



Leggenda, realtà e finzione nell'opera di Aleksej Remizov

Un'analisi di Podstrižennymi glazami

Maria Teresa Badolati



Collana studi e ricerche 156

Leggenda, realtà e finzione nell'opera di Aleksej Remizov

Un'analisi di Podstrižennymi glazami

Maria Teresa Badolati



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Copyright © 2025

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-361-4

DOI 10.13133/9788893773614

Pubblicato nel mese di marzo 2025 | *Published in March 2025*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

In copertina | *Cover image:* A.M. Remizov, disegno per *Podstrženymi glazami*, con autografo (1939).

A mia madre

*L'arte universale è mossa dall'insaziabile sete
di meraviglioso che l'uomo si porta dentro.*

A. Sinjavskij, Una voce dal coro (1977)

Indice

Al posto di un'introduzione. Il (macro)testo-vita nel ciclo pseudo-autobiografico <i>Legenda a samom sebe</i>	9
1. «Жизнь кувырком». Vita e opera tra realtà, mito e mistificazione	55
1.1. L'infanzia e la giovinezza: la predeterminazione del dono creativo	58
1.2. Il confino e l'iniziazione letteraria	66
1.3. Il periodo pietroburghese e la Rivoluzione	72
1.4. L'emigrazione: vagabondaggi tra Berlino e Parigi	85
1.5. Gli ultimi anni. Considerazioni conclusive	104
2. «Подстриженными глазами я смотрю на мир». La miopia come procedimento: deformazione della vista e straniamento, ovvero la poetica degli occhi rasati	109
3. «Тема моя: слово и человек». La malia del libro e la concezione della parola poetica nella «теория русского лада»	221
4. «Кремлевский красный звон». Il mito di Mosca tra spazio letterario e testo moscovita	281
Appendice 1 – La Mosca di Aleksej Remizov	317
Appendice 2 – Legenda dei luoghi moscoviti	319
Bibliografia	357

Al posto di un'introduzione. Il (macro)testo-vita nel ciclo pseudo-autobiografico *Legenda a samom sebe*

Всякая человеческая жизнь великая тайна. И самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности – только кости и прах. Оживить кости – вдохнуть дух жизни может легенда и только в легенде живет память о человеке. [...] Дух жизни дает легенда, а легенда о писателе создается из его произведений, в которых писатель выражает себя и только себя в самом своем сокровенном, а через себя и тайну жизни.

A.M. Remizov, *Ogon' veščej* (1954)

Искусство может сказать о человеке больше, чем всякий о себе. Искусство, как сновидение, глубже сознания.

N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach* (1977)

Aleksej Michajlovič Rémizov (1877-1957), poliedrico e assai prolifico narratore, grafico e calligrafo dall'esperienza creativa apparentemente solitaria e isolata, è ad oggi riconosciuto come una delle figure più originali e insolite della cultura russa del XX secolo, sebbene sia stato a lungo trascurato dagli studi critici e sia quasi sconosciuto ed in gran parte inedito in Italia.

Di Remizov, condannato dopo la Rivoluzione d'ottobre – destino comune a tanti intellettuali dell'epoca – all'emigrazione, per primi si occuparono gli studiosi occidentali a partire dagli anni '60-'70¹,

¹ Il primo convegno internazionale dedicato allo scrittore, che vide la partecipazione dei suoi principali specialisti occidentali, ebbe luogo nel 1985 presso l'Amherst College, negli Stati Uniti. Gli Atti del convegno furono pubblicati l'anno successivo nelle miscellanee: S. Aronian (a cura di), *Russian Literature Triquarterly*, Vol. 19, New York, Ardis Publishers, 1986 e G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a protean writer*, Vol. 16, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987. A partire dal 1992, presso l'Istituto di Letteratura russa dell'Accademia delle Scienze Puškinskij Dom (IRLI RAN Puškinskij dom), si tengono periodicamente convegni sullo scrittore (1992, 1997, 2001, 2007). Gli Atti dei suddetti convegni sono alla base delle miscellanee: A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovaniya i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994 e A.M. Gračeva, A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, SPb/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003. http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php?id=4

anche se, già nel 1956, lo storico della letteratura Gleb Struve notava: «Если в будущей истории русской литературы в главе о зарубежном ее периоде на первом месте будет назван Бунин, то рядом с ним, вероятно, будет поставлен столь непохожий на него Ремизов»².

L'opera di Remizov rimase ai margini del canone della letteratura “ufficiale”, quello del realismo socialista, e fu messa all'indice in URSS dal periodo post-rivoluzionario³ fino alla fine degli anni '70, quando, come tanti altri autori dell'emigrazione, egli venne “riabilitato” anche in Unione Sovietica e furono pubblicati alcuni suoi scritti, risalenti perlopiù all'epoca prerivoluzionaria⁴. Solo in tempi relativamente recenti, a partire dagli anni '80⁵, in seguito alla riesumazione del patrimonio letterario degli emigrati, gli studiosi sovietici hanno cominciato a interessarsi assiduamente all'eredità poetica di Remizov, che è stato definitivamente riscoperto anche in patria. All'ottavo e ultimo Congresso degli Scrittori Sovietici del 1986, lo studioso Lichačëv dichiarava: «Ремизов чрезвычайно важен для нашего литературного развития по языку и тем экспериментам, которые он в литературеставил»⁶.

(data ultima consultazione: 06/10/2024). L'ultimo convegno, intitolato *Nasledie Remizova i XXI vek*, ha avuto luogo nel 2015.

² G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, New York, Izdatel'stvo imeni Čechova, 1956, p. 259. (Trad.: Se in una futura storia della letteratura russa nel capitolo sul periodo dell'emigrazione in primo luogo verrà nominato Bunin, allora Remizov, così diverso, sarà probabilmente posto accanto a lui). Tutte le traduzioni, ove non specificato diversamente, sono a cura di chi scrive (M.T.B.). A seguito di un'attenta riflessione, si è scelto di tradurre unicamente i testi altrui dedicati allo scrittore, ossia la letteratura critica, nonché gli scritti remizoviani di carattere pubblicistico, epistolare, saggistico e, dunque, non finzionale, sebbene, come si vedrà, spesso questa linea di demarcazione può essere molto sottile e difficilmente individuabile.

³ Prima della rivoluzione in Russia erano stati pubblicati circa trentasette volumi delle sue opere; altri quarantacinque furono editi dopo l'emigrazione in Europa, nonostante una lunga interruzione dal 1931 al 1949, rimanendo perlopiù sconosciuti al lettore sovietico.

⁴ Il volume *Izbrannoe*, curato da Ju.A. Andreev e contenente un'esigua selezione di scritti anteriori all'emigrazione, fu pubblicato a Mosca nel 1978 per *Chudožestvennaja Literatura*. A tal proposito, cfr. A. D'Amelia, *La riscoperta di Aleksej Remizov in Russia*, «Europa Orientalis», n. 11 (1), 1992.

⁵ Dal periodo post-rivoluzionario e fino agli anni '60-'70, i pochi studi condotti in Unione Sovietica su Remizov, praticamente ignorato dalla critica ufficiale, furono circoscritti unicamente alle sue rielaborazioni di monumenti letterari antico-russi.

⁶ Cfr. D.S. Lichačëv, «Literaturnaja gazeta», n. 27, 1986, p. 7. (Trad.: Remizov è estremamente importante per il nostro sviluppo letterario per la lingua e per quegli esperimenti che ha condotto in letteratura).

Colpisce constatare che gli studiosi italiani furono tra i primi a comprendere il potenziale dello scrittore russo, in un momento in cui era semiconosciuto ai più, sia in Russia, sia in Europa. Renato Poggiali tradusse, già nel 1930, *Krestovye sëstry (Sorelle in Cristo)* per la casa editrice Slavia. Lo Gatto fu suo intimo e affezionatissimo amico: come testimonia egli stesso, frequenti erano, infatti, i loro incontri a Parigi, in quel «nido» di emigrati russi che era Rue Boileau ⁷.

In un saggio di Antonini, pubblicato sulla rivista «Solaria» nel 1934, si legge:

Il meno che si possa dire parlando di Remizov è ch'egli non occupa ancora nella letteratura europea d'oggi il posto importante che gli spetta di diritto. Non molti conoscono il suo nome, pochissimi conoscono la sua opera. Lo snobismo internazionale, tanto giustamente deprecato eppure tanto utile in certi casi, non si è ancora impadronito di lui e non lo ha ancora imposto all'attenzione d'una più seria cerchia di lettori, come fece con Proust, con Joyce, ultimamente ancora con Kafka. Scrittori difficili, scrittori la cui originalità non è fittizia e non rimane puramente esteriore, devono gradualmente essere imposti al pubblico. [...] Ma se tutto ciò può spiegare perché da noi e in Francia e altrove Belyj e Remizov non godono della fama di un Joyce, di un Lawrence o di un Kafka, non può certo scusare la pacchianeria di quanti, pur conoscendoli, si ostinano a relegarli in un secondo piano dietro ad autori inglesi e tedeschi a loro non superiori e ad americani nettamente inferiori. [...] Tutto il male che si può dire e scrivere di Proust e di Gide, di Lawrence, di Huxley o di Joyce è sempre da preferirsi al silenzio che s'è fatto attorno al nome di Remizov che, comunque lo si voglia valutare, deve essere considerato accanto ai sunnominati come *uno degli scrittori più interessanti e originali d'oggi*⁸.

Attualmente gli studi su Remizov risultano particolarmente vivaci e fecondi, soprattutto in Russia, dove ogni anno vengono pubblicate tesi di dottorato, monografie, articoli critici e hanno luogo mostre e convegni specifici a lui dedicati⁹. Tra le principali linee di ricerca si

⁷ Dove Remizov visse dal 1935 al 1957. Cfr. E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, pp. 150-161.

⁸ G. Antonini, *Appunti su Remizov*, «Solaria», 9, n. 4, 1934, pp. 84-89. Ove non indicato diversamente il corsivo è di chi scrive (M.T.B.).

⁹ La bibliografia completa dei testi primari di Remizov e della letteratura critica a lui dedicata tra il 1902 e il 2022, curata da E.R. Obatnina e E.E. Vachnenko, membri del Puškinskij dom, è consultabile al seguente link: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

citano, sinteticamente e senza pretese di esaustività, lo studio dell'interazione della produzione dello scrittore con la letteratura russa antica, la fiaba e il folclore¹⁰; la componente grafica della sua opera¹¹ e quella intertestuale¹²; il teatro e il problema della stilizzazione¹³; la tematica onirica¹⁴; l'analisi dell'autobiografismo e dell'eroe autobiografico¹⁵; la questione della definizione del genere, le strategie ludiche utilizzate e l'evoluzione del suo metodo creativo¹⁶.

L'unica studiosa che, fino ad oggi, si è occupata in maniera specifica di Remizov in Italia è D'Amelia, le cui ricerche, però, risalgono per la maggior parte al periodo tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni 2000 e non sono state portate avanti da altri studiosi italiani.

In traduzione italiana, non sempre particolarmente riuscita, sono disponibili, sebbene perlopiù ormai fuori commercio: *Sorelle in Cristo* (tr. it. di R. Poggioli, Slavia, 1930); *Russia scompigliata*, (tr. it. di I. Si-

¹⁰ O.A. Čujkova, *Mifologičeskiy aspekt prozy A.M. Remizova 1900-ch načala 1910-ch gg.*, Moskva, 1997; A.M. Gračeva, *Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, SPb, D.M. Bulanin, 2000; G.Ju. Zavgorodnjaja, *Aleksej Remizov: stil' skazočnoj prozy: monografija*, Jaroslavl', Litera, 2004; Ju. V. Rozanov, *Fol'klorizm Remizova*, Vologda, VGPU, 2008; I. Danilova, *Literaturnaja skazka A.M. Remizova (1900-1920-e gody)*, Helsinki, Helsinki University Press, 2010.

¹¹ J. Friedman, *Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art*, Evanstone, Northwestern University Press, 2010.

¹² I.Ju. Celoval'nikov, *Intertekstual'nost' prozy A. Remizova*, Astrachan, 1999.

¹³ Ju.V. Rozanov, *Dramaturgija Alekseja Remizova i problema stilizacii v russkoj literature načala XX veka*, Vologda, 1994.

¹⁴ T.V. Civ'jan, *O remizovskoj gipnologii i gipnorafii*, in *Serebjanij vek v Rossii: Izbrannye stranicy*, RAN, Nauč. sov. po istorii mirovoj kul'tury, Moskva, Radiks, 1993, pp. 299-338; N.A. Nagornaja, *Virtual'naja real'nost' snovedenija v tvorčestve A.M. Remizova*, Barnaul, 2000.

¹⁵ B. Averin, I. Danilova, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Vzvichrennaja Rus'*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991, pp. 3-21; A. D'Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo* A.M. Remizova», in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, Moskva, Russkaja kniga, 2002, pp. 449-464; S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva*, Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2000; N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova (problema mifotvorčestva)*, Minsk, BGU, 2002; A.A. Dement'eva, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova: tvorčeskaja ličnost' i epoха*, Skyytyvar, 2017.

¹⁶ A. D'Amelia, *Pozdnie povesti Remizova: v poiskach žanra*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, cit., pp. 104-114; A.M. Gračeva, *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, SPb, Puškinškij dom, 2010; N.Ju. Grjakanova, *Aleksej Remizov. Mania Curiosa*, in Ead. (a cura di), *Čelovek moderna. Biografia – Refleksija – Pis'mo*, SPb, D.M. Bulanin, 2008, pp. 251-189; E.R. Obatnina, *Car' Asyka i ego poddannye. Obez'jan'ja Velikaja Palata A.M. Remizova v licach i dokumentach*, SPb, Ivan Limbach, 2001; Ead., A.M. Remizov: *ličnost' i tvorčeskie praktiki pisatelja*, Moskva, NLO, 2008.

baldi, Bompiani, 1981); *Diavoleria: racconti russi di magia!* (tr. it. di L. De Ferrante, E/O, 1986); *Gli indemoniati* (tr. it. di M. Caramitti, Voland, 1994); *A spasso sui cornicioni* (tr. it. di A. Curletto, Il melangolo, 1995). Alcuni racconti o estratti di romanzi sono inseriti in raccolte antologiche o miscellanee di vario genere¹⁷.

È ancora in corso di pubblicazione, in Russia, la *Raccolta* delle opere dello scrittore, un *Sobranie sočinenij* fino ad oggi in 16 monumentali tomi (2000-2021)¹⁸, curata dalla studiosa Gračeva dell'IRLI RAN Puškinskij Dom di Pietroburgo, luogo in cui opera il principale gruppo di ricerca dedicato all'autore e dov'è conservata, inoltre, parte del suo archivio personale¹⁹.

¹⁷ Cfr., ad esempio, la traduzione del dramma popolare *Car' Maksimilian* (*Lo zar Massimiliano*) a cura di E. Lo Gatto, in *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*, Milano, Bompiani, 1955; il racconto *La premurosa*, sempre ad opera di E. Lo Gatto, in *Narratori russi*, a cura di T. Landolfi, Milano, Bompiani, 1948; l'estratto di *Vzvichrēnnaja Rus'* (*Russia scompigliata*), tradotto da M. Caramitti e incluso nell'antologia, curata dallo stesso, *Fuoco. La grande prosa russa di inizio Novecento*, Roma, Atmosphere, 2020 e, ancora, gli estratti da *Bedovaja dolia* (*Mala sorte*) e da *Podstrižennymi glazami* (*Con gli occhi rasati*), di recente tradotti da A. Lena Corritore per l'antologia, sempre a cura di M. Caramitti, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Roma, Atmosphere, 2022. Si segnala, infine, la traduzione parziale di *Podstrižennymi glazami* a cura di N. Pucci, pubblicata su «*Slavia*». Cfr. «*Slavia*», n. 4, 2021; n. 2, 3, 4, 2022; n. 1, 2, 4, 2023. Per un elenco completo delle traduzioni italiane dell'opera di Remizov si rimanda alla bibliografia finale.

¹⁸ La raccolta, la cui pubblicazione è iniziata nel 2000-2002 a Mosca per la casa editrice Russkaja kniga ed è proseguita, dal 2015 al 2021, a Pietroburgo per Rostok, è parzialmente consultabile al seguente link: <https://rvb.ru/20vek/remizov/ss10/toc.htm> (data ultima consultazione: 06/10/2024). Cfr. A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2000-2002; Id., *Sobranie sočinenij*, SPb, Rostok, 2015-2021.

