la vivace descrizione della vita urbana degli anni Venti e Trenta, bensì il conflitto che nella Mosca postrivoluzionaria nasce tra l'individuo e la storia» (*Ibidem*).

8 Osserviamo, a tal proposito, che questo stile rapido e franto è presente anche in *La guardia bianca* (1924), in alternanza allo stile 'epico'. Caratteristico del primo romanzo bulgakoviano è in effetti un ritmo narrativo vario e mutevole, con repentini cambiamenti di velocità. Ne consegue l'alternanza nella diegesi di distensioni e contrazioni, in una sorta di movimento di diastole e sistole. Da un lato, il narratore indugia in descrizioni ampie, condotte attraverso uno sguardo dall'alto, panoramico, sulla configurazione del territorio di Kiev (la collina di san Vladimir, il Dnepr con le sue anse) e anche da uno sguardo più basso su scene corali (la



Fig. 4 Michail Bulgakov, *Trattato sull'abitazione*, Edizioni «Terra e fabbrica», Mosca-Leningrado, 1926. Collana Biblioteca di satira e humor. <https://fantlab.ru/images/editions/big/327541?r=1630776997>; copertina del libro di pubblico dominio.

folia cittadina, i combattimenti). Dall'altro, il racconto presenta salti repentini e forti ellissi; lo stile, prevalentemente nominale, si raggruma in periodi brevi, scarni, fulminei: quello dei *Zapiski*. Compiono altresì forme estreme di monologo interiore, che sconfinano nel flusso di coscienza asintattico (il delirio di Aleksej Turbin nel capitolo XII della parte Terza). Cfr. Bulgakov 2011: 243-245.

La città non è dunque solo un tema costante della narrativa di Bulgakov, un contenuto letterario, uno sfondo o un 'esistente' del racconto, ma rappresenta altresì una forma del vissuto che si traduce nelle scelte espressive⁹.

La città è, per dirla con Bachtin (2012; 1979), un cronotopo complesso (Burlina 2020; 2021), composto a sua volta da altri cronotopi: le strade, le piazze, le case, le soglie delle case – anticamere, ascensori, pianerottoli, scale. E proprio le abitazioni di Mosca costituiscono una presenza privilegiata, perfino ossessiva, fantasmatica, dell'arte di Bulgakov¹⁰. Un oggetto mancante, perduto, sconquassato. È noto, infatti, come l'intera sua opera narrativa e teatrale rinvii di continuo al 'problema degli alloggi': dai primi *feuilleton* a *Cuore di cane* e *Uova fatali*, da *L'appartamento di Zoja* al *Maestro e Margherita*, solo per menzionare alcuni titoli¹¹.

Fra i molti possibili esempi, il *Trattato sull'abitazione* offre un condensato di spunti interessanti all'analisi. Nella prima parte del testo, l'io narrante racconta in prima persona alcuni episodi della propria esperienza di vita a Mosca accumulata negli anni 1921-1924 alla ricerca di lavori per sopravvivere. Rivolgendosi al lettore, ribadisce la propria volontà di «descrivere» la città «frugata per dritto e per rovescio» («*Ja obšaril eë »dol' i poperëk*») (Bulgakov 1988: 277; ed. orig: 161) e la propria attendibilità di testimone diretto di quanto va raccontando. Chiede di essere creduto: «Se dico che è così, vuol dire che è veramente così» (*Ibidem*).

La professione di veridicità e «l'ostentato biografismo» (Spendel 1999: 24) vanno tuttavia a collidere con i contenuti del racconto, imperniato sulla contraddizione e il paradosso, in virtù di una strategia di amplificazione grottesca. Fatti

9 Sulla nozione narratologica di esistente, cfr. Chatman 2003: 99-11. Sugli «effetti di questa nuova percezione spazio-temporale» propria del modernismo, in atto nel «luogo emblematico dell'accelerazione dei ritmi vitali, dell'affollamento e del caos, della molteplicità di sensazioni e prospettive, lo spazio urbano della letteratura modernista», cfr. Iacoli 2021: 413-414. Sul tema della città nella poesia moderna, cfr. Giovannetti 2021: 245-247. Sulla città e l'esperienza del moderno nel cinema sovietico, cfr. Widdis 2003: 75-80; per la letteratura italiana, cfr. i 3 volumi a cura di Barenghi *et al.* 2012. Includibile, su queste questioni, il rinvio a Simmel 1995; 2007 e Benjamin 1982; 2007. Sulla costituzione narrativa dello spazio urbano da una prospettiva interdisciplinare, cfr. Kindermann-Rohleder 2020; più in generale per un approccio geocritico cfr. Sally 2020; sul testo urbano di Pietroburgo, fondamentale è Toporov 2003; per uno studio di *Urban Studies* in lingua russa, cfr. Trubina 2010.

10 Se la storia letteraria è piena di case infestate, l'opera di Bulgakov è infestata dalle case.

11 «Tutto *Il Maestro e Margherita* [...] ruota intorno al problema degli alloggi. Qual è il primo scandalo di Voland, non appena arriva a Mosca? È questo: egli occupa, con il suo codazzo, un enorme appartamento sulla Sadovaja, cacciando le famiglie che lo condividevano; verso la fine della terza, quarta lettura, poi, si fa una scoperta sensazionale: la storia del Maestro è raccontata, dal manicomio, dal poeta Ponyrëv [...] che si trasforma in un discepolo del Maestro, ma che il lettore incontra fin dal primo capitolo sotto lo pseudonimo di Ivan Bezdomnyj. Che cosa significa Bezdomnyj? Significa, letteralmente, "senza casa". Chi comprende che la questione della casa è l'epicentro attorno al quale ruotano i pensieri dei cittadini sovietici, possiede una chiave per entrare in quella letteratura» (Tarabbia 2017).

veri e al contempo assurdi smentiscono la sensatezza delle più incontrovertibili affermazioni. Così inizia la seconda parte:

Mettiamoci d'accordo una volta per tutte: l'abitazione è la pietra angolare della vita umana. Prendiamolo come un assioma: senza un'abitazione, l'uomo non può esistere. Adesso, a complemento di ciò, a tutti coloro che vivono a Berlino, Parigi, Londra e in altri luoghi, comunico che a Mosca non ci sono appartamenti. E allora come ci si vive, allora? Ci si vive così. Senza appartamenti (*Ibidem*).

Ora, i moscoviti non sanno nemmeno più cosa voglia dire la parola «appartamento» e ormai la adoperano per indicare «ciò che capita». A questo proposito, il narratore riferisce di essersi recato dal «compagno tal dei tali» al quale ne era stato appena assegnato uno. La situazione del palazzo non lascia ben sperare:

La scala senza ringhiera era bagnata di zuppa di cavoli e diagonalmente vi penzolava un cavo strappato, grasso come una biscia. All'ultimo piano, dopo esser passato su uno strato di vetri rotti e sotto finestre per metà sbarrate con tavole di legno, mi ritrovai in uno spazio cieco e buio e lì cominciai a gridare. Al grido rispose una striscia di luce, finché, entrato chissà dove, trovai il mio amico (278; ed. orig.: 162).

In oscillante equilibrio tra deformazione iperbolica e dettagliato realismo, il racconto riproduce uno spaccato di *byt* sovietico degli anni Venti, con gli spazi angusti di una *kommunalka* e gli inquilini stipati al suo interno:

Dov'ero entrato? Il diavolo lo sa! Era una cosa buia come una miniera, suddivisa da tramezzi di compensato in cinque sezioni a forma di grosse cappelliere allungate. Nella cappelliera centrale sedeva il mio amico, sul letto, accanto a lui sua moglie, e accanto a sua moglie il fratello del mio amico, il quale fratello, senza alzarsi dal letto, ma semplicemente allungando il braccio, disegnava sulla parete opposta un ritratto a carboncino della cognata. La cognata leggeva *Tarzan* (*Ibidem*).

Come osserva Giovanna Spindel (1999: 25), «lo sfacelo della città non può che rispecchiarsi in quello umano della coabitazione». Costretti al contatto fisico, espropriati delle necessarie distanze interpersonali, gli abitanti della casa vivono nella promiscuità non solo dei corpi ma anche dei suoni, immersi costantemente nel fracasso:

I tre vivevano in una cabina del telefono. Immaginatevi, voi che vivete a Berlino, come vi sentireste se vi alloggiassero in una cornetta. Un sussurro, il rumore di un fiammifero caduto per terra si sentiva attraverso tutte le cappelliere, e la loro era quella centrale (Bulgakov 1994: 278; ed. orig.: 162).

Ai lettori berlinesi tutto questo può sembrare un *adınaton* o un esercizio di prosa gogoliana o dostoevskiana, che lo scrittore propone alla loro immaginazione riproducendo la sarabanda di voci, pezzi di dialoghi, grida, imprecazioni, frasi interrotte che cozzano l'una contro l'altra e riempiono la casa (279; ed. orig.: 162-163) e che rappresentano il contrario della comunicazione: la pura incomunicabilità. L'io narrante non può che invocare il silenzio («Il silenzio è una gran cosa, un dono degli dei, il paradiso») e concludere che se «a Mosca manca lo spazio», «si può fare una cosa sola: attuare il mio progetto, che consiste in questo: *a Mosca bisogna costruire*» (283; ed. orig.: 165 [corsivo dell'autore]).

E in effetti in questi anni a Mosca si costruisce: palazzi e cultura, ponti e storia, scuole e spettacoli. In città approdano architetti, artisti, scrittori, attori, musicisti, intellettuali, impegnati fiduciosamente nella edificazione della nuova società socialista in marcia verso il radioso avvenire, o silenziosamente dubbiosi, in un affollato gradiente tra piena adesione istituzionale, ruolo di 'compagni di strada' e destino di esilio o di arresto.

4. Valentin Kataev: la città negli strati del ricordo

Fra i nuovi arrivati a Mosca a inizio degli anni Venti si trova Valentin Kataev, originario di Odessa e costretto, come Bulgakov e come altri scrittori odessiti immigrati nella capitale (fig. 5), a sfamarsi, cercando di inserirsi nei circoli giornalistici e letterari e di pubblicare. La sua descrizione di Mosca è affidata, oltre mezzo secolo dopo i fatti narrati, a *La mia corona di diamanti* (1978), opera che ostentatamente rifiuta la definizione di libro di memorie – e persino l'incasellamento in qualsivoglia etichetta di genere (Kataev 1978: 71-72; ed. orig. 44)¹² – in nome di una libertà creativa e di uno sperimentalismo espressivo sussunti sotto l'egida dell'inclinazione/corrente stilistica – o «malattia del secolo» (*bolezn' veka*) (28; ed. orig. 16) da lui battezzata «mauvisme», *mot-valise* composta da *mauvais* + *fauvisme* (Borden 1999, Szarycz 1989: 18n, 110, 174; Volović 2014; Pozdnjakov 2015).

L'opera è un intreccio, in bilico tra «raffigurazione» (*izobraženie*) e «narrazione» (*povestvovanie*), di ricordi, fantasie, riflessioni, allusioni e richiami intertestuali inanellati da ganci analogici (un «volo libero della mia fantasia, fondato su avvenimenti veri, e forse non del tutto precisi, che si sono conservati nella mia memoria») (Kataev 1978: 72; ed. orig. 44), da cui si stagliano i ritratti dei principali rappresentanti della vita letteraria e artistica moscovita di quegli anni, riconoscibili sotto gli pseudonimi che li designano. Sugli incontri e dialoghi con questi scrittori e poeti – da Bulgakov («L'occhioazzurro») (*sineglazyj*) a Majakovskij («Il Commendatore») (*Komandor*), da Pasternak («il mulatto») (*mulat*) a Oleša («il chivetta») (*ključik*), da Esenin («Il principe») (*korolevič*) a Chlebnikov («Il presidente del globo terrestre») (*predsedatel' zemnogo šara*), da Babel' («Il soldato dell'armata a cavallo»)

12 Cfr. *infra*, par. 4.

(*konarmeeč*) a Mandel'stam («Lo schiaccianoci») (*ščelkunčnik*), solo per ricordarne alcuni – il narratore si sofferma raccontando episodi autobiografici ambientati nelle case di Mosca, in particolare la sua abitazione nel vicolo Myl'nikov, nelle redazioni, negli uffici, e soprattutto nelle strade. Le vie, i monumenti e gli edifici concregono con i personaggi del racconto e con essi occupano il primo piano.



Fig. 5 Valentin Kataev, Jurij Oleša, Mosca, Michail Bulgakov, 1931. Autore ignoto. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bulgakov_Kataev_Olesha.jpg. Licenza wikimedia commons.