¹⁹ L'archivio di Remizov ha avuto, così come la sua vicenda umana, una storia travagliata. Nonostante la volontà, espressa dallo scrittore stesso nella sua corrispondenza del 1957 con Malyšev, membro del Puškinskij dom, che il suo archivio fosse interamente inviato proprio a tale Istituto, esso è oggi conservato in differenti luoghi tra Russia e Stati Uniti. Tra questi, oltre alla già citata sezione manoscritti del Puškinskij dom, vi sono, sempre a Pietroburgo, la *Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka* (RNB, Biblioteca Nazionale Russa), la *Biblioteka Akademii Nauk* (BAN, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze), la *Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka* (GTB, Biblioteca Teatrale Statale); a Mosca, invece, il *Rossijskij gosudarstvennyj archiv Literatury i Isskustva* (RGALI, Archivio russo di stato della letteratura e dell'arte), la *Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka* (RGB, Biblioteca Statale di Mosca), il *Gosudarstvennyj Literaturnyj Muzej* (GLM, Museo Letterario Statale), il *Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii* (GARF, Archivio Statale della Federazione Russa), l'*Institut Mirovoj Literatury* (IMLI, Istituto di Letteratura mondiale Gor'kij). Negli Stati Uniti, i materiali manoscritti sono conservati presso l'Archivio Bachmetev della Columbia University di New York e il Centro di Cultura russa dell'Amherst College, in Massachussets. Per una parziale descrizione dei materiali d'archivio, cfr.: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/pages/opisi.html>. (data ultima consultazione: 06/10/2024).

Numerosi materiali necessitano di un'analisi filologica e testuale più approfondita, e molti di loro sono ancora inediti: si tratta, soprattutto, della corrispondenza epistolare, dei diari²⁰, «quaderni di lavoro»²¹, disegni²² ecc., elementi essenziali per comprendere a pieno l'opera e il pensiero dello scrittore, inscindibili, come forse in nessun altro caso, dall'uomo se, come scrive Il'in, filosofo della diaspora russa e fra i primi critici dell'opera remizoviana: «художественный мир Ремизова почти неотделим от него самого, от его личности, от его жизни и быта. Он сам это знает и не отделяет себя от своих созданий»²³.

Profondo conoscitore della letteratura antica e moderna, sia russa che mondiale; attento studioso di paganesimo, folclore e mitologia slava e, al contempo, grande ammiratore della cultura orientale e dell'arte calligrafica; amante della musica e del teatro, egli stesso compilatore di testi teatrali e, contemporaneamente, grafico originalissimo, Remizov fu una personalità-sfinge dalla notevole ampiezza di interessi e dall'essenza elusiva e impenetrabile, multiforme ed eclettica, sfuggente e contraddittoria, un enigma non ancora del tutto svelato, a cui è

²⁰ Tra il 2013 e il 2023 sono stati pubblicati dalla casa editrice del Puškinskij dom cinque tomi del *Dnevnik myslej* (*Diario dei pensieri*), curati da A.M. Gračeva, O.A. Lindenberg e L.V. Chačaturjan.

²¹ I cosiddetti *rabočie tetradi* degli anni '40-'50 costituiscono una parte fondamentale dell'eredità manoscritta remizoviana. Redatti dallo scrittore come una sorta di diario artistico, non destinati alla pubblicazione ma consistenti in appunti presi per sé stesso, essi sono stati in parte pubblicati a spezzoni nelle opere di N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, Paris, s.e., 1959 e di N. Reznikova, *Ognennaja pamjat'. Vospominanija o Alekseje Remizove*, SPb, Puškinskij dom, 2013 [1^a ed. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1980], in parte editi successivamente da A.M. Gračeva in *Žanr romana...*, cit., pp. 295-473. Numerosi quaderni, dapprima conservati a Parigi nell'Archivio della famiglia Reznikov, recentemente trasferito presso il GLM di Mosca, rimangono ancora inediti. In occasione del «ritorno» in Russia dei materiali dell'archivio parigino nel 2013 è stata organizzata, presso il Maneggio di Mosca, la mostra *Vozvraščenie. Aleksej Remizov*. Cfr. I.G. Alpatova, D.B. Kaverina (a cura di), *Aleksej Remizov. Vozvraščenie. Materialy k vystavke*, Moskva, Tri kvadrata, 2013.

²² L'opera grafica di Remizov comprende disegni, *collages*, album, diari grafici e rappresenta un aspetto molto interessante della sua produzione. Dei suoi disegni, elogiati fra gli altri da Picasso, Chagall, Kandinskij ed Eluard, fu organizzata un'esposizione nel 1933 a Praga. L'ultima mostra di disegni e oggetti personali dello scrittore, dal titolo *Volšebyj mir A. Remizova*, ha avuto luogo presso il Puškinskij dom nel 1992. Cfr. A.M. Gračeva, *Volšebyj mir Alekseja Remizova. Katalog Vystavki*, SPb, Chronograf, 1992.

²³ I.A. Il'in, *O t'me i prosvetlenii. Kniga chudožestvennoj kritiki: Bunin, Remizov, Šmel'ev*, Moskva, Skify, 1991, p. 87 [1^a ed. 1959]. (Trad.: Il mondo artistico di Remizov è quasi inseparabile da lui stesso, dalla sua personalità, dalla sua vita e quotidianità. Egli stesso lo sa e non si separa dalle sue creazioni).

difficile, per lettori non “iniziati”, avvicinarsi senza la dovuta preparazione e senza un comprensibile, iniziale timore. Così lo descrive Il'in:

Мастер слова и живописец образов, художественный и духовный отклик которого настолько своеобразен и необычен, что литературный критик, желающий постигнуть и описать его творчество, оказывается перед очень тонкой и сложной задачей. Ремизов как писатель не укладывается ни в какие традиционно-литературные формы, не поддается никаким обычным «категориям»; и притом потому, что он создает всегда и во всем новые, свои формы, а эти литературные формы требуют новых «категорий» и что еще гораздо важнее, – требуют от читателя и от критика как бы новых душевных «органов» созерцания и постижения²⁴.

E osserva ancora acutamente:

Чтобы читать и постигать Ремизова, надо «сойти с ума». Не помешаться, не заболеть душевно, а отказаться от своего привычного уклада и способа воспринимать вещи. Надо привести свою душу в состояние некоторой гибкости, лепкости, подвижности; и, повинуясь его зову, перестраивать лад и строй своей души почти при каждом новом произведении Ремизова. Своеобразие его акта и стиля очень велико, очень неустойчиво и по отношению к читателю требовательно до неумолимости [...] Нет ничего удивительного в том, что многие читатели изнемогают, не умеют так перестраиваться, не справляются с этой задачей и откровенно говорят, что они «Ремизова не понимают»²⁵.

²⁴ *Ivi*, p. 81. (Trad.: Maestro della parola e pittore d'immagini, la cui risonanza artistica e spirituale è così peculiare e insolita che un critico letterario che voglia comprendere e descrivere la sua opera si trova di fronte a un compito molto delicato e difficile. Remizov come scrittore non si adatta a nessuna forma letteraria tradizionale, non si presta a nessuna «categoria» usuale; e per di più perché crea sempre e dappertutto nuove forme personali, e queste nuove forme letterarie richiedono nuove «categorie» e, cosa ancora più importante, esigono dal lettore e dal critico, per così dire, nuovi «organi» mentali di contemplazione e comprensione).

²⁵ *Ivi*, p. 83. (Trad: Per leggere e comprendere Remizov bisogna «uscire di senno». Non impazzire, non ammalarsi di mente, ma rinunciare al proprio abituale modo di percepire le cose. Bisogna condurre la propria anima in un certo stato di flessibilità, plasticità, mobilità e, in obbedienza al suo invito, riorganizzare l'armonia e la struttura della propria anima praticamente per ogni nuova opera di Remizov. L'originalità del suo atto e del suo stile è enorme, molto variabile, e nei confronti del lettore è esigente fino all'implacabilità. [...] Non c'è nulla di sorprendente nel fatto che molti lettori gettino la spugna, non sappiano come adeguarsi, non riescano ad affrontare questo compito e dicano apertamente che «non capiscono Remizov»).

La produzione artistica remizoviana, che comprende racconti, *povesti*, romanzi, poemi in prosa o in verso libero, rielaborazioni di fiabe antiche, leggende e apocrifi biblici, saggi critici, autobiografie, raccolte di sogni, drammi teatrali, disegni, diari, lettere, è straordinariamente copiosa e variegata, di difficile interpretazione critica e filologica e inquadramento letterario e di genere.

Definito a inizio secolo scrittore «decadente»²⁶ per le tendenze mistiche ed estetiche, vicino, per la musicalità della lingua, all'ambiente simbolista pietroburghese, pur non scostandosi mai da una rappresentazione apparentemente verosimile della realtà; accusato di «plagio dal folklore»²⁷ in quanto fine stilizzatore di testi antichi ed infine accostato, durante l'emigrazione, agli esistenzialisti e ai surrealisti francesi per l'attenzione rivolta al mondo interiore, all'onirico e al subconscio²⁸, Remizov rimase sempre un viandante solitario, un «avventizio» ai margini di qualsiasi scuola letteraria, un «rinnovatore arcaico»²⁹ alla ricerca di nuove espressioni letterarie attraverso il recupero e la ricostruzione, in veste moderna, della creatività popolare, dello spirito tradizionale dell'antica Russia, assimilato in tutte le sue forme e filtrato attraverso l'esperienza di una specifica “linea” di narratori che ne furono interpreti – la cosiddetta linea “gogoliana” della letteratura russa –, di cui lo scrittore si considerava erede e successore. Nella sua *Storia della letteratura russa*, scritta nei primi anni '20 in inglese, il principe Mirskij affermava: «Tutta la tradizione russa – dalla mitologia pagana alle forme russizzate della cristianità bizantina, a Gogol', Dostoevskij e Leskov – è stata assorbita e assimilata da Remizov»³⁰.

²⁶ Cfr. M.A. Kuzmin, *O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze* (1910), in Ju.K. Gerasimov, I. Gončarova (a cura di), *Literaturnye manifesty i deklaracij russkogo modernizma*, SPb, Puškinskij dom, 2017, pp. 588-593.

²⁷ Cfr. a tal proposito I. Danilova, *op. cit.*, pp. 99-124.

²⁸ Ju. Annenkov scrive: «Во французских литературных кругах Ремизова причисляли к “сюрреалистам”, что в каком-то смысле, может быть, и было правильно». (Trad.: Nei circoli letterari francesi, Remizov era annoverato tra i «surrealisti», il che forse era, in un certo senso, corretto). Cfr. Ju.P. Annenkov, *Dnevnik moich vstreč. Cikl tragedij*, T. 1, Leningrad, Isskustvo, 1991, p. 216. Dobužinskij lo definisce «un vero e proprio surrealista ante litteram», in quanto utilizza sin dagli inizi differenti metodi e tecniche (fra cui il bricolage e il collage), poi adottate dai surrealisti. Cfr. M.V. Dobužinskij, *Vstreči s pisateliами i poetami*, in *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987, p. 277.

²⁹ A. Flaker, *Il rinnovamento arcaico: Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 2, Torino, Utet, 1997, pp. 49-51.

³⁰ D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, tr. it. a cura di S. Bernardini, Milano, Garzanti, 1998, p. 421. [1^a ed. 1965].

Erenburg, nel descrivere il debito della prosa russa nei confronti di un innovatore come Belyj, lo accosta, a ragione, a Remizov – che a sua volta si sentiva affine a Belyj per la ricercatezza formale e stilistica e la comune passione per il «mondo dei balocchi»³¹ – sostenendo: «без него [Белого] (как и Ремизова) трудно себе представить историю русской литературы»³².

Anche Poggiali, nell'introduzione a *Sorelle in Cristo*, scrive:

Aleksej Michajlovič Remizov [...] insieme a Sologub e Bjelyj, è il rinnovatore della prosa russa contemporanea e l'iniziatore di una nuova tradizione, che non è quella di Tolstoj, Gonciarov, Turghenev e Cechov, ma del Gogol meno noto e del Dostoevskij più folle, e soprattutto del quasi ignoto e grande Ljeskov³³.

Vicino a Gogol' per la sintassi barocca, l'iperbole, l'amore per il grottesco e il fantastico, a Leskov per la virtuosità stilistica delle sue narrazioni popolari che riproducono il racconto orale e a Dostoevskij per l'attenzione nei confronti degli «umiliati e offesi» e della sofferenza umana³⁴, Remizov si inserisce a pieno in quel filone “alternativo”,

³¹ Nel suo diario del '57, ricordando Belyj, Remizov annota: «Мы ходили по Арбату, останавливались около окон игрушечных магазинов. Мы смотрели одними глазами на этих странных существ. Навстречу нам они развертывались. И ничего странного – они говорили по-русски. [...] Мир игрушек! А на самом деле это свой особый мир. Я это знаю не только по себе. Есть игрушки с сердцем и они дышат. [...] Вижу, что Андрей Белый разделяет мои игрушечные чувства, и сам он в моих глазах превратился в мою игрушку.» (Trad.: Camminavamo lungo l'Arbat, ci fermavamo vicino alle vetrine dei negozi di giocattoli. Osservavamo con lo stesso sguardo queste strane creature. Loro si giravano verso di noi. E niente di strano: parlavano russo. [...] Il mondo dei balocchi! E, in realtà, questo è un mio mondo speciale. Lo so non solo dalla mia esperienza personale. Ci sono giocattoli con il cuore e che respirano. [...] Vedo che Andrej Belyj condivide i miei sentimenti baloccosi, e lui stesso si è trasformato ai miei occhi in un mio giocattolo). N. Kondrjanskaja, *op. cit.*, p. 120-121.

³² I. Erenburg, *Liudi, gody, žizni. Knigi pervaia, vtoraja, tret'ja*, Moskva, AST, 2017, p. 317 [1^a ed. 1960]. (Trad.: Senza di lui [Belyj] (come senza Remizov) sarebbe difficile immaginarsi una storia della letteratura russa).

³³ R. Poggiali, *Introduzione*, in *op. cit.*, p. VI.

³⁴ Remizov stesso afferma, a tal proposito: «Веду свое от Гоголя, Достоевского и Лескова. Чудесное – от Гоголя, боль – от Достоевского, чудное и праведное – от Лескова. Хочу верить: имя мое сохранится в примечании к этим писателям». (Trad.: Traggo il mio da Gogol', Dostoevskij e Leskov. Il favoloso da Gogol', il dolore da Dostoevskij, il meraviglioso e il devoto da Leskov. Voglio credere che il mio nome si conserverà nelle postille a questi scrittori). Cit. in A.M. Gračeva, *Bašni, košuny i mirakli russkoj kul'tury* («Мыśkina dudočka» i «Peterburgskij buerak» Alekseja Remizova), in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, cit., 2003, p. 430.

“secondario” della letteratura russa, caratterizzato dal legame con la tradizione pre-petrina non occidentalizzata e da una ricerca formale e linguistica esasperata. Partendo dagli anonimi scribi dei secoli lontani, da Epifanij Premudryj e Avvakum – passando per Dal', Dostoevskij, Gogol', Leskov, Mel'nikov-Pečerskij e giungendo fino a Rozanov, Blok e, appunto, Belyj – Remizov a sua volta influenzerà in maniera significativa non solo la giovane prosa sovietica della prima generazione (A. Tolstoj, Zamjatin, Zoščenko, Prišvin, Pil'njak, Šiškov, Veselyj)³⁵ e quella successiva (Šalamov, Šolženycyn)³⁶, ma anche, in seguito, quella postmodernista e contemporanea (Erofeev, Sokolov, Sinjavskij, Nekrasova)³⁷.

Il presente capitolo introduttivo è dedicato all'analisi del complesso rapporto tra vita, letteratura e storia, realtà e finzione nel monumentale ciclo denominato *Legenda o samom sebe* (*Leggenda su me stesso*). Ci si propone di tracciare la travagliata vicenda esistenziale e artistica di Remizov attraverso quella compositiva e narrativa, altrettanto articolata, dei suoi testi pseudo-autobiografici e “memorialistici” che, nella loro

³⁵ Tra gli anni '10 e '20 si può parlare, secondo il critico formalista Ejchenbaum, di una «scuola remizoviana» della prosa russa. Cfr. A. Shane, *An Introduction to Alexei Remizov*, in S. Karlinskij, A. Appel (a cura di), *The Bitter Air of Exile: Russian-Writers in the West, 1922-1972*, Berkley, University of California Press, 1977, pp. 10-16. In seguito su Remizov sarebbe piombato il temutissimo anatema del realismo socialista e di Maksim Gor'kij, che metteva in guardia le giovani generazioni dai pericoli del «remizovismo». Cfr. I. Erenburg, *op. cit.*, p. 320.