Nel 'teatro della memoria' di Kataev la rappresentazione della città varca un doppio filtro: quello del ricordo personale, distante molti decenni, durante i quali le trasformazioni del tessuto urbano sono state enormi e innumerevoli, e quello della letteratura, che attraverso una fitta rete di rimandi intertestuali si frappone tra esperienza e reminiscenza e tra reminiscenza e scrittura. Ne deriva una complessa stratificazione temporale, immaginativa e percettiva in cui i confini tra dettaglio mimetico e indugio onirico divengono talora labili.

Approdato a Mosca, il giovane scrittore la guarda con gli occhi e la toponomastica di Puškin:

E anche la via Gor'kij è rimasta per sempre nel ricordo la Tverskaja dell'*Evgenij Onegin*. [...]

Proprio così vidi Mosca quando, dopo la guerra civile, vi giunsi dal Sud. E Mosca non era già più quella dell'*Onegin*, benché ci fossero i leoni sulle porte e le cornacchie sulle croci, e anche le farmacie, i lampioni, i *bul'var* e altre cose in abbondanza. Ma, naturalmente, i tram non c'erano ai tempi dell'*Onegin* (Kataev 1981: 35; ed. orig.: 20)¹³.

13 Il riferimento è alla descrizione della via Tverskaja in *Evgenij Onegin*, VII, strofa 38. Puškin 1985: 369.

Il punto è, spiega l'io narrante, che «la Mosca di Puškin si stava trasformando nella Mosca del Commendatore» (*scilicet* di Vladimir Majakovskij), attraversata non soltanto dai tram ma da Cadillac sfreccianti nella notte, guidate dai *nèpmany* baldanzosi mentre i lavoratori ancora erano immersi nel sonno¹⁴. «E anche questo», peraltro, «è un fantasma» (*prizrak*), soggiunge (Kataev 1981: 35; ed. orig.: 20).

Nella medesima pagina coesistono quindi, permeandosi vicendevolmente, l'epoca di Puškin, gli anni Venti e gli anni Settanta, questi ultimi *hic et nunc* della scrittura: tutti insieme tempo della storia e tempo del racconto, in virtù della ripresentificazione operata dalla memoria e della stratificazione temporale, percettiva e immaginativa che attraversa sia la narrazione sia lo *storyworld*. La città è dunque, cronotopicamente, in stato di metamorfosi:

Il ricordo si perde (*razrušaetsja*: si distrugge), come la vecchia città. I vuoti di Mosca ricostruita si riempiono di nuovi contenuti architettonici. E negli scantinati della memoria restano appena degli spettri di vie inesistenti, annullate, di vicoli, vicoletti senza uscita... (*Ibidem*)

Queste vie ora scomparse hanno dal canto loro occupato il posto di altre vie precedenti; la toponomastica, come l'urbanistica, ineluttabilmente ha seguito le ingiunzioni e i capricci del potere:

In seguito via Mjasnickaja (dei Macellai) venne denominata via 1° Maggio; poi inavvertitamente, chissà come, nel trambusto tornò al nome di prima, finché non ebbe il nome definitivo di via Kirov (39; ed. orig.: 23)¹⁵.

14 Il riferimento è alla poesia di Majakovskij *Moskva-Koenigsberg* (1923), in Majakovskij 1978: 325-328; 1972: 52-56.

15 La ridenominazione della via da Mjasnickaja a Kirov avvenne il 14 dicembre 1934 (Lekmanov-Rejkina 2004). Vale la pena di riflettere su quanto la toponomastica sia in questi anni travolta dalle vicende politiche. Se ne rende conto il linguista Grigorij Vinokur, che ai problemi di ridenominazione delle strade dedica la massima attenzione nell'ambito della sua «linguistica pratica» (1924). Cfr. Sini 2011. Lo studioso esamina i massicci cambiamenti di nome subiti dalle vie e delle strade di Mosca dopo la Rivoluzione, rilevando come molti dei nuovi toponimi risultino estranei alla coscienza popolare. In particolare, il linguista osserva la cattiva accoglienza di forme con il genitivo (per es. *Ploščad' Sverdlova* (Piazza di Sverdlov) da parte del popolo, che tende invece a formulare il toponimo nella morfologia aggettivale *Sverdlovskaja* («se non semplicemente con il vecchio nome»), che corrisponderebbe al modello tradizionale. «Ma ciò testimonia soltanto del fatto che il senso commemorativo della data ridenominazione ha già smesso di essere percepito e che l'attribuzione della Piazza Teatrale al cognome dell'ex presidente del Comitato Esecutivo Centrale è diventato un semplice *nome*, quando invece in un primo momento essa era indubbiamente un omaggio alla memoria del defunto» (Vinokur: 2012; ed. orig.: 30). È evidente che le conseguenze delle decisioni toponomastiche, ben al di là dei confini dello studio scientifico del linguaggio, investono la vita quotidiana nella logistica, nell'organizzazione del vissuto, e sollecitando in profondità la coscienza civile.

La Rivoluzione con il suo carico di sangue ha travolto e spazzato edifici pubblici e privati, chiese e negozi. Ci vorrà del tempo per rimuoverne le macerie.

Tale era la geografia di una capitale che non molto tempo prima aveva conosciuto le battaglie per le strade della Rivoluzione d'Ottobre.

Due casamenti a molti piani che erano andati incendiati, con le loro finestre senza più infissi sull'angolo fra Tverskoj bul'var e la grande Nikitskaja, la farmacia superstite dove avevano portato i feriti, alcuni pali della linea tranviaria contorti, bucherellati dalle pallottole, i muri dell'ex Scuola militare dello zar Alessandro, e poi sede del Consiglio militare rivoluzionario, crivellati da schegge di artiglieria, due pezzi da sei pollici nel cortile del Museo della Rivoluzione, ex club inglese, che non molto tempo prima dalle colline dei Passeri avevano cannoneggiato il Cremlino dove si erano asserragliati i cadetti.

C'era una quantità di vecchie piccole chiese non restaurate ormai da tempo immemorabile e tuttavia dall'indescrivibilmente bella architettura antico-russa, altre con le croci tolte via sembravano come decapitate. (Kataev 1981: 36; ed. orig.: 21).