³⁶ Šalamov, ad esempio, apprezzava moltissimo la prosa di Remizov, ritenuto, insieme a Belyj, uno dei suoi maestri nell'arte della narrazione: «Я – прямой наследник русского модернизма – Белого и Ремизова» (Trad.: Io sono un erede diretto del modernismo russo, di Belyj e di Remizov). Cfr. V. Šalamov, *Zapisnye knižki 1954–1979*, in *Sobranie sočinenij v 6 t.*, T. 5, Moskva, Terra-knjižnij klub, 2005, p. 322. Gui' individua un'affinità stilistica tra *Odin der' Ivana Denisoviča* (*Un giorno di Ivan Denisovič*, 1963) di Šolženycyn e la «scuola remizoviana» nell'interesse comune per le radici delle parole antico-russe e la pronuncia popolare e sub-standard, la miscela di linguaggio arcaico e contemporaneo, l'uso dello *sказ* narrativo e i principi di strutturazione della frase. Cfr. R. Gui', *Solženycyn, sovrealizm i škola Remizova*, «Novyi žurnal», n. 71, 1963, pp. 65-70.

³⁷ Molto interessante, a nostro parere, è l'approfondimento dei parallelismi tra il linguaggio poetico di Remizov e quello di Sinjavskij-Abram Terc. Di recente, la scrittrice russa Nekrasova ha esplicitamente dichiarato l'influenza di Remizov sulla propria opera, influenza che emerge già nella scelta del titolo di un libro – *Kalečina-Malečina* (2018), tradotto in italiano come *Quanto manca alla sera* –, che rimanda proprio ai versi tratti da *Posol'ron'*, un'opera di Aleksej Michajlovic del 1907 di cui si parlerà nel capitolo 1 del presente lavoro. Cfr. E. Nekrasova, *Quanto manca alla sera*, tr. it. di F. Biagini, Roma, Atmosphere libri, 2020.

totale sfasatura temporale, abbracciano il periodo dal 1877 al 1957 e nei quali lo scrittore ripercorre, reinterpreta e reinventa in maniera assolutamente originale il proprio *iter* umano e creativo, delineando i principi cardine della propria opera e concezione artistico-letteraria.

Secondo la successione cronologica degli eventi, le tappe della memoria remizoviana si snodano attraverso i seguenti testi³⁸: *Podstrizennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati* (Con gli occhi rasati. *Libro dei nodi e viluppi della mia memoria*, Paris, YMCA-Press, 1951), incentrato sull'infanzia e l'adolescenza (1877-1896) e composto tra il 1933 e il 1946, di cui si tratterà in maniera specifica dal capitolo 2 in poi del presente lavoro; *Iveren'. Zagoguliny moej pamjati* (Scheggia. *Arabeschi della mia memoria*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1986) scritto tra il 1927 e il 1951 e riguardante il tempo dell'arresto e del confino a Penza e a Vologda (1896-1905); *Vstreči. Peterburgskij buerak* (*Incontri. Il burrone di Pietroburgo*, Paris, Lev, 1981)³⁹, sul periodo simbolista pietroburghese (1905-1917) e redatto tra il 1949 e il 1954-57; *Vzvichrennaja Rus'*. *Epopeja (Russia scompigliata. Epopea*, Paris, TAIR, 1927), scritto tra gli anni '10 e il 1921 e dedicato al convulso intervallo tra la Rivoluzione russa e la guerra civile (1917-1921)⁴⁰; *Po karnizam. Povest'* (*Lungo i cornicioni. Povest'*, Beograd, Russkaja Biblioteka, 1929), sull'epoca berlinese (1921-1923); *Učitel' muzyki. Katoržnaja idillija* (*Il maestro di musica. Idillio galeotto*, Paris, La Press Libre, 1983), sugli anni dell'emigrazione parigina (1923-1939), e la cui stesura è compresa tra il 1934 e il 1949; *Skvoz' ogon' skorbej* (*Attraverso il fuoco dei dolori*), terza parte della trilogia *V rozovom bleske* (*In un roseo bagliore*, New York, Izdatel'stvo imeni Čechova, 1952), biografia romanzzata della moglie, Serafima Pavlovna Dogvello, elaborata tra gli anni '20 e '40 e incentrata sulla malattia e la morte della stessa (1939-1943)⁴¹; infine, riguardo al periodo parigino (1943-1953), *Myškina dudočka. Intermedija* (*Il piffero del topo. Intermezzo*,

³⁸ Di seguito vengono riportati titoli, sottotitoli e date della prima pubblicazione dei testi in volume.

³⁹ La presente edizione, sebbene sia la prima in volume, presenta molte imprecisioni ed incongruenze. Il testo è stato pubblicato nella sua variante autoriale corretta e completa solo nel 2002.

⁴⁰ Alcuni racconti in seguito inseriti nel testo comparvero infatti in altre raccolte già a partire dal 1910.

⁴¹ La terza parte della trilogia può essere considerata indipendente dalle prime due, intitolate da *S ognennoj past'ju* (*Con le fauci infuocate*) e *Golova l'vova* (*La testa di leone*), redatte e pubblicate già precedentemente (la prima nel 1925, la seconda nel 1932) e dedicate all'infanzia e alla giovinezza di Serafima Pavlovna.

Paris, Oplešnik, 1953). Come ricorda Reznikova, Remizov considerava le sue opere autobiografiche «как бы завершением труда его жизни [...], самым задушевным, глубоким»⁴².

Oltre a quelli appena menzionati, saranno presi in esame altri testi non inclusi da Remizov direttamente nella sua *Legenda*, i quali comprendono note autobiografiche e divagazioni, “documenti” autentici e saggistica, epistole e pagine di diario, aforismi e citazioni e che rientrano, pertanto, a pieno titolo in quello che D'Amelia ha definito lo «spazio autobiografico remizoviano»⁴³. Si tratta di *Achru. Povest' peterburgskaja* (*Achru. Povest' pietroburghese*, Berlino, Gržebin, 1922), dedicato alla memoria di Blok e ai ricordi letterari moscoviti e pietroburghesi; *Rossija v pis'menach* (*La Russia nei documenti letterari*, Berlino, Gelikon, 1922), originale collage di documenti antico russi e monumenti letterari del passato commentati; *Kukcha. Rozanovy pis'ma* (*Kukcha. Lettere di Rozanov*, Berlino, Gržebin, 1923), sperimentale autobiografia epistolare che raccoglie la corrispondenza con Rozanov; *Pljašuščij demon. Tanec i slovo* (*Il demone danzante. Danza e parola*, Parigi, Navarre, 1949), audace accostamento di rievocazione della storia del balletto russo attraverso i secoli e memoria “teatrale”; *Ogon' Veščej. Sny i predson'e* (*Il fuoco delle cose, Sogni e avan-sogno*, Parigi, Oplešnik, 1954), compendio di saggi critici dedicati ai sogni nella letteratura russa; *Martyn Zadeka: sonnik* (*Martyn Zadeka. Libro dei sogni*, Parigi, Oplešnik, 1954), suggestiva autobiografia onirica costruita come una raccolta di sogni.

Infine, verranno presi in considerazione la cospicua eredità di lettere, annotazioni, illustrazioni e appunti, raccolti perlopiù nei testi redatti da Kodrjanskaja⁴⁴ e Reznikova⁴⁵, e anche i diari e i quaderni grafici – il “disegno” della *Legenda* – compilati da Aleksej Michajlovič durante tutta la sua esistenza, giacché anche questi “documenti” si possono ricondurre, come d'altro canto l'intera opera, alla costruzione del meta-testo autobiografico e del mito mistificatorio sulla sua persona e destino.

Ci si concentra, dunque, sui testi composti nei trentacinque anni trascorsi da Remizov in emigrazione in Europa, la maggior parte dei

⁴² N. Reznikova, *op. cit.*, p. 111. (Trad.: Una sorta di compimento del lavoro della sua vita, il più sincero, il più profondo).

⁴³ A. D'Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo* A.M. Remizova...», cit. Proprio per tale ragione, si è scelto di non tradurre le citazioni tratte da questi testi.

⁴⁴ N. Kodrjanskaja, *op. cit.*; Ead., *Remizov v svoich pis'mach*, Paris, n.e., 1977.

⁴⁵ N. Reznikova, *op. cit.*

quali dichiaratamente autobiografici (e, al tempo stesso, dichiaratamente inattendibili), sebbene autobiografica in senso peculiare possa essere considerata tutta l'eredità poetica remizoviana se, come afferma egli stesso già nel 1912, «автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография...»⁴⁶. L'accento viene posto, evidentemente, sulla seconda parte dell'affermazione, a conferma che per Remizov, scrittore eclettico che gioca continuamente con i mutevoli confini di vita e arte, la linea di demarcazione tra opere autobiografiche e non autobiografiche nel senso tradizionale del termine è labile, fluida, forse inesistente. Nel medesimo testo, infatti, egli continua:

И мертвей Бородин (Собр. Соч. Т. I. Жертва) – я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофейч (Собр. Соч. Т. IV. К Морю-Океану) – Я сам и есть, себя описываю, и Петъка («Петушок» в Альманахе XVI Шиновника) тоже я, себя описываю⁴⁷.

Solo un anno prima, però, in una lettera del 28 novembre 1911, scriveva a Čulkov:

И очень прошу Вас, в статье Вашей обойдите этот вопрос автобиографический. Уяснить ничего не уяснится, а напутать может много, ибо не совпадаю я ни с одним из своих героев, и жизнь моя прошла не так как в рассказах идет⁴⁸.

La tecnica di utilizzo – ripensamento, reinvenzione, reinterpretazione, manipolazione – ossessivo, ludico, ironico, contraddittorio e spregiudicato di fatti ed elementi biografici all'interno della letteratura, per così dire, di *fiction* è riconosciuta, esplicitata e allo stesso tempo negata dallo scrittore stesso già dagli esordi. In effetti, sebbene tanto

⁴⁶ A.M. Remizov, *Avtobiografija 1912*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*, T. 3, SPb, Feniks-Atheneum, 1993, p. 442. (Trad.: Non ho opere autobiografiche. Tutto e dappertutto è autobiografia).

⁴⁷ Ibid. (Trad.: Io stesso sono Borodin il morto, è me stesso che descrivo, e io stesso sono il gatto Kotofej Kotofejč, è me stesso che descrivo, e anche Pet'ka sono io, descrivo me stesso.) Borodin è il protagonista del racconto gotico *Žertva* (*Il sacrificio*, 1909), Kotofej Kotofejč quello dell'omonima fiaba, inclusa in *K More-Okeanu* (*Verso il Mare-Oceano*, 1906) e Pet'ka, infine, del racconto *Petušok* (*Il galletto*, 1911).

⁴⁸ Cit. in A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, cit., p. 36. (Trad.: E vi prego, nel vostro articolo, di aggirare questa questione dell'autobiografismo. Di chiarire non chiarisce nulla, anzi può confondere molto, perché non coincido con nessuno dei miei personaggi e la mia vita non è andata come va nei racconti).

multiforme ed eterogenea, la sua intera opera si contraddistingue per il carattere profondamente e globalmente autobiografico e metaletterario, tanto che lo studioso Docenko parla di «panautobiografismo» come principio costruttivo dell'opera remizoviana⁴⁹. Obatnina, invece, utilizza i termini «intersoggettività» e «pansoggettività» per descrivere la posizione creativa dello scrittore⁵⁰.

Così come riconosciuto dallo stesso Remizov e poi evidenziato da diversi critici, sono autobiografici, in senso originale e «remizoviano», i romanzi *Prud*⁵¹ (*Lo stagno*, 1908) e *Kanava* (*Il fosso*, 1923), le *povesti* Časy (*L'orologio*, 1908) e *Krestovye sěstry*⁵² (1910) e molti racconti, tra cui *Bogomol'e* (*Il pellegrinaggio*, 1905), *Žertva* (*Il sacrificio*⁵³, 1909), *Petušok* (*Il galletto*, 1911), *Glagolica* (*Il glagolitico*, 1911), *Okazion* (*Il caso*, 1913)⁵⁴ e altri.

Persino alcune opere che, per genere e caratteristiche, risultano a prima vista difficilmente ascrivibili al filone pseudo-autobiografico, ossia le «riscritture» o «rielaborazioni» – definite dallo scrittore «ricostruzioni moderne» – di apocrifi, leggende bibliche e testi letterari antico-russi presentano una forte componente autobiografica e riferimenti alla contemporaneità. Ci riferiamo, ad esempio, alla *povest'* «proibita» *Roždestvo Christovo* (*La Natività di Cristo*, 1910) e al poema-tragedia *Iuda Predatel'* (*Giuda il Traditore*, 1908), ma anche alle tarde *Legendy v vekach* (*Le leggende nei secoli*, 1947-1957) che includono, fra le altre, *Solomonija* (*Solomonija*, 1929), *Savva Grudcyn* (*Savva Grudcyn*, 1949), *Tristian i Isol'da* (*Tristano e Isotta*, 1951-1953) e altri⁵⁵. L'incessante, tentacolare interpo-

⁴⁹ S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova...*, cit., p. 38.

⁵⁰ E.R. Obatnina, *A.M. Remizov: ličnost'*..., cit. pp. 27-45.

⁵¹ Gračeva, ad esempio, scrive che in *Prud* ciascuno degli eroi «является частью авторского "я" – единственного самодостаточного и все заполняющего героя романа». (Trad.: Costituisce una parte dell'«io» autoriale, l'unico, autosufficiente protagonista del romanzo che riempie tutto). Cfr. A.M. Gračeva *Remizov i drevnerusskaja kul'tura...*, cit., p. 37.

⁵² Sugli elementi autobiografici in *Krestovye sěstry*, cfr. V.N. Toporov, *O «Krestovych sěstrach» A. Remizova: poezija i pravda*, in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannyye trudy*, SPb, Iskusstvo, 2003, pp. 519-549.

⁵³ Si è scelto di mantenere la traduzione italiana, sebbene non letterale, adottata in A.M. Remizov, *Diavoleria: racconti russi di magia!*, tr. it. L. De Ferrante, Roma, Edizioni E/o, 1986.

⁵⁴ Particolarmente significativa è l'evoluzione degli ultimi due racconti che, nati come tentativo di finzionalizzazione di fatti autobiografici e pubblicati dapprima come opere indipendenti, sono stati poi inclusi nel testo autobiografico *Učitel' muzyki*, trasformando così la finzione in autobiografia.

⁵⁵ Gran parte degli scritti di Remizov, uomo erudito e colto, ma al contempo attratto

lazione di *realia* connessi alla propria biografia o alla contemporaneità costituisce uno degli aspetti più originali della tecnica di riscrittura remizoviana di fonti antiche, il cui principio poetico viene così esplicitato dallo scrittore stesso: «В моих “реконструкциях” старинных легенд и сказаний не только книжное, а и мое — из жизни — виденное, слышанное и испытанное»⁵⁶. Diviene a questo punto evidente che le classificazioni tradizionali, come quella suggerita da Shane in «derivative» e «non derivative works»⁵⁷, oppure la suddivisione, operata da Poggiali, tra opere di «finzione» e opere di «non finzione»⁵⁸, risultino non applicabili e, anzi, quasi limitanti nella descrizione della protiforme scrittura remizoviana, soprattutto di quella del periodo più tardo in cui, di fatto, viene eliminato ogni confine tra autobiografia e *fiction*, tra leggenda “propria” e leggenda “altrui”, in una radicale, totale espansione dell’Io autoriale nel materiale letterario “altrui”⁵⁹. In una lettera a Kodrijanskaja del 7 giugno 1952 Remizov, riflettendo sulla propria vita, fa riferimento a una serie di testi, mettendo di fatto sullo stesso piano il protagonista pseudo-autobiografico di *Podstrižennymi glazami* e i personaggi dei suoi ri-adattamenti di *Savva Grudcyn* e *Meljuzina (Melusina)*:

Всю жизнь я прожил неприкаянный! [...] В чем же моя вина?
Почему от меня уходят («Подстриженные глаза») или отталкивают
(«Савва Грудцын»). Или на мне «Каинова печать» и это чувствуется
другими — один святой не благословил, другой святой оплевал

dalle sfere marginali, liminali della letteratura, è costituita, come si vedrà, dalla rievocazione di materiale folclorico, apocrifo o leggendario.

⁵⁶ A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, cit., 2000, p. 114.

⁵⁷ A. Shane, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁸ R. Poggiali, *op. cit.*, p. VII.

⁵⁹ Alcuni critici ritengono, infatti, che il principio della rinarrazione-riscrittura abbia sempre prevalso in Remizov e che la differenza sia solo nella qualità e nella quantità in cui questo è presente. Vaškilevič, ad esempio, scrive: «Литература казалась Ремизову бесконечной цепью литературных переработок [...]. В романе “Крестовые сестры” он пересказал “Преступление и наказание”, в романе “Пруд” – “Братьев Карамазовых”, в повести “Пятая язва” – пьесу Гоголя “Ревизор”, а свой вариант “Мертвых душ” озаглавил “Огонь вещей” и т.д.». Cfr. Ch. Vaškilevič, *Kanceljarist obezi’jan’ego carja Asyki i ego Obezvelvolpal*, «Russkaja mysl’», 8 nojabrja 1991, p. 11. (Trad.: La letteratura sembrava a Remizov un’infinita catena di rielaborazioni letterarie [...] Nel romanzo «Sorelle in Cristo» egli ha rinarrato «Delitto e Castigo», nel romanzo «Lo stagno», «I fratelli Karamazov», nella *povest’* «La quinta pestilenza», l’opera teatrale di Gogol’ «L’ispettore generale», mentre la sua versione de «Le anime morte» è intitolata «Il fuoco delle cose» ecc.).

(«Подстриж~~е~~нны~~е~~ глаза»), и опять повторяю то, что хотел высказать в Грудцине: мою нестерпимую боль разлуки, об этом и в «Милюзине» ~~sic!~~⁶⁰.

«Рассказать о себе нечего – я весь в моих рассказах о других»⁶¹, dichiara ancora Aleksej Michajlovič, sottolineando la propria sottile, funambolica, costante abilità di implicare sé stesso nel racconto sugli altri. L'ultimo capitolo di *Učitel' muzyki*, dall'emblematico titolo Čing-Čang (a detta di Remizov: «Китайская казнь: осужденного разрезают на тысячу мелких кусков»⁶²) suona come una performance programmatica del metodo autobiografico dell'autore, che proprio in questo testo si realizza a pieno:

Прошу не путать никого с Александром Александровичем Корнетовым, ни из его знакомых и приятелей, это я сам. [...] Я – и Корнетов и Полетаев и Балдахал-Тирбушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицын и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир – его чувства и его страсть. [...] Что-нибудь внешнее, постороннее, что называется «не-я», «другой», для писателя только матерьял и, если он чувствует в нем себя, он его примет – «заживет» в нем. Так совершилось превращение Толстого в Наташу Ростову, в Анну Каренину, в Катюшу Маслову; а Тургенева – в Лизу, в Ирину, в Елену; а Лескова – в Лизу Бахареву. И точнее следовало бы сказать не превращение, а переодевание [...]. Писатель подбирает матерьял по себе и через этот матерьял познает себя⁶³.

L'autobiografismo viene dunque riconosciuto non solo come procedimento narrativo, ma come concezione stessa della creazio-

⁶⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 274. (Trad.: Ho vissuto tutta la mia vita emarginato! [...] Qual è la mia colpa? Perché mi abbandonano («Podstrižennymi glazami») o mi allontanano («Savva Grudcyn»). Oppure ho su di me il «marchio di Caino» e ciò viene percepito dagli altri – un santo non mi ha benedetto, un altro santo mi ha sputato addosso («Podstrižennymi glazami») e ripeto ancora una volta quello che volevo dire in Grudcyn: il mio insopportabile dolore della separazione, e di questo si tratta anche in «Melusina» ~~sic!~~).

⁶¹ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, cit., 2003, p. 59.

⁶² Id., *Učitel' muzyki*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, cit., 2002, p. 436.

⁶³ *Ivi*, p. 437-438.

ne artistica da parte dello scrittore, che afferma: «Литературное произведение [...] ключ для познания автора: по роману, повести и рассказу можно больше сказать о авторе, чем из самой подробнейшей его биографии, написанной кем-то [...]»⁶⁴. E poi, però, sottolineando che un testo letterario non è di certo la mera riproduzione di fatti concreti e puntuali della propria vita, aggiunge: «Литературные произведения для писателя все, но не следует искать в них биографическую последовательность, и фактов из его "живой" жизни»⁶⁵.

Nelle affermazioni sopra riportate, in apparenza controverse e paradosali, risuona tutta la contraddittorietà propria dell'*autofiction*, termine al quale non si può non fare un accenno, parlando del cruciale, endemico binomio vita-letteratura, realtà-invenzione. Ci si sofferma solo brevemente su tale concetto, su cui esiste una vasta letteratura critica, in quanto questa etichetta può essere applicata solo in parte, e con le dovute precisazioni, all'opera del nostro, che risulta del tutto originale e indipendente anche sotto quest'aspetto. Sorvolando sul dibattito teorico-critico, nato in seno alle questioni della definizione del genere e dell'utilizzo di termini, considerati in questa sede sinonimi, quali «autobiografia finzionale», «autofinzione», «autofiction», «pseudo-autobiografia» ecc., si menzionerà per sommi capi la storia della sua nascita e sviluppo.

Nel 1968 il critico strutturalista Barthes pubblica il celebre saggio dal sintomatico e controverso titolo *La morte dell'autore*⁶⁶, in cui si proclama l'insignificanza dell'intenzionalità del creatore del testo, inteso come soggetto individuale, che assume un ruolo quasi subordinato e passivo a vantaggio dell'opera stessa e, di conseguenza, l'affermazione della superiorità del lettore. Proprio dalla constatazione di tale paradosso prende avvio, nel 1975, la riflessione teorica sulla figura dell'autore come oggetto di racconto nel famoso *Patto autobiografico*⁶⁷ di Lejeune, in cui, nel tentativo di far luce su quelle zone ibride che saranno poi alla base della *autofiction*, viene delineata la netta distinzione tra romanzo e autobiografia. Con il

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ *Ivi.*, p. 439.

⁶⁶ R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56 [ed. or. *La mort de l'auteur*, Paris, Seuil, 1984].

⁶⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 [ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975].

termine *autofiction* viene definito per la prima volta dallo scrittore e critico francese Doubrovsky nella quarta di copertina del romanzo *Fils* (1977) un genere letterario inteso come «fiction d'événements et de faits strictement reels»⁶⁸, ossia la coesistenza e sintesi di due opposte tipologie narrative: *autobiografia* e *fiction*. Sebbene questo termine sia relativamente recente, l'oggetto a cui si riferisce, nelle sue diverse varianti, i cui confini ed elementi distintivi possono essere considerati da una prospettiva più ristretta o allargata, non è certamente nuovo⁶⁹. Doubrovsky si è semplicemente limitato, nel tentativo di colmare gli spazi vuoti lasciati dal connazionale Lejeune⁷⁰, a dare una denominazione nuova a questa modalità di scrittura: «Insomma, *Fils* vuole presentarsi come un "vero" romanzo che è però allo stesso tempo una "vera" *autobiografia*, oppure, insinua l'autore, nessuno dei due, anzi, un nuovo genere, (o sotto-genere?), per il quale conia appunto il termine *autofiction*»⁷¹.

Come ogni fenomeno della modernità, questo concetto, oggi di moda e spesso usato e abusato, sfugge a definizioni univoche, suscitando non pochi dilemmi e discussioni, cui partecipano attivamente diversi critici, soprattutto attorno alle questioni della differenza tra «*autofiction*», «*romanzo autobiografico*» e «*autobiografia romanzzata*»⁷².

⁶⁸ J. S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée 1977. (Trad.: Finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali).

⁶⁹ Certamente, l'esplosione dei generi dell'autobiografia e dell'autofinzione è ascrivibile alla temperie letterario-culturale del cosiddetto postmodernismo che caratterizza la seconda metà del secolo scorso.

⁷⁰ J.S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

⁷¹ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni Editorae, 1988.

⁷² Sulla nebulosità di tale concetto, e sulla conseguente necessità di dare una definizione esaustiva e sistematica del genere, cfr. L. Marchese *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa Ed., 2014. In ambito russo la riflessione critico-teorica sulla questione, sviluppatasi soprattutto nel corso del '900, è tuttora di carattere molto frammentario e costituita perlopiù da lavori di limitata dimensione. Nel 2000 Dubin ha proposto l'espressione «эго-романистика» come resa di «*autofiction*»; più recentemente, nel 2010, Levina Parker ha cercato di fare il punto della situazione sulla discussione intorno all'*autofiction*, suggerendo invece il termine «самосочинение». Cfr. B. Dubin, *Kak sdelano literaturnoe ja*, «Inostrannaja literatura», n. 4, 2000, pp. 43-48; M. Levina Parker, *Vvedenie v samosochinenie: autofiction*, «NLO», n. 103, 2010, pp. 12-40. Sulla codificazione di generi autobiografici non canonici nella letteratura russa del XX secolo, cfr. N. Nikolina, *Poetika russkoj avtobiografičeskoy prozy*, Moskva, Flinta-Nauka, 2002.

In ogni caso, tali questioni non concernono gli obiettivi della presente ricerca. Prendendo come punto di riferimento la definizione originaria di Doubrovsky e considerando i contributi della scuola francese di Lejeune⁷³, Lecarme⁷⁴, Laouyen⁷⁵, Genette⁷⁶, Gasparini⁷⁷ e Colonna⁷⁸, in questo studio si utilizza il termine *autofiction* – nelle sue diverse varianti sinonimiche e italianizzate – per indicare una modalità letteraria che sancisce il ritorno della centralità del soggetto e dell'autore, ispirata all'autobiografia in senso lato, dalla quale certamente deriva ma da cui si discosta per il prevalere della dimensione ludica, mistificatoria e inattendibile, per la compresenza di verità e finzione e per la continua sperimentazione formale.

Dunque, si tiene in considerazione questo concetto alla luce delle specificità e unicità del singolarissimo pseudo-autobiografismo remizoviano, che sì ne è, in un certo senso, precursore ma che, a nostro parere, ne supera e oltrepassa limiti e confini: nell'opera di Remizov assistiamo, infatti, a un continuo, controverso e vorticoso rimescolamento, ibridazione e rinnovamento di codici, linguaggi, generi letterari e materiali, alla trasgressione di qualsiasi convenzionale patto di lettura, a una contaminazione sfrenata e spericolata di vita e creazione artistica, alla compenetrazione osmotica di verità e poesia, dell'insopportabile *byt* quotidiano e della più sbrigliata e fervida fantasia, di simbolico e immaginario, realtà e sogno. Quello remizoviano è un autobiografismo onnivoro, caleidoscopico e sincretico, che diviene la componente dominante di tutta la poetica dello scrittore e che investe, in misura diversa, diretta o indiretta, il testo in ogni suo aspetto, dall'intreccio, ai temi e motivi, alle immagini, ai personaggi, al genere, al cronotopo, ai procedimenti linguistici e formali, fino all'apparato paratestuale, mantenendo il suo carattere pervasivo e predominante durante tutti

⁷³ P. Lejeune, *op. cit.*

⁷⁴ J. Lecarme, *L'autofiction: un mauvais genre?*, in *Autofictions & Cie, Colloque de Nanterre*, «RITM», n. 6, 1992, pp. 227-249; Id., É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

⁷⁵ M. Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, Fabula, Colloque Frontières de la fiction, 2000. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁷⁶ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972.

⁷⁷ P. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004; Id., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008; Id., *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.

⁷⁸ V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.

i periodi della creazione artistica e donando, quindi, all'intera opera remizoviana una complessa macro-unità, compositiva e tematica. Proprio per tale motivo, il sotto-testo e, al contempo, iper-testo pseudo-autobiografico remizoviano, costruito quasi come una sorta di rebus, di laborioso rompicapo, può essere decifrato nella sua completezza semantica e simbolica solo attraverso un esame integrato e sistematico della produzione globale dello scrittore, la quale si confonde con la vita stessa, in una trasfigurazione continua della vita nell'arte e dell'arte nella vita.

Dalla sua angusta e fiabesca «tana di talpa», la stanzetta parigina in Rue Boileau 7, denominata «*kukuškina*»⁷⁹ e «tutta piena di bamboline e diavoletti»⁸⁰, il 24 agosto del 1957 l'ormai ottantenne e semicieco Aleksej Michajlovič, ripensando al proprio percorso creativo ed esistenziale, annotava nel diario: «И стал я сочинять легенду о себе, или "сказывать сказку"....»⁸¹.

L'intera opera di Remizov è infatti una lunga confessione lirica, un testamento poetico – «все, что я пишу – моя исповедь»⁸² – e, al contempo, una fiaba, una leggenda, un mito su sé stesso, costruito con costanza e meticolosità per tutto il corso della sua vita letteraria, lunga più di cinquant'anni, dal 1902, quando fu pubblicato il primo racconto autobiografico *V plenu* (*In cattività*), fino alla morte nel 1957. L'utilizzo, da parte dello scrittore, del termine «*legenda*», definita dal *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka* (*Dizionario della lingua russa viva*) di Dal' come «предание о чудесном событии» («narrazione di un evento straordinario»), non è certamente casuale e, anzi, costituisce la chiave per comprenderne il mondo creativo e la concezione poetica. Secondo Remizov, infatti, la personalità e la vita di uno scrittore possono essere riprodotte solo attraverso la leggenda. D'altro canto, solo attraverso quest'ultima egli sente di poter esprimere a pieno sé

⁷⁹ Così lo stesso Remizov definiva la stanza dove lavorava, alla cui parete era appeso un orologio a cucù.

⁸⁰ Così Šklovskij descrive la stanza berlinese dello scrittore, poi riprodotta anche nella Rue Boileau parigina. Cfr. V. Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore*, tr. it di M. Zalambani, Palermo, Sellerio, 2002, p. 46 [ed. or. Zoo. *Pis'ma ne o liubvi ili Tret'ja Eloiza*, Berlin, Gelikon, 1923].

⁸¹ N. Kodrijanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 125. (Trad.: E mi accinsi a redigere *una leggenda su me stesso*, o a «*raccontare una fiaba*»...).

⁸² *Ivi*, p. 127. (Trad.: Tutto ciò che scrivo è la mia confessione).

stesso e il proprio punto di vista, di dire la propria verità sul mondo e sull'uomo e, soprattutto, di farlo, appunto, a modo proprio⁸³. «Только создавая легенду, можно объяснить существо человека»⁸⁴, dichiara lo scrittore, per il quale il mito diviene l'unica forma possibile di espressione e di autorappresentazione creativa. In Remizov, quindi, tutto è sottoposto a una reinterpretazione, a un ripensamento mitologico, leggendario, fiabesco, dalla sua venuta al mondo alla creazione artistica, fino ai suoi stessi nome e cognome. È una mitopoiesi in cui il processo creativo investe non solo il testo, ma la vita stessa, divenendo regola dell'esistenza.

Per l'originalità interpretativa e la complessità compositiva e stilistica, gli scritti del ciclo *Legenda o samom sebe* e, in generale, tutti quelli finora citati in quanto ascrivibili all'ampio filone pseudo-autobiografico, costituiscono una forma narrativa aperta, ibrida e idiosincratica difficilmente classificabile, che contiene in sé i tratti della memorialistica e dell'autobiografia-*autofiction*, della fiaba e della leggenda, dell'epica e della cronaca, del saggio critico-letterario e del racconto magico-onirico.

La narrazione remizoviana non si piega alle regole dell'autobiografia o della memorialistica classica ma, violando ogni principio cronologico-sequenziale e ogni nesso causa-effetto, spezza la tradizionale architettura del racconto e tenta di restituire il divenire personale, storico e artistico attraverso la percezione individuale, frazionata, disgiunta, sensoriale del narratore, in cui spazio e tempo biografico non coincidono con quello narrativo, il tempo dell'interiorità, che segue il flusso vorticoso dei «nodi e i viluppi» della memoria, governato, come la vita umana, dal solo, tragico principio della casualità, o fatalità, che dir si voglia. Frammenti di memorie, «schegge» di ricordi slegati, visioni, accenni, giustapposizioni, interpolazioni, libere associazioni percettive e mentali si susseguono febbrilmente secondo un principio sinfonico dettato dagli «zig-zag» della memoria, attraverso un libero flusso di coscienza dove diversi piani spaziali, temporali e punti di vista si mescolano e si sovrappongono, in un continuo e sconcertante collimare, intrecciarsi, fondersi e slegarsi di passato e presente, storico e personale, collettivo e individuale, quotidiano e letterario, reale e immaginario.