Alla fine del periodo rivoluzionario, la metamorfosi procede senza soluzione di continuità anno dopo anno, inasprendosi periodicamente: «Poi arrivò un'epoca più difficile di spostamenti e distruzione (*uničtoženie*) di monumenti. Una mano imperiosa e invisibile (*nežrimaja vsevlastnaja ruka*) spostava i monumenti come figure di scacchi, e alcuni li gettava addirittura giù dalla scacchiera» (38; ed. orig.: 22)¹⁶. È il caso della statua di Gogol' del «geniale» Andreev, rimossa dalla piazza Arbat, condotta nel cortile della casa dello scrittore e rimpiazzata da un'altra scialba scultura.

In città imperversano modifiche e impianti, allestimenti, spostamenti e sostituzioni:

Quasi senza avvedermene ho vissuto l'epoca dei nuovi ponti sulla Moscova, di quando vecchi immensi casamenti venivano letteralmente «trasferiti» da un posto all'altro: l'epoca della costruzione della metropolitana; la scomparsa della Chiesa del Cristo Salvatore [...]

Adesso al suo posto c'è una piscina [...] (37; ed. orig.: 22).

Cambiamenti massicci che si susseguono nel tempo fino a invadere il presente della narrazione:

16 «Già nel 1918, il Soviet di Mosca iniziò a elaborare un piano per la "Nuova Mosca". A. Šusev e I. Žoltovskij furono incaricati di questo lavoro. Ma in quel momento si era lontani dall'attuazione dei piani. Una nuova fase nella progettazione della riorganizzazione della città fu il piano presentato da Šusev nel 1923. Prevedeva la ricostruzione della città insieme alla conservazione del suo aspetto tradizionale e del patrimonio storico e architettonico. Tuttavia, nonostante le proteste pubbliche, già negli anni '20 si distrusse molto. La prima demolizione di un edificio ecclesiastico – la distruzione della Cappella di S. Alessandro Nevskij vicino a Ochotnij Rjad – ebbe luogo nel 1922; nel 1925 fu demolita la Chiesa della Presentazione sulla Lubjanka. Era l'inizio» (Lekmanov-Rejkina 2004).

Talora la distruzione (*razrušenie*) della città supera la distruzione della sua filologia. Interi rioni di Mosca vengono annientati con una rapidità che neppure la memoria più potente riesce a seguire.

Nel corso degli anni i capolavori architettonici di Mosca, il suo stile russo-impero, le sue antiche chiesette dalle molte cupole, le sue ville di nobili e mercanti dei secoli passati, con leoni e stemmi araldici, da tempo immemorabile non restaurate, sporche, ingombre, con porcherie di ogni genere fatte di assi, garitte, ripostigli, palizzate, bottegucce, piccionaie sono riapparse alla luce del giorno in tutta la loro risplendente bellezza (200; ed. orig.: 127)¹⁷.

È come se fosse stata offerta un'altra possibilità di ritorno alla Mosca di Puškin e la linea del tempo si curvasse per volgere al cerchio. In effetti, la città è impegnata in un processo ciclico di morte e rinascita tipico di un essere organico:

Vado in giro (*edu*: trasportato) per Mosca e ai miei occhi appare il miracolo di una grande distruzione, unito con il miracolo ancora più grande di ricostruzione e rinnovamento. In alcuni luoghi vengono distrutti e bruciati interi quartieri di casupole marcite di piccoli borghesi, e il fuoco purificatore pettina col suo pettine incandescente la terra dove presto dal fumo e dalla fiamma sorgerà un nuovo parco pieno di trasparenze o un edificio di vetro (*Ibidem*).

La città è viva e pulsante e si mescola alla natura fondendo in sé stessa pietra e terra, minerale e vegetale, plastica e fango. L'antico suolo selvatico diviene struttura del futuro:

La città cominciò a ricostruirsi *ex novo* a partire dai quartieri periferici, dai piccoli villaggi boscosi del circondario moscovita, dalle aree incolte, dai depositi, dalle voragini sul cui fondo si accumulavano le acque di scolo e lustreggiavano fanghiglie ricoperte di erbe palustri e altre verdi immondizie. Al loro posto sono sorti i nuovi quartieri, i nuovi settori, intere città di case transistor a quadri e strisce, casamenti-torri che da lontano assomigliano a organetti a bocca in posizione verticale... (36-37; ed. orig.: 21).

In *La mia corona di diamanti* i mutamenti del territorio urbano si dispiegano anche attraverso l'intarsio fra i diversi periodi storici nei quali viene 'raccontata' e 'raffigurata' la città, e dunque attraverso la molteplicità prospettica da cui è messa a fuoco. A differenza dell'io narrato negli anni Venti, l'io narrante negli anni Settanta percorre Mosca in automobile e la vede di corsa: deve accettare immagini fulminee e spezzettate, apprestarne e gestirne il montaggio.

17 Osserviamo, *en passant*, che a questa altezza del testo l'autore tradisce un cedimento encomiastico nonché reazionario («La mano di un forte e buon potere si è messa a riportare la città in ordine» (*Ruka sil'noj i dobroj vlasti stala privodit' gorod v porjadok*) (*Ibidem*), dove l'evoluzione della succitata «mano imperiosa e invisibile» non può non parere altresì, oggi, una caduta di stile.

Ormai da un pezzo ho cessato di essere un pedone. Vado in macchina. Le vie di Mosca che un tempo percorrevo soffermandomi agli incroci e osservando le cose adesso balenano accanto a me, senza darmi la possibilità di notare le loro trasformazioni (36; ed. orig.: 21).

All'epoca invece si camminava:

Io studiavo Mosca e mi è rimasta per sempre impressa com'era a quel tempo che andavo a piedi. Allora tutti andavamo a piedi e, quel che più conta, non ci davamo troppa fretta, osservando così in ogni suo particolare il mondo circostante della città (*Ibidem*).

L'esperienza di *flânerie* e contatto con la folla è condivisa dalla comunità di poeti e letterati per i quali passeggiare in città offre occasioni e impulsi propizi al lavoro creativo:

Il *Commendatore* era un pedone nato, anche se aveva posseduto un'auto prima di tutti noi: una Renault portata da Parigi; ma non l'usava. [...] lui andava a piedi, sovrastando gli altri passanti di tutta la testa, saltuariamente soffermandosi tra la folla per annotare in un suo taccuino una rima o un verso appena inventati (*tol'ko čto pridumannuju rifmu ili stročku*) (35-36; ed. orig.: 22).

Il poeta dei motori e del progresso, delle *réclames* e degli slogan al servizio della Rivoluzione interroga il ritmo della città camminando; per scandire le sue marce ha bisogno dei corpi in movimento, del battito dei piedi di una folla che in quegli anni non tarda a divenire, nei rituali del potere, «massa ritmica o *sobbalzante*» (*rhythmische* oder *zuckende* Masse) (Canetti 1990: 1005; ed. orig.: 18). Poi, semmai, il poeta prenderà qualche volta la Renault.

5. Forme compatte e fluttuanti

Sia pur lasciando trasparire da alcuni frammenti testuali *Stimmungen* malinconiche, Kataev non affida alla composizione multiprospettica del racconto una rigida ripartizione di costanti assiologiche fra i diversi momenti storici; in altre parole, non afferma che 'allora' fosse meglio di 'ora'. Si è visto, infatti, come tanto allora quanto ora si consumassero demolizioni e tragedie, rinnovamenti e progressi. E tuttavia un discrimine è tracciato: tra presenza e pienezza del prima e vuoto ed assenza del dopo. Nel corso degli anni le vie e le case spariscono e non sempre ritornano:

... improvvisamente i freni fischiarono, l'auto frenò di scatto davanti a un semaforo rosso. Questo certamente era l'incrocio della via Kirov col viale della Circonvallazione: ma che strano vuoto si aprì davanti a me nel luogo dove ero abituato a vedere il vicolo Vodopjanyj. Non c'era più. Era scomparso quel vicolo

Vodopjanyj. Semplicemente non esisteva più. Era scomparso con tutte le case che ne facevano parte (Kataev 1981: 39; ed. orig.: 23).

Nel vicolo il protagonista capitava sovente, incontrava amici, discuteva, organizzava progetti. In un appartamento del Vodopjanyj, «il *Commendatore* trascorse la maggior parte della sua vita in quella strana famiglia nichilista di cui egli era il terzo e dove si riuniva lo stato maggiore dei membri del LEF» (40; ed. orig.: 23)¹⁸. La scomparsa del vicolo insieme agli edifici situati in esso – cronotopo composto da altri cronotopi minori¹⁹ – è registrata in questa pagina come perturbamento e trauma: «Era scomparsa la Biblioteca Turgenev. Era sparito il fornaio. Era scomparso il telefono pubblico. Si era aperta un'enorme piazza, un vuoto al quale era difficile rassegnarsi» (39-40; ed. orig.: 23).

Si tratta di un vuoto pauroso e ambivalente, in cui saltano misure e proporzioni e orientarsi diventa oltremodo complesso: «un vuoto che aveva per me un significato di illegalità, di innaturalità, come lo spazio incomprensibile, sconosciuto, che bisognava certe volte attraversare nel sogno»:

tutto intorno è familiare, ma al tempo stesso nuovo e non sai che strada prendere per ritornare a casa, e hai dimenticato dove si trova la tua casa, in quale direzione, sicché vai contemporaneamente in direzioni diverse, e ogni volta hai l'impressione di esserti allontanato da casa, eppure sai benissimo che la tua casa è vicinissima, lì a portata di mano, ma non la vedi, è quasi un'altra dimensione. È diventata invisibile (40; ed. orig.: 23).

In queste righe viene individuata con chiarezza flagrante – quasi con scolastico zelo – l'esperienza di *Unheimliche* (Freud 1919; 2006); 'la città e l'inconscio' si incontrano dunque 'identificandosi' e 'congiungendosi' (Bottiroli 2013: 120-354 *passim*) nello spazio rammemorativo della scrittura. A riempire il vuoto della mancanza interviene la narrazione raffigurante – o raffigurazione narrante – che ripresentifica e intesse gli strati dei tempi e delle percezioni attraverso i nessi associativi²⁰.

La forma del testo di cui va in cerca Kataev, nondimeno, rifiuta con forza, come si accennava in precedenza²¹, le definizioni di genere:

Supplico i lettori di non considerare il mio lavoro come un libro di memorie. Non posso soffrire i libri di memorie. [...]

Non romanzo, non racconto, non poema, non memorie, non diario lirico...

Che cosa, dunque? Non lo so! (Kataev 1981; ed. orig.: 44).

18 Nell'appartamento 4 del n. 3 del vicolo Vodopjanyj dal settembre 1920 hanno vissuto Majakovskij e i coniugi Jurij e Lilja Brik (Lekmanov-Rejkina 2004),

19 Cfr. *supra*, par. 3.

20 Memoria, Fantasia e Ingegno, per dirla con Giambattista Vico (1990: 15-113 e *passim*; 1990a: 766-767; 828 e *passim*).

21 Cfr. *supra*, par. 4.

La sua scrittura si muove consapevole tra volontà di asciuttezza narrativa da una parte e visionaria esplorazione delle regioni dell'*ornatus* dall'altra – corrispettivo linguistico delle regioni dell'immaginazione (Piana 2013) –, tra ascetico rigore dello stile e tendenza all'esuberante lirismo e alla dissoluzione della *ratio* argomentativa.

... Rileggo quel che ho scritto. Ci sono pochi verbi. E qui sta il guaio. Il sostantivo è raffigurazione. Ma il verbo è azione. Dal rapporto fra la quantità di sostantivi e la quantità di verbi si può giudicare la qualità di una prosa. In una prosa buona raffigurazione e narrazione stanno su uno stesso piano. Temo di usare piuttosto male gli aggettivi e i sostantivi. [...] La ridondanza raffigurativa è una malattia del secolo che altrove ho chiamato *mauvisme*. Quasi sempre nella prosa contemporanea la raffigurazione eccede sulla narrazione (Kataev 1981: 28; ediz. or.: 15-16).

Siamo circondati da un numero di oggetti superiore all'indispensabile per l'esistenza (28).

Lo scrittore riflette sulla propria poetica nel tentativo di trovare un equilibrio tra forze contrastanti. Con uno sguardo al sistema letterario del suo tempo rileva la preponderanza della raffigurazione rispetto alla narrazione e con ciò stesso, seppur implicitamente, conferma quanto già Boris Èjchenbaum aveva lucidamente diagnosticato in un saggio dedicato a *Leskov e la prosa contemporanea* pubblicato in volume nel 1927 (ma risalente al 1925) (Èjchenbaum 2016; Sini 2016): la latitanza a cavallo tra XIX e XX secolo e, in seguito, del grande romanzo di impianto ottocentesco, imperniato sulla trama, e il fiorire di generi narrativi brevi nei quali il ruolo di dominante è svolto da altri elementi compositivi, in particolare dallo *skaz*.