⁸³ «Рано я стал проявлять “дурные наклонности”, что означало мою живучесть и волю все *по-своему*», afferma Remizov in N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 38. (Trad.: Ho iniziato presto a mostrare «cattive inclinazioni», ossia la mia vitalità e la volontà di fare tutto *a modo mio*).

⁸⁴ *Ivi*, p. 179.

rio, sonno e veglia, ricordi e fantasie, umano e magico, sacro e profano, razionale e irrazionale, microcosmo e macrocosmo, testo e vita.

Dunque, né memorialistica, né autobiografia, e neanche “semplice” *autofiction*, quanto una (*ri*)narrazione creativa, mitologizzata e fiabesca della propria stessa esistenza, i cui episodi, personaggi e dettagli, attentamente selezionati dalla memoria secondo un preciso disegno interiore, associativo e soggettivissimo, assumono un significato speciale, estetico ed esistenziale, trasformandosi in simboli, metafore del suo destino. Così Gračëva descrive il principio artistico dell'opera remizoviana:

Авторский метод заключался в последовательной трансформации объекта художественного творчества: от реалии к символу, от символа к мифу. Творчески аккумулируя представления, заимствованные из различных источников, Ремизов создал свой авторский миф⁸⁵.

L'interpretazione e reinterpretazione dei fatti biografici diventa più importante dei fatti stessi, e la biografia personale non solo si trasforma in *fiction*, in invenzione, ma assurge a mito, a leggenda universale.

Alla domanda di Kodrjanskaja sulla fonte del proprio dono verbale, Aleksej Michajlovič risponde:

Песня, величание, молитва. Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. И снова повторяю, я никакой романист, я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, я все срываю. [...] В основе я лирик и все лирическое идет к театру⁸⁶.

Tale dichiarazione suona quasi come un manifesto della poetica dello scrittore, che evidenzia alcuni dei tratti fondamentali della propria personalità e produzione letteraria: la frammentarietà della narrazione e la predilezione per la forma breve e intima, la liricità della

⁸⁵ A.M. Gračëva, *Žizn' i tvorčestvo Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 1, cit., 2000, pp. 8-30. (Trad.: Il metodo dell'autore consisteva nella trasformazione progressiva dell'oggetto della creazione artistica: da realtà a simbolo, da simbolo a mito. Accumulando creativamente concezioni prese in prestito da varie fonti, Remizov ha così creato il proprio mito autoriale).

⁸⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 109. (Trad.: La canzone, il canto, la preghiera. Sono un narratore di racconti, niente di più, e l'epos non mi appartiene. Ripeto, di nuovo, non sono un romanziere, ci ho provato, ma non ha funzionato. Non ho il dono della coerenza, rovino tutto. [...] Fondamentalmente sono un lirico e tutto ciò che è lirico è riconducibile al teatro).

prosa e l'inclinazione alla teatralità e alla teatralizzazione della vita. In un altro frammento autobiografico egli ripete, confermando la tensione lirica e orale sottesa a tutti i propri scritti: «Я никакой рассказчик, я писательник, и из меня никогда не вышло "романиста"»⁸⁷.

L'incompiutezza costituisce il criterio strutturale di tutta la narrazione remizoviana del ricordo. Testo e macrotesto riflettono nella struttura compositiva, secondo una poetica del frammento che si evince già dai titoli e sottotitoli delle opere, la scissione, la lacerazione interna dell'Io, che riconosce e assume al suo interno differenti realtà disarmoniche che sfuggono alle trame del discorso, in una condizione emblematica dell'uomo moderno, del clima dell'epoca e, dunque, della letteratura del XX secolo ma che è, al tempo stesso, conseguenza della traumatica, e ben nota a Remizov, condizione di emigrato. Il ricordo si frantuma in segmenti irregolari di emozioni, sensazioni, divagazioni, appunti e osservazioni, dense unità narrative formate da brevi capitoli-racconti incompiuti, piccoli testi nei testi che si richiamano e ripetono nei diversi libri, in un inusuale e commistato montaggio di differenti materiali scritti e disegnati, tasselli di brevi racconti-fiabe spesso già edite in precedenza e di brani inediti, legati fra loro da monologhi lirici, come in un mosaico, un puzzle, in cui il filo conduttore del tessuto-matassa narrativo è la memoria polifonica, sincretica e sinestetica dell'ipertrofico ma al tempo stesso impotente Io poetico dell'autore-narratore, che assurge a fulcro, centro gravitazionale del testo:

В моих пожеланиях и в моей вере – биографичность. И мне надо какой-то «дух», какой-то заключительный акт «вдохнул жизнь», и без этого ни одна из моих тысячных частей не запевелилась бы и не отозвалась. И этот дух – я, моя вера и мои пожелания⁸⁸.

Nella maggior parte dei casi l'intreccio narrativo, la trama nel senso tradizionale del termine è ridotto all'osso, se non del tutto inesistente; la fabula, tutt'altro che lineare, trabocca, straripa: il tempo viene molti-

⁸⁷ A.M. Remizov, *Iveren'*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, cit., p. 275. Il legame tra la musica e l'arte verbale viene ribadito di frequente: «Во всю мою писательскую жизнь [...] у меня была одна цель и единственное намерение: исполнить словесные вещи как музыкант исполняет музыку на своем инструменте. Моя рукопись, как партитура, но не линейные знаки, а знаменные», *Ivi*, p. 269. Sulla passione musicale di Remizov, cfr. E.D. Reznikov, *Remizov i muzyka*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovaniya i materialy*, cit., pp. 259-266. A tal proposito, cfr. capitolo 3 del presente lavoro.

⁸⁸ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 443.

plicato, le situazioni si ripetono, i dettagli divengono centrali, epici, assumono un nuovo, tragico significato, le leggi che governano il mondo sono apparentemente incomprensibili, i nessi logici si spezzano. L'Io poetico si erge ad eroe senza gesta, a cui è negata anche la facoltà di poter organizzare la trama e di controllarne e dirigerne lo sviluppo. La letteratura si fonde totalmente con la vita, in tal senso riflettendone anche l'alogicità, il fluire incontradistinto, magmatico, imprevedibile, involontario di significative casualità e fatali accidenti – il cui legame superiore è però inaccessibile alla semplice comprensione umana –, che si esprime nella forma di un groviglio di fatti quotidiani, ricordi (reali o immaginari), emozioni, spunti letterari, digressioni liriche, sogni, i quali s'intersecano e s'ingarbugliano secondo linee arabescate e ghirigori della memoria, così sottraendo il libro alla fossilizzazione della scrittura finzionale.

«Я беру себя – свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти кусочки соединяю»⁸⁹, così Remizov descrive la natura del suo lavoro con i materiali secondo la tecnica del montaggio e del collage, principi costruttivi dei propri testi. Lo sgretolamento dell'Io e la frattura della Storia si riflette anche e, anzi, soprattutto a livello di forme e linguaggio. Labriosissimo stilizzatore e «verbalista», Aleksej Michajlovič è esponente della cosiddetta nuova «prosa ornamentale»⁹⁰, ritmica e sonora, musicale e tipografica, allitterativa e onomatopeica. La sua lingua è caratterizzata dalla vorticosa e sperimentale commistione di linguaggio letterario e religioso, arcaismi e gergo popolare e quotidiano, in cui a parole rare e desuete vengono audacemente accostati neologismi, al *prostoyeč'e* e ai dialettismi parole slavo ecclesiastiche e auliche, in un ardito gioco verbale in cui la fantasia prevale su qualsiasi convenzione formale. L'eterogeneità della lingua remizoviana riflette, dunque, l'originalità della voce autoriale: «Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится»⁹¹, questo è il credo di Aleksej Michajlovič. Compito

⁸⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 129. (Trad.: Prendo me stesso, ciò che è mio, e lo divido in 33 pezzettini, e unisco questi pezzettini).

⁹⁰ Šklovskij così definisce la prosa di Belyj, Remizov e Pil'njak in quanto l'immagine prevale sull'intreccio. La ricerca della massima espressività dell'immagine nella struttura del testo letterario a discapito della "trama" ha in generale determinato i tratti caratteristici della nuova prosa russa. Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, tr. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. 205-225 [ed. or. *O teorii prozy*, Moskva, Ardis, 1929].

⁹¹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 299.

dello scrittore è restituire alla pagina stampata, muta, morta, il «respiro», la cadenza della lingua parlata, rendere la sonorità primordiale della Parola, la sua originale mobilità e vitalità, l'intonazione espressiva della voce, le pause della conversazione, attraverso una scrittura mimetica e segnaletica che suggerisca, anche nella disposizione grafica e nella punteggiatura, l'immediatezza del parlato, sollecitando la lettura ad alta voce, arte in cui Remizov era, secondo le testimonianze dei contemporanei, maestro indiscutibile⁹².

In questo senso va interpretata l'imitazione, nel testo a stampa, del manoscritto anche nel suo aspetto esteriore, attraverso l'utilizzo di diversi caratteri tipografici, segni d'interpunzione, ripetizioni, decorazioni, disegni, illustrazioni: se la stampa, introdotta dal «maledetto Gutenberg», uniforma, annulla, appiattisce, automatizza, è solo attraverso la grafia dello scrittore-amanuense, persino dalle sue cancellature⁹³, che ne affiora la voce individuale, la personalità creativa. «Scrittore dell'orecchio», si definisce Remizov, differenziandosi da quelli «dell'occhio», per cui la parola è solo scritta. Il manoscritto diviene, quindi, perfetta simbiosi e sintesi di tutte le arti, destinato, come una partitura musicale⁹⁴, all'esecuzione «sonora», in cui vengono recuperati sia l'aspetto grafico, mimico e pittorico della scrittura, sia quello fonico e musicale, la sua valenza ottica e contemporaneamente melodica⁹⁵. D'altronde, per Remizov scrittura e disegno – per cui aveva una spiccata inclinazione sin dalla prima infanzia – erano inscindibili.

⁹² Una registrazione in cui Remizov legge in pubblico un brano tratto dal racconto *Vi* di Nikolaj Gogol' è disponibile al seguente link: <https://imwerden.de/publ-242.html> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁹³ Sotto questo aspetto Remizov è molto vicino ai cubofuturisti, che ritenevano le cancellature parti inscindibili di un'opera e la calligrafia componente dell'impulso poetico. Il lavoro dello scrittore sulla lingua è in gran parte parallelo e paragonabile a quello di Velimir Chlebnikov, sia per gli esperimenti sulla creazione linguistica, ad esempio con le radici delle parole o la paraetimologia, sia per la volontà di de-latinizzare il russo. A differenza dei futuristi, però, Remizov non rifiutava la tradizione ma, anzi, si rivolgeva alla lingua dei testi antico-russi quale modello esemplare. Il motivo del «Mefistofele-Gutenberg», l'antipatia per la stampa e l'idea che l'Io dell'autore trapevi meglio dai manoscritti, nonché la passione-predilezione per questi ultimi, ricorrono con ostinazione anche nell'opera di Vasilij Rozanov, soprattutto in *Opavšie list'ja* (Foglie cadute, 1912-1915) e *Uediněnnoe* (Solitaria, 1912).

⁹⁴ «Рукопись приближается к партитуре». (Trad.: Il manoscritto si avvicina a una partitura). Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksiej Remizov*, cit., p. 140.

⁹⁵ Musica, pittura e disegno giocano, evidentemente, un ruolo di primo piano nella formazione dei tratti individuali della poetica dello scrittore. A tal proposito, cfr. capitolo 3 del presente lavoro.

li⁹⁶, come confermano le sue parole, apparse in un saggio pubblicato su «Russia» nel 1925: «Scritto e disegnato sono in sostanza una cosa sola. Ogni amanuense si fa disegnatore, ed ogni disegnatore immancabilmente amanuense. Lo scrittore è amanuense per eccellenza»⁹⁷. Egli stesso, come vedremo in seguito, si ritrae più volte, nei suoi scritti, nei panni di un amanuense e miniaturista: «Пишу я вороным пером, павье не по карману, люблю украсить рамкой мою рукопись, подрисовать глаза и уши в геометрические фигуры – в переплет полей, киноварью выделить букву»⁹⁸.

Il disegno costituiva, dunque, una fase organica del lavoro creativo dello scrittore: esso precedeva la scrittura e se ne poneva al contempo come continuazione, come proseguimento delle righe: «С какими усилиями я добываю слово, чтобы выразить мои мысли, а чтобы что-нибудь твердо запомнить, мне мало слов, мне надобен еще и рисунок [...]»⁹⁹. Inoltre, quando, nei difficili anni della rivoluzione, non aveva la possibilità di stampare i propri libri, Remizov li riproduceva a mano, imitando le linee stilizzate degli antichi scribi medioevali e compilando veri e propri tesori calligrafici, manoscritti del XX secolo unici nel loro genere. Dagli anni '30, poi, la vendita dei circa 400 album grafici redatti dallo stesso scrittore, contenenti illustrazioni di fiabe e delle proprie o altrui opere letterarie, divenne anche un mezzo di sostentamento nei momenti di maggiore difficoltà economica¹⁰⁰. Egli non smise mai di disegnare e fu apprezzato da diversi artisti per le proprie qualità di originale e raffinato grafico¹⁰¹.

Scrive ancora Remizov, a proposito della propria lingua: «А мое дело короче: оживить русским ладом затасканную русскую беллетристику»¹⁰². Malgrado la sua eterogeneità, tutta la prosa dello scrittore è infatti accomunata dall'unico, vitale intento di liberare la

⁹⁶ Sul rapporto tra scrittura e arte grafica in Remizov si rimanda all'illuminante monografia di J. Friedman, *op. cit.*

⁹⁷ A.M. Remizov, *Disegni di scrittori*, «Russia», 1925, p. 103-104.

⁹⁸ Id., *Pljašuščij demon*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 13, SPb, Rostok, 2017, p. 399.

⁹⁹ Id., *Podstrižennymi glazami*, *cit.*, p. 42.

¹⁰⁰ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰¹ «Страсть к рисованию, как и страсть к литературе, я сохраняю на всю жизнь». A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, *cit.*, p. 68.

¹⁰² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, *cit.*, p. 302. (Trad.: Il mio compito in pratica è quello di ridar vita con il modo russo alla logorata bellettristica russa). La cosiddetta «teoria russkogo lada» («teoria del modo russo») costituisce una delle principali categorie del pensiero artistico remizoviano, il cui processo di cristallizzazione,

lingua letteraria russa dai barbarismi, da quegli elementi della sintassi europea e, in generale, dai modelli stranieri – soprattutto francesi e tedeschi – che, dal Settecento in poi, ne hanno minato l'autenticità, il naturale vigore. Egli è affascinato dalla lingua “originale” e “pura” dell'antichità perpetrata del XVI e XVII secolo, in particolare quella dei tempi di Ivan il Terribile, e si propone di rianimare, ricreare, tramite la scrittura e la voce individuale, non solo il lessico, ma anche la sintassi e, quindi, l'intonazione della parlata popolare russa viva, genuina, spontanea, fluida, scemra dall'immobilità imposta dalle rigide regole dell'ortografia e della grammatica. In ogni sua opera, infatti, Remizov, come osserva acutamente Ejchenbaum: «Всегда сказывает и заставляет слушать. Его письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию»¹⁰³, descrivendo così la tecnica dello *skaz*, ossia l'evocazione, attraverso vari artifici, della sintassi della lingua parlata nella lingua scritta, letteraria. Secondo il critico, lo *skaz*:

Имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.¹⁰⁴

Tale procedimento può essere in parte ricondotto anche allo stile di Remizov, che si configura come un insolito, individuale e intraducibile tentativo di creare, assorbendo e al contempo distruggendo tutti i modelli stilistici precedenti, una personale forma “parlata” di russo scritto attraverso l'accumulazione e la sintesi di forme letterarie e colloquiali della lingua, nell'estremo tentativo di superare quel

iniziato nei primi anni del '900, proseguirà fino alla sua morte. A tal proposito, cfr. capitolo 3 del presente lavoro.