Inoltre, se da un lato Kataev non intende in realtà ripudiare il *mauvisme* – anzi, confessa sconsolato: «ahimè, sono troppo infetto di questa bellissima malattia da me inventata» (1981: 28; ediz. or.: 16) – resta dall'altro la sua affermazione perentoria intorno agli oggetti che ci circondano in eccesso rispetto a quelli indispensabili per l'esistenza. Affermazione che non può non farci tornare in mente le parole di Jurij Živago citate in precedenza: «Un'infinità di cose inutili. Mobili e stanze inutili nelle case, inutili finezze di sentimento, espressioni inutili»²².

Attraverso le voci dei loro eroi i due autori sembrerebbero quindi concordi sulla necessità di asciugare le forme della parola artistica, di 'compattarle', per dir così, come si compattavano gli appartamenti dopo la Rivoluzione. Le loro opzioni effettive nondimeno vanno in tale senso quanto in quello opposto. Pensiamo al *Dottor Živago*: con un'ineludibile eredità modernista e lunghi anni di esercizio poetico che entra nell'opera come componente funzionale, Pasternak

22 Cfr. *supra*, par. 2.

ritorna al romanzo di solida trama, ampio respiro e robuste campate, ricco di personaggi, imprevisi, colpi di scena e insieme incline al pathos e allo scavo psicologico, profondo e implacabile sino al deragliamento onirico e al delirio. Forma fluida e compatta si accompagnano a vicenda. Lo scrittore abbraccia il racconto, ma non rinuncia alla raffigurazione, per usare la dicotomia di Kataev.

Il teatro della memoria di quest'ultimo, invece, si chiude con la contemplazione estatica da parte dell'io narrante, ormai coincidente con l'io narrato, della comunità dei sodali dei tempi lontani di Mosca, e infine di sé stesso. Tutti appaiono scolpiti nell'abbacinante biancore della materia cosmica di cui sono fatti i sogni: è il trionfo del «non terrestre nel terrestre» (1981: 228; ed. orig.: 145), in una sorta di paradiso dantesco, dove ciascuno è il beato compimento della propria figura terrena. Un inno alla forma fluida, persino gassosa, e al contempo alla immacolata compatta eternità. La vita urbana della capitale sovietica intanto qui si è trasformata in un ridente giardino francese: il cronotopo idillico (Bachtin 2012: 472-488; 1979: 372-390) ha finito con l'imporsi su case, strade e vicoli.

Anche Bulgakov, come si diceva sopra a proposito degli 'appunti'²³, opta per forme ellittiche, mimando con esse la velocità dell'esistenza e sopravvivenza a Mosca. Si avvale della *brevitas* senza rinunciare al piacere dell'affabulazione, adeguandosi peraltro ai vincoli di genere del feuilleton e al suo orizzonte di attesa. Anch'egli snellisce la prosa, ma mentre scrive per «Gudok» e «Nakanune» sta per pubblicare un romanzo storico tutt'altro che esile, dove, come già si accennava, i procedimenti narrativi eredi dell'epos coesistono con uno sperimentalismo modernista che talora spinge a fondo il pedale²⁴. Le due opzioni fluido/compatto – indugio lirico e sobrietà narrativa, dispersione analogica e parsimonia di dettagli, abbondanza di sostantivi e aggettivi, dominanza dei verbi, e tutte le possibili declinazioni che questo traslato può suggerire all'analisi critica – si possono entrambe riscontrare nell'opera di Bulgakov. La città di Mosca nel frattempo continuerà a occupare il centro delle sue storie e le case non mancheranno di riservare ai moscoviti e ai lettori impensabili sorprese.

Bibliografia

Azarova, K., 2001, *La «question du logement», l'appartement communautaire et la privatisation de l'habitat à Moscou*, in «Revue d'études comparatives Est-Ouest», 32-34: 185-216. https://www.persee.fr/doc/receo_0338-0599_2001_num_32_4_3121 (consultazione: 07/09/2022).

²³ Cfr. *supra*, par. 3.

²⁴ Cfr. *supra*, par. 3, nota 8.

- Bachtin, M.M. ²2012, *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poètike* [Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica], in *Sobranie sočinenij. T. 3. Teorija romana (1930- 1961 gg.)* [Raccolta delle opere. T. 3. Teoria del romanzo (anni 1930-1961)], eds. S. G. Bočarov e V. V. Kožinov, Moskva, Russkie slovari: 340-511 (1975).
- , 1979, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi: 231-405.
- Barenghi, M.- et al. (a cura di), (2012), *La città e l'esperienza del moderno*, 3 voll., Pisa, ETS.
- Benjamin, W., 1982, *Das Passagewerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- , ³2007, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Torino, Einaudi (2000).
- Borden, R.C., 1999, *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Bottiroli, G., (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bulgakov, M.A., 1924, *Moskva 20-ch godov* [Mosca negli anni Venti], in «Nakanune» 27/05-12/06/1924. Poi *Traktat o žilišče*, Moskva, Zemlja i fabrika, 1926.
- , 1924-1925, *Belaja gvardija*, in «Rossija» 4; 5.
- , 1988, *Traktat o žilišče*, in *Čaša Žizni. Povesti, rasskazy, očerki, fel'etony, p'esa, pis'ma* [La tazza della Vita. *Povest'*, racconti, saggi, feuilletons, opera drammatica, lettere], eds. B.S. Mjakov, B.V. Sokolov, Moskva, Sovetskaja Rossija: 159-165.
- , 1994, *Trattato sull'abitazione*, trad. dal russo di E. Guercetti, in *Piccola prosa. Racconti brevi e feuilletons*, a cura di M. Martinelli, Introduzione di T. Nicolescu, Milano, Rizzoli: 274-283.
- , 1998. *Belaja gvardija*, ed. I.F. Vladimirov, Moskva, Naš Dom – L'Age d'Homme.
- , 2011, *La guardia bianca*, traduzione dal russo di S. Prina, Milano, Feltrinelli.
- Burlina, E.J., 2020, «Izvestija Samarkogo naučnogo centra Rossijskij Akademii Nauk» 22.74: 77-84. <https://cyberleninka.ru/article/n/hronotop-semiotika-i-buduschee-goroda/viewer> (consultazione: 04/10/2022).
- , 2021, *Prostranstvenno-vremennaja diagnostika goroda* [Diagnostica spazio-temporale della città], in «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskij Akademii Nauk» 23.79.2: 222-233. <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennaya-diagnostika-goroda/viewer> (consultazione: 06/10/2022).
- Canetti, E., ²1980), *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen (1960) <http://www.irwish.de/PDF/Canetti-Masse+Macht.pdf> (consultazione: 09/10/2022).
- , ²1990, *Massa e potere*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Bompiani (Milano, Adelphi, 1978-1983).

- Chatman, S., 2003, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, il Saggiatore (Pratiche, Parma, 1981) (ed. orig. *Story and Discourse*, Cornell University Press, 1978).
- Chenoweth, C.G., 2020, *The Illiterate Text: Literacy and Soviet Print Media 1917-1928*, Dissertation for the Degree of Doctor in Philosophy, Yale University. <https://www.proquest.com/openview/d8d591ace6f77dd68e4885919432fae3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (consultazione: 06/10/2022).
- Čudakova, M.O., 2013, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, trad. dal russo di C. Zonghetti, (ed. orig.: *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Moskva, Kniga, 1988).
- Ėjchenbaum, B.M., 1927, *Leskov i sovremennaja proza*, in *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, Leningrad, Rabočee Izdatel'stvo «Priboj»: 210-225.
- , 2016, *Leskov e la prosa contemporanea*, trad. dal russo di S. Sini, in «Comparatismi» 1: 63-74. <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/989> (consultazione: 09/10/2022).
- Freud, S., 1919, *Das Unheimliche*, in «Imago» 5.5-6: 297-324.
- , 2006, *Il perturbante*, trad. dal tedesco di S. Daniele, in *Opere*, ed. diretta da C.L. Musatti, 9. *L'Io e l'Es e altri scritti*, 1917-1923, Torino, Bollati Boringhieri: 77-118 (1977).
- Gafurova, S.V., 2016, *Razvitie e formirovanie žilov architektury v sovetskich gorodach s 1917 načala 1930-ch godov* [Sviluppo e formazione dell'architettura residenziale nelle città sovietiche dal 1917 all'inizio degli anni Trenta], in «Izvestija KGASU» 1.35: 66-73. <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-formirovanie-zhilov-arhitektury-v-sovetskikh-gorodach-s-1917-nachala-1930h-godov> (consultazione: 06/09/2022).
- Giovannetti, P., 2021, *La poesia*, in Sini S.-Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson: 218-260.
- Gorlov, V.N., 2016, *Vozniknovenie kommunal'nykh kvartyr v pervye gody sovetskoi vlasti* [La comparsa degli appartamenti comuni nei primi anni del potere sovietico], in «Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo Universiteta»: 85-91. <https://doi.org/10.18384/2310-676X-2016-4-85-91> (consultazione 06/10/22).
- Harshman, D.R., 2018, *A space called home: Housing and the management of the everyday in Russia, 1890-1935*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in History in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Illinois, 2018 <http://hdl.handle.net/2142/100994> (consultazione: 05/08/2022).
- Kataev, V.P., 1978, *Almaznyj moj venec*, in «Novyj mir» 6: 3-146 <https://imwerden.de/publ-9504.html> (Consultazione 08/10/2022).
- , 1979, *Almaznyj moj venec*, Moskva, Sovetskij Pisatel'.
- , 1981, *La mia corona di diamanti. Vita, amori, battaglie dei maggiori scrittori della Russia contemporanea*, trad. dal russo di G. Spindel, Milano, Mursia.

- Kindermann, M.-Rohleder R. (eds.), 2020, *Exploring the Spatiality of the City across Cultural Texts. Narrating Spaces, Reading Urbanity*, Palgrave Macmillan.
- Kotova, M., 2004, *Plešivij šhegol' (iz kommentarija k pamfletnomu memuarному romanu V. Kataev «Almaznyj moj venec» M. Kotova, O.A. Lekmanov)* [Il dandy calvo (dal commento al romanzo memoriale pamphletistico di V. Kataev «La mia corona di diamanti» di M. Kotova e O.A. Lekman)], in «Voprosy literatury» 2: 68-90. <https://voplit.ru/article/pleshivij-shhegol-iz-komentariya-k-pamfletnomu-memuar-nomu-romanu-v-kataeva-almaznyj-moj-venets/> (consultazione: 09/20/2022).
- Krivošejkina, M.S., 2004, *Žanr fel'etona v žurnalističeskoj tvorčestve M.A. Bulgakova (period raboty v gazetach «Gudok» i «Nakanune»* [Il genere del feuilleton nell'opera giornalistica di M.A. Bulgakov (il periodo del lavoro ai giornali «Gudok» e «Nakanune»)], Dissertacija kand. fil. nauk [Tesi per il primo grado del Dottorato in Filologia], Tver'skōj Gosudarstvennyj Universitet.
- Iacoli, G., 2021, *Gli spazi della letteratura*, in Sini S.-Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano-Torino, Pearson: 411-431.
- Lekmanov, O.-Rejkina M., 2004, V labirintach romana-zagadki. Kommentarii k romanu Valentina Kataeva «Almaznyj moj venec» [Nei labirinti del romanzo-enigma. Commento al romanzo di Valentin Kataev *La mia corona di diamanti*], Moskva, Agraf. <https://www.ruthenia.ru/document/528893.html> (consultazione: 05/10/2022).
- Lotman, Ju.M., 1984, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in «Trudy po snakovym sistemam» 18, *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*, Tartu, Gosudarstvennyj Universitet: 30-45.
- , 1985, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, trad. dal russo di N. Salvestroni, in *La semiosfera*, Venezia, Marsilio: 225-243.
- Majakovskij, V.V., 1978, *Sočinenija v trech tomach* [Opere in tre tomi]. T. 1. *Ja sam* [Me stesso]. Stichotvorenija [Poesie] (1912-1925), Introd. A. Surkov, ed. G. Čeremin, Moskva, Chudožestvennaja Literatura.
- , 1972, *Opere*, vol. 2. Poesie 1923-26, a cura di I. Ambrogio, Milano, Feltrinelli.
- Mirovič, M., 2016, *Pravda pro sovetskie kommunalki* [La verità sulle *kommunalki* sovietiche], in «Mirovich.media» https://mirovich.media/220812.html?rfrom=maximum_nm (consultazione: 02/07/2022).
- Nicolescu, T., 1994 *Introduzione a Michail Bulgakov, Piccola prosa. Racconti brevi e feuilletons*, a cura di M. Martinelli, Milano, Rizzoli, 1994: 13-45.
- Pasternak, B.L., 2005, *Il Dottor Živago*, trad. dal russo di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, (1957).
- , *Doktor Živago* 1988, ed. E.B. Pasternak-V.M. Borisov, Introd. D.S. Lichačev, in «Novyj mir» 1: 10-112; 2: 96-157; 3: 91-174; 4: 48-128, https://imwerden.de/pdf/novy_mir_1988_01__ocr.pdf; <https://imwerden.de/publ-5628.html>; <https://imwerden.de/publ-5671.html>; https://imwerden.de/pdf/novy_mir_1988_04__ocr.pdf (consultazione: 08/10/2022).