¹⁰³ B.M. Ejchenbaum, *Illuzija skaza*, in Id., *Skvoz' literaturu, Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924, p. 155. (Trad.: Racconta senza sosta e costringe ad ascoltare. Il suo linguaggio scritto è costruito secondo le leggi di quello orale e ne conserva la voce, l'intonazione).

¹⁰⁴ Id., *Kak sdelana «Šinel'» Gogolja*, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd, 18-ja Gosudarstvennaja tipografija, 1919, pp. 151-165. (Trad.: Questo *skaz* ha tendenza non semplicemente a narrare, non semplicemente a dire, ma a riprodurre con la mimica e l'articolarsi della voce le parole, e le proposizioni vengono scelte e collegate non soltanto secondo il principio del discorso logico, ma maggiormente secondo il principio del discorso espressivo, in cui hanno un ruolo particolare l'articolazione della voce, la mimica, i gesti fonici ecc.).

conflitto, tipico della cultura antico-russa, tra “libro” e parola “viva”: «Я хочу выразить не книжно, “сказом”, ведь исповедь не пишут, а говорят»¹⁰⁵.

La «confessione» remizoviana si articola in una serie di narrazioni disomogenee, frammentarie, discontinue, spezzate composte dallo scrittore in maniera irregolare, disordinata e frenetica durante l'intero arco della sua vita, eppur sorrette da un progetto unitario, un grandioso affresco pseudo-autobiografico che egli concepisce come ciclo e costruisce concretamente come tale solo in un momento cruciale della propria esistenza, gli anni '40¹⁰⁶, segnati da un tragico evento: la morte della moglie, Serafima Pavlovna Dovgello (lo stesso anno morì anche Nataša, unica figlia della coppia), musa e compagna di vita per oltre quarant'anni¹⁰⁷. Proprio in seguito a questa dolorosa perdita, l'inclinazione autobiografica dello scrittore si sarebbe intensificata ulteriormente e da allora, pervaso da una lacerante sensazione di totale perdita del proprio Io, Remizov si sarebbe dedicato unicamente alla redazione della propria leggenda personale.

Nonostante la loro eterogeneità compositiva e temporale, i libri del “ricordo” possono essere dunque considerati un macrotesto poetico organico, che si sviluppa attorno a una serie di temi, motivi, parole chiave e immagini biografici, esistenziali, letterari, filosofici e linguistici che riecheggiano incessanti nei diversi testi, intessendo così l'ordito del tessuto narrativo dell'intero ciclo, accomunati inoltre, come già sottolineato, dalla continua ricerca e sperimentazione stilistico-formale e dalla speciale percezione remizoviana del mondo, leggendaria e fiascesca, mistica e mistificatoria, giocosa e infantile. Il mondo viene osservato dal Remizov “autore” e dal Remizov “personaggio” attraverso il prisma straniante dei suoi «occhi rasati» nell'infanzia da una grave miopia, di cui ci si accorse solo quando aveva ormai dodici anni, ma che, invece di essere lacerazione, fu dono creativo e poetico fecondo. Proprio la metafora degli «occhi rasati», ai quali sono accessibili il me-

¹⁰⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 127. (Trad.: Voglio esprimermi non in maniera libresca, ma attraverso lo «*skaz*» [inteso qui come russo parlato, ndr] dopotutto le confessioni non si scrivono, ma si esprimono a voce].

¹⁰⁶ Solo allora, ad esempio, *Vzvichrennaja Rus'*, già scritto molti anni prima, sarà ufficialmente incluso nel ciclo.

¹⁰⁷ Sul ruolo della moglie nella vita di Aleksej Michajlovič, cfr. O.P. Raevskaja-Huges, *Obraz S.P. Remizovoj-Dovgello v tvorčestve A.M. Remizova (K postanovke problemy)*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija i materialy*, cit., p. 9-18.

raviglioso e il fiabesco, che permettono di vedere e, quindi, di narrare il mondo da una prospettiva soggettiva, differente rispetto a come lo vedono tutti gli altri con gli occhi “normali”, costituisce la chiave di lettura dell’intera produzione dello scrittore. La vicenda personale e quella letteraria vengono filtrate attraverso le categorie visionarie, magiche e fantastiche proprie dell’infanzia e della fiaba, in un continuo sovrapporsi, quasi come avviene nelle *Vite* dei santi medievali, di fantasia, sogno e realtà, che dona all’autobiografismo remizoviano un sapore magico e irrazionale particolarissimo.

La poetica di Remizov è dunque evidentemente legata alle categorie dell’estetica mitopoietica simbolista del *mifotvorčestvo* (costruzione del mito) e soprattutto dello *žiznetvorčestvo* (costruzione della vita), che rimandano ancora una volta al fondamentale binomio arte-vita, inteso nella duplice accezione di creazione della vita ma anche di vita come creazione, ove i fatti biografici assumono le caratteristiche del testo letterario. Tuttavia, in Remizov lo stereotipo dello *žiznetvorčestvo* simbolista viene decostruito, quasi parodizzato. Nelle sue narrazioni, infatti, la tradizionale triade autore-narratore-personaggio è illusoria, viene sempre messa in discussione fino a scomparire quasi del tutto¹⁰⁸ e il racconto della propria vita, lo svelamento di sé s’intreccia, si fonde e si confonde costantemente con la sua mitologizzazione che, però, attraverso travestimenti dietro maschere letterarie, strategie narrative straniante e meccanismi ludico-parodici, finisce per diventare mistificazione e autodenigrazione. È lo stesso Remizov, d’altronde, ad affermare: «Без обмана я жить не могу»¹⁰⁹. E lo conferma Šklovskij che, conosciuto lo scrittore nella Berlino degli anni ‘20, in *Zoo. Pis’ma ne o liubvi* (*Zoo o lettere non d’amore*, 1923) scrive che «Remizov vive la sua vita secondo i metodi dell’arte»¹¹⁰. Anche Nabokov, per il quale Aleksej Michajlovič nutriva un profondo rispetto, anche se non una grande simpatia, conferma: «The only nice thing about him was that he *really* lived in literature»¹¹¹.

¹⁰⁸ La critica Szőke osserva a ragione che utilizzare queste categorie per l’opera remizoviana solleverebbe problemi di natura metodologica nell’analisi dei testi, in quanto nella maggior parte dei casi non è possibile distinguere la voce autoriale da quelle del narratore e del protagonista autobiografico. Cfr. K. Szőke, *Problemy identifikacii avtobiografičeskogo geroja ili “smer’ autora”?* *Ob autobiografičnosti prozy A. Remizova*, in A.M. Gračëva e A. D’Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy*, cit., pp. 13-21.

¹⁰⁹ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 123.

¹¹⁰ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 46.

¹¹¹ A. Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown Publishers, 1986, p. 188.

In accordo con la temperie estetico-culturale modernista dell'epoca, la vita di Remizov è stata, letteralmente, una vita *nell'arte* e *per l'arte*: la maniera stravagante ed eccentrica di comportarsi e di vestirsi, l'amore per le burle e i paradossi, per le illusioni e l'iperbole comico-grottesca, la tendenza alla provocazione, alla buffoneria, all'inganno giocoso e allo scandalo, la predilezione per l'arte calligrafica e le stilizzazioni, il suo bizzarro aspetto fisico e persino l'ambiente che egli aveva creato nel suo studio, dapprima nella dimora pietroburghese, poi accuratamente riprodotto in quelle berlinesi e parigine, nelle «pareti marine» ricoperte di carta argentata sulle quali erano affisse le sue “creazioni” astratte e su cui spiccava il suo entourage fiabesco e folclorico – una caotica collezione di pupazzetti, balocchi e talismani magici, manoscritti e oggetti usati, «una cosa di mezzo tra lo studio di Faust e il retrobottega di un rigattiere»¹¹² – altro non erano se non un prolungamento del suo stile nella vita reale, l'intrusione della letteratura nella vita e della vita nella letteratura. Sicuramente Remizov pensava come Rozanov, figura a lui molto affine, quando quest'ultimo scriveva:

Io sento la letteratura come ci sentiamo indosso un paio di mutande. In modo altrettanto intimo e personale. Indumenti del genere, li tratti con precauzione, perché «ci stai sempre dentro» (io scrivo a getto continuo). [...] Tutte le mie «bravate», e via dicendo, dipendono dal fatto che non posso immaginare una letteratura fuori di me, ad esempio, fuori della mia stanza¹¹³.

¹¹² R. Poggiali, *op. cit.*, p. VIII. Così viene descritto dal pittore Dobužinskij l'appartamento dei Remizov: «Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели пришпиленные к обоям разные сущеные корни и “игры природы”, вербные чертика и пр. Ремизов собирал и берег и всякие пустячки, которые ему что-нибудь напоминали... В советское же время его квартира (тогда на Васильевском [острове]) уже совсем превратилась в колдовское гнездо, разный чудовищный вздор был развесан на веревках, и стены были самим Ремизовым расписаны по обоям чертами и кикиморами». (Trad.: Il loro appartamento era pieno di ogni sorta di curiosa chingagliera, appesi alla carta da parati vi erano varie radici secche e «scherzi della natura», diavoletti di salice ecc. Remizov raccoglieva e conservava ogni tipo di inezia che gli ricordava qualcosa... In epoca sovietica, il suo appartamento [allora sull'isola Vasilevskij] era diventato un covo di stregonerie, diverse mostruose assurdità erano appese alle corde e le pareti erano state dipinte dallo stesso Remizov disegnando diavoletti e *kikimore*.) Cfr. M.V. Dobužinskij, *Vstreči s pisateliами i poetami*, cit., p. 277. Si veda ancora la descrizione del suo appartamento parigino fornita dall'orientalista Nikitin, suo vicino di casa in Rue Boileau 7. Cfr. V.P. Nikitin, «*Kukuškina*» (*Pamjati A.M. Remizova*). *Vospominanija*, in N.Ju. Grjakalova, *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god.*, SPb, Akademičeskij proekt, 1993, pp. 279-295.

¹¹³ V. Rozanov, *Foglie cadute. Solitaria-Prima Cesta-Una cosa mortale*, tr. it. di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1976.

Custode di un piccolo museo personale dell'apocrifo e della fiaba, come lo ritrae il critico Izmajlov¹¹⁴, immerso tra fantocci di pezza, personificazioni di animali, esseri magici e miti popolari, lui stesso inquieto spiritello folclorico, folletto, gnomo, *kikimora*, *domovoj*, *lešij*, «diavoletto palustre», come lo definisce Blok in una poesia dedicata-gli¹¹⁵, simile nell'aspetto al personaggio di una fiaba che suscita ora riso, ora orrore, l'anziano Remizov, un vecchietto piccolo piccolo, curvo e ormai quasi cieco, viene così descritto dalla sua amica e biografa Kodrjanskaja¹¹⁶:

Лучистые, проникновенные глаза, то грустные, то плутоватые, а брови совсем как у чертика: две черные стрелы, летящие к вискам; нос чайником, вздернутый над мягким, большим лягушечьим ртом. Лицо добродетельное, как бы примиренное с жизнью. Волосы подстрижены под первый номер. На макушке татарская тюбетейка. Маленький, тихий, приветливый, точно персонаж из детской сказки, с горбом, но не горбун от рождения¹¹⁷.

«А.М. казался существом из другого, не нашего, сказочного мира», conferma l'altra sua cara amica, nonché traduttrice, Rezniko-

¹¹⁴ A. Izmajlov, *Starorusskie kruževa. Byl' i legenda A.M. Remizova*, in Id., *Pěstrye zamena. Literaturnye portrety bezvremen'ja*, Moskva, Sytin, 1913.

¹¹⁵ La poesia, composta nel 1905, s'intitola appunto *Bolotnye čertenjatki (Diavoletti palustri)*.

¹¹⁶ A lungo considerata una biografia attendibile di Remizov, l'opera di Kodrjanskaja va al contrario interpretata come un ulteriore tassello del puzzle pseudo-autobiografico, auto-finzione e auto-denigratorio costruito dallo scrittore, in quanto redatta sotto la guida, addirittura la dettatura di quest'ultimo: essa contribuisce, dunque, alla mitologizzazione-mistificazione di Remizov e del suo destino. Questo testo, infatti, si basa in parte sui quaderni redatti per il libro che Aleksej Michajlovič avrebbe voluto scrivere su sé stesso e che si sarebbe dovuto intitolare *Lico pisatelja* (*Il volto dello scrittore*). Va però anche ricordato che il libro di Kodrjanskaja fu pubblicato solo dopo la morte di Remizov e che, dunque, esso è il risultato di una rielaborazione, spesso arbitraria e imprecisa, dei materiali forniti alla biografa dallo scrittore, il quale a sua volta aveva attentamente selezionato, complice anche la condizione di vecchiaia e di malattia, solo gli aspetti più oscuri e negativi della propria esistenza. Alcuni estratti da *Lico pisatelia* sono stati pubblicati in A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelia. Materialy k knige*, in *Žanr romana...*, cit., pp. 241-487.

¹¹⁷ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 11. (Trad.: Occhi fulgidi e penetranti, ora malinconici, ora birboneschi, e le sopracciglia tali e quali a quelle di un diavoletto: due piccole frecce, che volano su, verso le tempie; il naso che pare il beccuccio di una teiera, all'insù, la bocca grande, rancesca. Il viso buono buono, come riconciliato con la vita. I capelli tagliati corti, quasi a zero. Sul capo una *tjubetjka* tataria. Piccolo, quieto, cordiale, proprio il personaggio di una favola per bambini, con la gobba, ma non gobbo dalla nascita).

va¹¹⁸. Anche Šklovskij, nella *Lettera cinque* di *Zoo, o lettere non d'amore*, delinea un memorabile ritratto biografico e critico-letterario dello scrittore, per il quale vita, arte e gioco rappresentavano una totalità inscindibile:

La sua vita, Remizov se l'è costruita lui stesso, di sua propria coda, molto scomoda, ma divertente. È di piccola statura, i capelli folti, a spazzola, con un grande ciuffo. È curvo, ma le labbra sono rosse rosse. Il naso è camuso e tutto sembra fatto di proposito¹¹⁹.

Erenburg, sottolineando a sua volta questo aspetto, scrive: «Алексей Михайлович в книгах был таким же, как в жизни: играл, выдумывал, иногда веселил своими нелепостями, иногда печалил»¹²⁰. Grjakalova propone di interpretare la vita e l'opera di Remizov attraverso la categoria del gioco metaletterario, metatestuale e metalinguistico – con il testo e i suoi personaggi, con i lettori e i critici, con i diversi codici artistico-culturali – che coinvolge tanto lo spazio strettamente testuale, quanto quello extra-testuale, categoria ritenuta la più adatta a cogliere l'essenza dell'attività estetico-letteraria del nostro, per il quale la realtà del gioco era la sfera della più libera espressione della propria volontà e forma ideale di auto-rappresentazione creativa¹²¹. La medesima tendenza viene evidenziata anche da Il'in: «Творчество его стало как игра, а игра его стало как творчество»¹²².

¹¹⁸ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 64. (Trad.: A.M. sembrava un'entità non del nostro, ma di un altro mondo fiabesco).

¹¹⁹ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit. p. 43. Remizov indossava un abito da cui fuoriusciva una coda di scimmia, simbolo dell'appartenenza al cosiddetto «Ordine delle scimmie», da lui stesso ideato e di cui si parlerà più avanti. Scrive a tal proposito Sedych nelle sue memorie: «...хвост этот, по существу, был неким символом в жизни Ремизова, это была та граница, за которой обрывался реальный мир и начиналось некое театральное действие, которое так любил Алексей Михайлович и которое постепенно стало его второй натурой». (Trad.: Questa coda era, in sostanza, una specie di simbolo nella vita di Remizov, era il confine oltre il quale il mondo reale si interrompeva e iniziava una specie di rappresentazione teatrale, che Aleksej Michajlovič tanto amava e che gradualmente divenne la sua seconda natura). Cfr. A. Sedych, *Dalēkie, blizkie*, New York, Novoe russkoe slovo, 1979, p. 102.

¹²⁰ I. Erenburg, *op. cit.*, p. 322. (Trad.: Aleksej Michajlovič nei libri era come nella vita: giocava, inventava, talvolta rallegrava con le sue assurdità, talvolta intristiva).

¹²¹ N.Ju. Grjakalova, *op. cit.*, p. 252. In riferimento a uno dei suoi alter ego in *Učitel' muzyki*, Remizov scrive: «[...] врал, как художник, – его ложь была бескорыстной игрой: ведь признак художественности и есть “ни для чего”, “само собой” и “для себя”». A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 313.

¹²² I. Il'in, *op. cit.*, p. 120. (Trad.: La sua opera divenne come un gioco, e il suo gioco divenne come un'opera).

Da tutte le testimonianze e i giudizi, spesso taglienti, dei contemporanei¹²³, che lo ritraggono come un tipo strambo e buffo, a tratti fastidioso e irritante¹²⁴, ma straordinariamente talentuoso e intelligente, emergono le bizzarrie e le stravaganze attentamente coltivate da Remizov, che si riflettono anche nel suo aspetto fisico tanto grottesco e barocco. Minuto, gobbo, la corporatura da anatroccolo, i capelli a spazzola, il viso asiatico, la fronte enorme, gli occhiali spessi e tondi che nascondono due «occhi di bottoni» («глаза пуговки»), gli zigomi alti, la bocca larga, rancesca, contratta in un ghigno, in una smorfia perenne, «нос чайником, душа измученная, горькое сердце»¹²⁵, Remizov sfruttava e, anzi, enfatizzava la sua apparenza così straordinariamente insolita utilizzandola, in accordo con un'«estetica della bruttezza» («эстетика безобразия»)¹²⁶, come una maschera fisica, uno strampalato autoritratto caricaturale, simile a quello che egli stesso aveva disegnato e utilizzava sui documenti ufficiali al posto della classica fototessera. «Такая идентификация собственного, авторского лица с очевидной карикатурой и составляет стилистический принцип

¹²³ Menzioniamo, ad esempio, la descrizione di Janovskij che, nel raffigurare la strana «creatura» che era Aleksej Michajlovič, utilizza proprio la forma neutra «существо» appunto: «Все воспоминания о Ремизове начинаются с описания горбатого гнома, закутанного в женский платок или кафавейку, с тихим взятым голосом и острым умным взглядом... Передвигалось это *существо*, быть может, на четвереньках по квартире, увешанной самодельными монстрами и романтическими чучелами. Именно нечто подобное мне отворило дверь...». (Trad.: Tutti i ricordi su Remizov iniziano con la descrizione di uno gnormo gobbo, avvolto in una sciarpa o una giacca da donna, con una voce calma e comprensibile e uno sguardo acuto e intelligente... Questa creatura si muoveva, forse, a quattro zampe in un appartamento pieno di mostri fatti a mano e romantici animaletti impagliati). Cfr. V.C. Janovskij *Polja Elisejskie. Kn. Pamjati*, SPb, Puškinskij fond, 1993, pp. 186-189. Così fa anche Vološin, che afferma: «Сам Ремизов напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, *сказочное существо*, выползшее на свет из темной щели», (Trad.: Lo stesso Remizov assomiglia nel suo aspetto a una specie di spirto elementale, un *essere fiabesco* che striscia fuori nella luce da una buia fessura). Cfr. M. Vološin, *Liki tvorčestva*, Leningrad, Nauka, 1989, p. 509. Si vedano, ancora, le testimonianze del già citato Dobužinskij, di Kuzmin, Zajcev e molti altri. Per una rassegna delle memorie sullo scrittore, si rimanda alla bibliografia finale.

¹²⁴ Si veda, a tal proposito, la testimonianza di Berberova, vittima di una delle sue tante burle. Cfr. N. Berberova, *Kursiv moj: Glavy iz knigi*, «Oktjabr'», n. 12, 1988, pp. 174-202.

¹²⁵ Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 47. (Trad.: Il naso a beccuccio di teiera, l'anima tormentata, il cuore amaro).

¹²⁶ Cfr. S. Docenko, *Naročitoe bezobrazie. Erotičeskie motivy v tvorčestve A. Remizova*, «Literaturnoe obzorenie», n. 11, 1991, p. 73.

ремизовской прозы»¹²⁷, afferma Sinjavskij in un brillante saggio in cui analizza l'opera dello scrittore prendendo in prestito il termine, introdotto nel 1924 da Tynjanov, di «personalità letteraria»¹²⁸, e in cui, parlando in realtà anche un po' di sé stesso, osserva: «У Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации»¹²⁹.

Infatti, sebbene Remizov sembri delineare nella propria opera un minuzioso e dettagliato ritratto di sé stesso, molto concreto, vivido e apparentemente sincero, si peccherebbe d'ingenuità considerandolo attendibile: si tratta, evidentemente, di una maschera letteraria e, anzi, di una serie potenzialmente infinita di maschere, flessibili, mobili, vivaci, mutevoli, in costante tensione dialettica, interdipendenti e intercambiabili fra loro – «да ведь они все между собой перекликаются!»¹³⁰ – dietro ognuna delle quali lo scrittore cela ora sé stesso, ora il narratore-protagonista, ora tutti i suoi personaggi, in una continua metamorfosi dell'istrionico Io autoriale, che è poi una delle caratteristiche principali dell'*autofiction* (e della fiaba, e del mito) se, come diceva lo scrittore stesso: «В каждом человеке не один человек, а много разных людей»¹³¹.

Attraverso una strategia autodenigratoria, fondata su un continuo svilimento del proprio Io letterario, realizzato per mezzo di meccanismi ora giocosi e umoristici, ora ironici, auto-parodici, finanche apertamente provocatori e mistificatori, come mosso da una forsennata e tragica smania di auto-flagellazione, da una «sete di umiliazione» («жажда унижения»¹³²), Remizov vuole infatti tra-

¹²⁷ A. Sinjavskij, *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean writer*, cit., pp. 25-39. (Trad.: Tale identificazione dell'autore stesso con un'evidente caricatura è il principio stilistico della prosa di Remizov).

¹²⁸ Ju. Tynjanov, *Literaturnyj fakt*, in Id., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva, Nauka, 1977, p. 279.

¹²⁹ A. Sinjavskij, *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, cit., p. 27. (Trad.: Remizov non ha una, ma diverse maschere che entrano in combinazioni complesse, intricate e talvolta bizzarre tra loro). Remizov divenne per Sinjavskij fonte inesauribile di autoidentificazione e di autoriflessione. Molte delle osservazioni di Sinjavskij sulla natura della creatività e sulle maschere letterarie remizoviane possono essere lette come una sorta di autoanalisi della sua stessa opera, nella quale emerge evidente l'infiltrazione delle strategie mitopoietiche di Remizov, quasi una sorta di loro prosecuzione, sia pure adattate a un'altra epoca.

¹³⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 44. (Trad.: Ma tutte riecheggiano tra loro!).

¹³¹ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 279.

¹³² Id., *Iveren'*, cit., pp. 284-285. Si vedano anche le affermazioni dello scrittore: «Когда меня ругают, я не обороняюсь. Не обороняюсь, подставляю себя под слова [...] И обличения принимал терпеливо, и мне хотелось, чтобы еще сильнее». Cfr.

smettere un'immagine di sé straniata, buffonesca e, al contempo, fiabesca, che racchiude in sé tratti dello Yorick shakespeariano, dell'uomo del sottosuolo e dello Smerdjakov dostoevskiani, di un folle in Cristo, dell'Ivan-durak popolare, di un clown circense, di un arlecchino della letteratura russa. Sinjavskij così descrive tale strategia narrativa:

И когда перед нами Ремизов восстает в самом жалком обличии, это, мы должны помнить, не жизнеописание, а мифотворчество, мистификация и стилизация, звучащая почти пародийно, на тему собственной личности и своей несчастной судьбы¹³³.

È lo stesso Remizov a confessare: «Я сочинял про себя всякое и больше порочное и убеждал в этом»¹³⁴. Egli non perde infatti occasione di sottolineare e, anzi, di ipertrofizzare ed esasperare la propria condizione di indigenza, orfanezza e miseria, la propria diversità e «mostruosità» (*urodlistovst'*), che si sviluppa in un leitmotiv trasversale a tutta la narrazione pseudo-autobiografica e al suo intero percorso umano e artistico, quello della «reiettitudine» (*otveržennost'*), la perenne sensazione di rifiuto, di esclusione, sradicamento ed emarginazione, il sentirsi costantemente fuori luogo, l'impressione di non essere compreso e apprezzato né dall'*establishment* letterario, né tantomeno dai lettori¹³⁵. Remizov costruisce quindi il proprio autoritratto caricaturale sulla base di un processo di autodenigrazione, di costante e deliberato svilimento e screditamento del proprio sé umano e artistico, facendo di fatto di tali caratteristiche il principio stilistico della propria

N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 90. (Trad.: Quando mi rimproverano, non mi difendo. Non mi difendo, mi espongo alle parole [...]. Accettavo pazientemente le accuse, e volevo che fossero ancora più forti).

¹³³ A. Sinjavskij, *Literurnaja maska Alekseja Remizova*, cit., p. 28. (Trad.: E quando Remizov si erge davanti a noi sotto le più pietose sembianze, questa, dobbiamo ricordarlo, non è la descrizione della sua vita, ma è la creazione di un mito, mistificazione e stilizzazione, che suona quasi una parodia, sul tema della sua stessa personalità e del suo infelice destino).

¹³⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 23. (Trad.: Inventavo ogni sorta di cose, per lo più riprovevoli, sul mio conto e andavo convincendone gli altri).

¹³⁵ Testimonianza dell'infondatezza delle affermazioni dello scrittore è il fatto che in realtà egli era apprezzato sia dagli scrittori dell'emigrazione russa, sia soprattutto dai letterati e critici francesi. Come detto, inoltre, prima ancora della rivoluzione e dell'emigrazione le sue opere furono, almeno in parte, pubblicate in Russia, grazie all'aiuto, anche economico, di numerosi amici.

prosa. Come osserva infatti Reznikova, del proprio mancato riconoscimento Remizov fece il proprio stile personale¹³⁶. E ancora:

Ради утверждения созданного им самим «образа» А.М. мог умалчивать о самоотверженных поступках по отношению к нему. [...] Когда Н.В. Кодрянская писала свою книгу о нем, А.М., давая ей материалы, выбирал все наиболее темное и тяжелое в своей жизни. Жалко, что при издании книги Н.В. Кодрянская не проверила правильность некоторых сведений; не надо забывать, что у А.М. была мания в этом отношении: в течение всей своей жизни он всегда подчеркивал свою нужду, неустроенность и заброшенность. В те дни, когда составлялась книга о нем, у старого писателя это стало болезненной манией. [...] Многие письма А.М., приведенные в книге [...] явно написаны с этой целью: создать самую мрачную картину окружающей его обстановки¹³⁷.

Anche il critico Močul'skij, già nel 1932, scrive acutamente tra le pagine della rivista «Sovremennye Zapiski»:

Ремизов рассказывает от первого лица; кажется, что рассказчик и есть сам автор и что писания его – автобиографичны. Прием этот проводится так убедительно, что о личности повествователя как то и не думаешь. А между тем «я» у Ремизова – самое удивительное и особенное из всех его созданий. Перед «реальностью» ремизовского рассказчика – чудака, выдумщика, начетчика, мастера все клеить и вырезывать, сновидца, сказочника, кротчайшего духом, запутанного жизнью, загнанного в подполье, проказника-кавалера обезьяньей палаты, истерзанного жалостью и умиленного перед Богом [...]. Ремизов создал своего героя – русского писателя, которого одни называют Ремесдорфом, другие – Ремозом, у которого под потолком на нитках висят сухие сучки, звезды и рыбы кости, который не только на иностранных языках, но и по-русски ничего толком объяснить не может, который дома разговаривает

¹³⁶ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁷ *Ivi*, p. 138. (Trad.: Per affermare l'«immagine» che aveva creato egli stesso, A.M. poteva tacere sulle azioni altruistiche nei propri confronti. [...] Quando N.V. Kodrjanskaja ha scritto il suo libro su di lui, A.M., dandole i materiali, ha scelto tutto ciò che c'era di più oscuro e difficile nella sua vita. È un peccato che durante la pubblicazione del libro N.V. Kodrjanskaja non abbia verificato la correttezza di alcune informazioni. Non bisogna dimenticare che A.M. aveva una mania a questo proposito: per tutto il corso della vita ha sempre sottolineato la propria miseria, la precarietà, il proprio stato di abbandono. Nei giorni in cui venne scritto il libro su di lui, per l'anziano scrittore questa era divenuta una mania morbosa. [...] Molte delle lettere di A.M. citate nel libro [...] sono chiaramente scritte per questo scopo: creare la più cupa immagine della sua situazione).

с «эспри» и «гешпенстами», а на улице забывает, куда идет, путает трамваи и попадает под автомобили. И этот «обезоруженный перед борьбой за существование», боязливый, странный (не как все), «непонятный писатель», сутуляющийся, чтобы только пройти сторонкой, незамеченным, постоянно ощущает, что им нарушены «какие то явные меры дневного пространства», что жизнь его как бы вне времени, что явь у него так сплетена со снами, что со «здравым смыслом» тут ничего не поделаешь¹³⁸.

Pover'uomo, scrittore eremita, mago, buffone, furbante, brigante, eroe fiabesco, saggio cinese o tibetano, cantastorie, *jurodivyj, skomoroch*, scriba medioevale – tante sono le maschere letterarie di quello che Szőke propone di definire «eroe autobiografico»¹³⁹, parafrasando il termine tynjanoviano «eroe lirico», un io poetico la cui voce individuale si fonde ora con i vari personaggi dei testi, ora con il narratore, finendo in ultima analisi per sovrapporsi con l'immagine dello stesso Remizov, tanto da non rendere più distinguibili l'una dall'altra, in un sincretismo continuo di vita e arte, realtà e finzione, uomo e opera. Per dirla acutamente alla Šklovskij: «Факт биографический возведен в степень факта стилистического»¹⁴⁰. In Remizov, infatti, qualsia-

¹³⁸ K.V. Močul'skij, A. Remizov. *Obraz Nikolaja Čudotvorca*, «Sovremennye zapiski», n. 48, 1932. (Trad.: Remizov racconta in prima persona; sembra che il narratore sia l'autore stesso e che i suoi scritti siano autobiografici. Questo procedimento è eseguito in modo così convincente che non si pensa alla personalità del narratore. Eppure, l'«io» di Remizov è la più sorprendente e singolare di tutte le sue creazioni. Di fronte alla «realtà» del narratore remizoviano – un eccentrico, un visionario, uno scriba, un maestro nell'incollare e ritagliare, un sognatore, un cantastorie, mite nello spirito, intimidito dalla vita, braccato sottoterra, un cavaliere-briccone della camera delle scimmie, tormentato dalla pietà e commosso davanti a Dio [...]. Remizov ha creato il proprio personaggio, uno scrittore russo che alcuni chiamano Remesdorf, altri Remoz, che ha appesi ai fili del soffitto ramoscelli secchi, stelle e lische di pesce, che non si può spiegare in modo chiaro non solo nelle lingue straniere, ma anche in russo, uno che a casa parla con l'«esprit» e il «gestpenst», mentre per strada si dimentica dove sta andando, confonde i tram e si fa investire dalle macchine. E questo «disarmato di fronte alla lotta per l'esistenza», pauroso, strano (diverso da tutti gli altri), «scrittore incomprensibile», che si curva per passare inosservato, sente costantemente di aver violato «alcune delle ovvie misure dello spazio diurno», che la sua vita sembra essere fuori dal tempo, che la sua realtà è così intrecciata ai sogni che qui il «buon senso» non c'entra niente).

¹³⁹ K. Szőke, *op. cit.*, p. 14. Slobin, invece, utilizza il termine «autore-narratore», cfr. Slobin, *Proza Remizova* 1900-21, SPb, Akademičeskij proekt, 1997, p. 61 [ed. or. *Remizov's fictions* 1900-1921, Northern Illinois University Press, 1991], mentre Gračeva quello di «eroe-autore», cfr. A.M. Gračeva, *Žanr romana...*, cit., p 109.