- *Doktor Živago*, Sankt-Peterburg, Azbuka-Klassika, 2004.
- Petrenko, A.F., 2000, *Satiričeskaja proza Michaila Bulgakova 1920-ih godov: Poëtika komičeskogo* [La prosa satirica di Michail Bulgakov degli anni Venti: la poetica del comico], Dissertacija kand. fil. nauk [Tesi per il primo grado del Dottorato in Filologia], Pjatigorskij Gosudarstvennyj Lingvističeskij Universitet.
- Piana, G., 2013, *Le regole dell'immaginazione*, in *Opere complete*, vol. 4, Lulu.com (1980, 2004).
- Piretto, G., 2005, *Appartamenti di carta. Casa e cultura in Unione sovietica, fra anni Venti e Cinquanta*, in «La Torre di Babele. Rivista di letteratura e linguistica» 3: 99-114.
- Pozdnjakov, K.S., 2015, *Igra v movizëm Valentina Kataeva* [il gioco del mauviismo di Valentin Kataev], in «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj Akademii Nauk» 17.1(4): 972-974, <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-v-movizm-valentina-kataeva/viewer> (consultazione 08/10/2022).
- Puškin, A.S., 1985, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Bazzarelli, testo russo a fronte, Milano, Rizzoli.
- Sally, R.T. Jr. (ed.), 2021, *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, Abington and New York, Routledge.
- Simmel, G., 1995, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in *Gesamtausgabe*, ed. O. Rammstedt, Band 7; *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, eds. R. Krammer et al., Bamd. I, Suhrkamp: 116-131 (Dresden, Petermann, 1903).
- , 2020, *La metropoli e la vita dello spirito*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali-A. Pinotti, Torino, Einaudi: 202-417.
- Sini, S., 2011, *I caratteri dello stile e lo stile dei caratteri: cenni sull'opera di Grigorij Vinokur*, in «Letteratura e Letterature» 5: 75-98.
- , 2016, *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjčbenbaum legge Nikolaj Leskov*, in «Comparatismi» 1: 52-62. <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/989/825> (consultazione: 09/10/2022).
- Spendel, G., 1999, *La Mosca degli anni Venti. Sogni e utopie di una generazione*. Roma, Editori Riuniti.
- Szarycz, I., 1989, *Poetics on Valentin Kataev's Prose of the 1960s and 1970s*, Peter Lang.
- Tarabbia, A., 2017, *Makanin underground*, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2017/11/05/makanin-underground/#more-1905> (consultazione: 05/08/2022).
- Toporov, V.N., 2003 *Peterburgskij tekst russkoj literatury* [Il testo pietroburghese nella letteratura russa], Sankt-Peterburg, Iskusstvo (in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo* [Mito. Rituale. Immagine. Ricerche nel campo del mitopoietico], Moskva, Progress, 1995: 259-367).
- Trubina, E., 2011, *Gorod v teorii. Opyty osmyslenija prostranstva* [La città nella teoria. Saggi di interpretazione dello spazio], Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie.

- Vico, G., 1990, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), in *Opere*, a cura di A. Battistini, vol. I, Milano, Mondadori: 87-215.
- , 1990a, *Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in *Opere*, a cura di A. Battistini, vol. I, Milano, Mondadori: 411-971.
- Vesnina, T.L., 2018, «*Bagrovij ostrov*» Michaila Bulgakova: ot fel'etona k drame [L'isola purpurea di Michail Bulgakov: dal feuilleton al dramma], in «Vestnik TGPU» (TSPU Bulletin) 2.191: 188-195. https://vestnik.tspu.edu.ru/files/vestnik/PDF/articles/vesnina_t.l._188_195_2_191_2018.pdf (consultazione: 28/08/2022).
- Vinokur, G.O., ²1929, *Kul'tura jazyka. Očerki lingvističeskoj tehnologii* [Cultura della lingua. Saggi di linguistica tecnologica], Moskva, Federacija (in copertina 1930) (Moskva, Rabotnik prosvěščeniija, 1925).
- , 2008, *Kul'tura jazyka*, ed. G.N. Šelogurova, Moskva, Labirint, 2006.
- , 2011, *Linguistica e stilistica. I. La stilistica pratica come problema*, trad. e introd. di S. Sini, in *Cultura della lingua*, a cura di M. De Michiel e S. Sini, in «Kamen'. Rivista di poesia e filosofia» 41: 7-35.
- Volovič, I.G., 2014, *Proza Valentina Kataeva 60-80-ch godov: formy utverždenija chudožestvennoj svobody* [La prosa di Valentin Kataev degli anni Sessanta-Ottanta: forme di affermazione di libertà creativa] in «Aktual'nye problemy nauki: IGUMO i IT kak issledovatel'skij centr» 17: 22-32 <https://elibrary.ru/item.asp?id=21262070> (consultazione: 28/08/2022).
- Youngblood, D.J., 1991, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, Austin, University of Texas Press: 1-20.
- Widdis, E., 2003, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press.

Film

- Lean, D. *Dottor Zhivago*, 1965, 2006.
- Dolinov, A.- Paškovskij D.- Panteleev, A. *Uplotnenie*, 1918, 57'.