¹⁴⁰ V. Šklovskij, *Siuzet, kak javlenie stilija*, Petrograd, Opojaz, 1921. (Trad.: Il fatto biografico è elevato al grado di fatto stilistico).

si fatto preso dalla vita e trasferito nel libro inizia a vivere secondo le leggi del testo letterario, senza però mai perdere del tutto il legame con l'elemento originario. Nelle sue memorie Sedych nota: «Если предположить, что однажды он придумал для себя маску и играл роль, то с годами маска эта стала настоящим его лицом»¹⁴¹. L'influenza reciproca di *fiction* e vita, la loro fusione è così dirompente che sono, in ultima istanza, proprio queste maschere letterarie a influenzare di riflesso la biografia, i comportamenti stilizzati e il destino dello stesso scrittore, il quale viveva la vita come fosse un raffinatissimo gioco letterario. Uno dei Fratelli di Serapione, Fedin, scrive ancora a proposito:

О, конечно, все это было стилизацией! Вся жизнь была стилизацией, и вся письменность тоже – почти шуткою, забавой, но сколь роковой забавой и какою душераздирающей шуткой! Если на свете бывала арлекинада не на подмостках, а в обыденной человеческой жизни, то на русской земле страшнейшие и несчастнейшие арлекины, которым вкусить земное блаженство мешала раз и навсегда надетая маска, бывали не однажды в литературе, и среди них, может быть, заглавным был Ремизов¹⁴².

La finzione letteraria viene riproiettata sulla realtà, il mito diviene fatto concreto e la maschera s'impone sull'uomo, facendosi modello a cui adeguarsi, in un tentativo continuo, quasi maniacale, di realizzare il proprio stile e intreccio anche nella vita reale se, appunto, «Remizov vive nella vita con i metodi dell'arte».

Tra i diversi e spesso opposti ruoli biografici che lo scrittore incarna, con cui egli si cela e confonde costantemente nei suoi testi e nella sua vita, Sinjavskij ne sottolinea alcuni, i più significativi, come quello del *bednyj čelovek*, il «pover'uomo», le cui origini letterarie risalgono alla «povera gente» di dostoevskiana memoria ma che, secondo Sinjavskij,

¹⁴¹ A. Sedych, *op. cit.*, p. 116. (Trad.: Se si suppone che una volta egli abbia inventato una maschera per sé stesso e abbia interpretato un ruolo, nel corso degli anni tale maschera è diventata il suo vero volto).

¹⁴² K. Fedin, *Gor'kij sredi nac (kartiny literaturnoj žizni)*, č. 2, Moskva, Goslitizdat, 1944, p. 7. (Trad.: Oh, certo che era tutto una stilizzazione! Tutta la vita era una stilizzazione, e anche tutta la letteratura era quasi uno scherzo, uno svago, ma che svago fatale e che scherzo straziante! Se nel mondo vi era un'arlecchinata non sul palco, ma nella vita umana di tutti i giorni, allora sul suolo russo gli arlecchini più spaventosi e infelici, ai quali impediva di gustare i piaceri terrestri proprio la maschera che indossavano, erano più di una volta in letteratura, e tra loro, forse, il principale era Remizov).

si ricollega già alle narrazioni popolari su Ivan-durak, lo scemo delle fiabe russe¹⁴³; quello del taumaturgo, il mago-stregone e il cantore di fiabe; oppure, ancora, quello dello scrittore martire, che richiama le privazioni materiali e, al tempo stesso, il mancato riconoscimento della propria opera, configurandosi come reazione alla situazione di "sradicamento" ed emarginazione dell'emigrato russo. Quest'ultima maschera, mutuata dalla tradizione antico-russa, è legata soprattutto alla figura dell'arciprete Avvakum, «fuoco inestinguibile», apprezzato da Remizov non solo per la fermezza morale e la fedeltà alla sua visione religiosa, ma anche per l'altissimo pregio letterario della sua autobiografia¹⁴⁴. Avvakum, infatti, adotta una strategia narrativa che, pur conservando, sebbene solo superficialmente, la struttura tradizionale del genere agiografico, è volta quasi allo sminuimento di sé, a tratti rappresentandosi come un peccatore, attraverso uno stile originale, realistico, vigoroso e pittoresco che coniuga, per la prima volta, forme auliche a forme russe popolari, e che viene preso a modello da Remizov¹⁴⁵.

La figura archetipa senza la quale non è però possibile comprendere la poetica remizoviana è quella dello *jurodivyj*¹⁴⁶, il santo e al contem-

¹⁴³ La studio della filosofia fiabesca e popolare dello scemo (*durak*) è il tema centrale delle lunghe ricerche di Sinjavskij ed è, non a caso, la base teorica dell'analisi delle maschere remizoviane nel saggio citato. Cfr. A. Sinjavskij, *Ivan-durak. Očerki russkoj narodnoj very*, Paris, Sintaksis, 1991. Quasi ogni capitolo di questo libro costituisce di fatto, soprattutto nella prima parte – dedicata agli aspetti compositivi, strutturali e semantici della fiaba – una spiegazione delle idee alla base della concezione mitopoietica remizoviana.

¹⁴⁴ Avvakum Petrovič, capo dei Vecchi Credenti e autore dello *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe* (*Vita dell'arciprete Avvakum, scritta da lui stesso*, tr.it. di P. Piera, Milano, Biblioteca Adelphi, 1986) è considerato da molti il fondatore della tradizione autobiografica russa.

¹⁴⁵ Come sottolinea Pera, ciò è dovuto proprio al fatto che, al contrario delle agiografie tradizionali, l'opera è di natura autobiografica: scrivendo di sé stesso in prima persona, Avvakum non poteva di certo auto-lodarsi. Cfr. P. Pera, *Introduzione*, in Avvakum, P., *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, tr. it. P. Pera, Milano, Adelphi, 1986, p. 46. Il personaggio di Avvakum attraversò tutta la vita e l'opera di Remizov. Questo motivo verrà approfondito nei capitoli 2 e 3 del presente lavoro.

¹⁴⁶ Sull'analisi di questa figura nella letteratura russa, cfr. O.A. Martirosjan, *Iurodstvo v russkom literaturnom soznanii*, Archangel'sk, 2011. Anche nell'opera di Venedikt Erofeev, ad esempio, la rappresentazione di sé si basa sul recupero di alcuni mitologemi della cultura russa, soprattutto quello dello *jurodivyj*. Cfr., a tal proposito, M. Lipoveckij, *Russkij postmodernizm (očerki istoričeskoy poetiki): monografija*, Ekaterinburg, Ural. gos. ped. un-t, 1997, pp. 156-176; C. Criveller, *Madness as an aesthetic and social act in Russian autobiographical prose. The case of Venedikt Erofeev's Memoirs of a Psychopath*, «Toronto Slavic Quarterly», n. 36, 2011, pp. 48-61. Si ricorda,

po folle, stolto in Cristo, manifestazione unica nel suo genere dell'espressione più popolare dell'ortodossia. Proprio lo *jurodivyj* diviene, infatti, il prototipo e, in un certo senso, lo stereotipo dell'atteggiamento e dell'«anticomportamento» consapevolmente coltivato da Remizov, nella vita così come nella letteratura¹⁴⁷, libero, mistificatorio, ludico, paradossale e provocatorio, il cui senso è così descritto da Šklovskij:

Il modo di vita degli umani è orribile, insensato, retrogrado, inflessibile. *In questo mondo ci comportiamo come folli per essere liberi.* Trasformiamo la vita quotidiana in aneddoti. Costruiamo fra noi ed il mondo dei microcosmi personali – dei serragli. Noi vogliamo la libertà¹⁴⁸.

Remizov stesso ha parzialmente rivelato le ragioni profonde e la natura della propria «stoltezza» e «follia», motivi chiave della sua poetica:

Я чувствовал себя «неудачником» и каким-то «отверженным» и «юродивым», но не в смысле «Христа ради», а в смысле «поругания от мира сего», который меня не принимал, и вопреки мудрющей надо мной воле я где-то говорил: «так на же тебе, я буду по-своему»¹⁴⁹.

Attraverso il prisma del fenomeno religioso e socio-culturale dello *jurodstvo* – presente, in maniera implicita o esplicita, in tutta l'opera

infine, che il termine *jurodivyj* viene oggi utilizzato nell'uso comune nell'accezione di «mentecatto», «imbecille», «strambo».

¹⁴⁷ Numerose sono le testimonianze dei contemporanei, in cui viene evocata l'immagine di Remizov come di uno *jurodivyj*. Lo scrittore Stepun, ad esempio, ricorda: «Странная внешность [...] если изорвать его поношенный пиджачишко в рубище – Ремизов превратится в юродивого под монастырской стеной». (Trad.: Uno strano aspetto fisico [...] se si immagina al posto della sua giacchetta logora un casaccone di stracci, Remizov si trasformerà in uno *jurodivyj* sotto le mura di un monastero.) Cfr. F. Stepun, *Byvšee i nesbyvšeesija*, New York, Izd-tvo imeni Čechova, 1956, p. 298. Anche Zajcev scrive: «Может быть, и юродство народное времен тезки, Алексея Тишайшего, отозвалось, но органически: этого не подделаешь. Допускаю, что сам он знал эту свою черту и несколько ее в себе “выращивал”» (Trad.: Forse anche lo *jurodstvo* popolare dei tempi del suo omonimo, lo zar Aleksej Michajlovic, ha avuto ripercussioni, ma in maniera organica: non si può falsificare. Ammetto che lui stesso conosceva questo suo tratto e in qualche modo lo “coltivava” in sé stesso).

¹⁴⁸ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 46.

¹⁴⁹ A.M. Remizov, *Tetrad' SPRD*, 111, 1945, Archivio GLM, Mosca, cit. in G. Slobin, *op. cit.*, p. 32. (Trad.: Mi sentivo un «perdente» e una specie di «reietto» e di «jurodivyj», ma non nel senso di «folle in e per Cristo», ma nel senso di «umiliazioni da questo mondo», che non mi accettava e a dispetto della forza che voleva imporsi su di me, dicevo in qualche modo: «beccati questa, io sarò a modo mio»).

dello scrittore¹⁵⁰, nella sua forma quotidiana e letteraria, desacralizzata e, anzi, quasi sacrilega, blasfema, demoniaca – può essere di fatto interpretato e analizzato il percorso umano e artistico di Aleksej Michajlovič, sia dal punto di vista della sua biografia, e quindi dello *jurodstvo* nella vita, sia da quello della sua opera, ossia dell'immagine di sé stesso come personaggio, nonché della sua stravagante maniera stilistica, non a caso definita da Il'in «художественное юродство» («*jurodstvo* artistico»)¹⁵¹, proprio perché percepita come una deviazione dalla norma letteraria. Ancor prima di quest'ultimo, nella recensione a *Časy* del 1908 Geršenzon si domandava irritato: «Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?»¹⁵². Il'in analizza con grande precisione l'essenza e la funzione dello *jurodstvo* in Remizov:

В ряду замечательных русских «юродивых» А. М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый в пределах культуры — умный, образованный, даровитый художник, со своим, значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом. Он отводит традиционную литературную форму, разум и рассудок — но не всегда и не во всем, а лишь постольку, поскольку они мешают ему жить сердцем и выращивать из воображения свои личные химеры. [...] Он есть «сердца ради юродивый» и «мифа ради юродивый» ибо юродствует он именно из своего терзающего сердца и ради рождающихся в его воображении поэтически-фантастических химер. И именно постольку он всегда готов перешагнуть через все условности, традиции и «обязательные» формы литературного бытия¹⁵³.

¹⁵⁰ In gran parte delle sue opere compare, di solito nei punti di svolta della narrazione, almeno un personaggio *jurodivyj*.

¹⁵¹ I. Il'in, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵² M. Geršenzon, *Časy*, «Vestnik Evropy», n. 8, 1908, p. 770, cit. in S. Docenko, *Noročitoe bezobrazie*, cit., p. 74, nota 14. (Trad.: Perché comportarsi da *jurodivyj*, per quale motivo non parlare in lingua umana?).

¹⁵³ I. Il'in, *op. cit.*, p. 100. Il corsivo è di Il'in. (Trad.: Tra gli straordinari «*jurodivye*» russi A.M. Remizov è un fenomeno speciale e senza precedenti. È uno *jurodivyj* entro i limiti della cultura: un artista intelligente, istruito, dotato, con la propria significativa, ma folle visione, con una parola letteraria originale, ma folle. Rifiuta la forma letteraria tradizionale, la ragione e il senso, ma non sempre e non in tutto, solo nella misura in cui gli impediscono di vivere con il cuore e di allevare le chimere personali dalla sua immaginazione [...] È «*un folle nel cuore*» e un «*folle nel mito*» perché agisce come uno *jurodivyj* proprio dal suo cuore tormentato e per amore delle chimere poetico-fantastiche nate nella sua immaginazione. Ed è perciò sempre pronto a oltrepassare tutte le convenzioni, le tradizioni e le forme «obbligatorie» della vita letteraria).

Nella loro attenta sebbene controversa analisi di questo fenomeno nella cultura russa, Lichačëv e Pančenko scrivono:

Жизнь юродивого [...] это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного¹⁵⁴.

E poi, concludono: «В юродстве царит *нарочитое безобразие*»¹⁵⁵. Non è certamente una coincidenza che «безобразие»¹⁵⁶ sia anche una delle parole predilette da Remizov – insieme a «уродство», etimologicamente connessa a «юродство»¹⁵⁷ – per descrivere sé stesso, poiché ad una vita normale, abitudinaria, socialmente accettata, convenzionale, egli preferiva il mondo libero e curioso degli scandali, delle provocazioni e delle beffe: «С “без-образием” жизнь несравненно богаче – это заключение из всей моей жизни. Оно, как сновидение и как поэзия, сестра сновидений»¹⁵⁸. Ancora: «Но что я заметил: в самой природе вещей

¹⁵⁴ A.M. Pančenko, *Smech kak zrelišče*, in D.S. Lichačëv, A.M. Pančenko (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1984, p. 103. (Trad.: La vita dello *jurodivyj* è una negazione cosciente della bellezza, una confutazione dell'ideale comune del bello o, più precisamente, il capovolgimento di questo ideale e l'elevazione del *bezobrazie* al grado di esteticamente positivo).

¹⁵⁵ *Ivi.*, p. 108. (Trad.: Nell'atteggiamento dello *jurodivyj* predomina un *deliberato bezobrazie*).

¹⁵⁶ «Безобразие», parola dostoevskiana, significa sia «bruttezza», «deformità», sia «beffa», «scandalo», «assurdità». Tuttavia, a queste accezioni Remizov affianca anche un'interpretazione etimologica del termine, composto dal prefisso «без» («senza») e dal sostantivo «образ» («forma»), ossia senza proposito né intento al di fuori di sé stesso, «вдруг», «просто так»: «“без-образие” или по-вашему “безобразием” – всегда без подготовки, никакого замысла, а лишь по наитию и осенению, вдруг». A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., pp. 361-362. Cfr. ancora N. Reznikova, *op. cit.*, p. 2: «Было выражение, которое я так часто слышала от А.М. в конце его жизни: “для безобразия”. Особенno, когда дело касалось убеждения или просьбы, в виде последнего довода. Когда все другие доводы исчерпаны. – “Ну, для безобразия!” Иначе говоря – сделайте это “для безобразия”. Это “безобразие” означало: просто так, для игры, “акте gratuite”, для смеха и улыбки, ради выхода из повседневной, скучной необходимости земной». (Trad.: C'era un'espressione che ho sentito così spesso da A.M. alla fine della sua vita: «per *bezobrazie*». Soprattutto quando si trattava di persuadere qualcuno o di una richiesta, come argomento finale. Quando tutte le altre ragioni erano esaurite, diceva: «Beh, per *bezobrazie!*!» In altre parole, fatelo «per *bezobrazie*». Questo «*bezobrazie*» significava: così, per gioco, «*acte gratuite*», per una risata e un sorriso, per il gusto di evadere dalle noiose necessità terrene quotidiane).

¹⁵⁷ La parola «урод», formata dal prefisso privativo «у» e dal sostantivo «род» («stirpe»), riflette quella condizione di estraneità, privazione propria dello scrittore sia in famiglia sia nel mondo, tra le persone «normali».

¹⁵⁸ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 363.

скрыто “безобразие”, [...] скандал [...]. Я сохранил любопытство или, что-то же, страсть к скандалам. Я как-то вдруг схватился и сказал себе, что мне всегда скучно, если все идет “порядочно”»¹⁵⁹.

E poi:

Вся моя жизнь [...] шла сознательно наперекор. Всякий запрет, всякое «так полагается», всякая «установленная форма», всякий «контроль» я принимал с болью, и, если подчинялся, всегда одна была мысль: рано или поздно нарушить и сделать по-своему¹⁶⁰.

La figura dello *jurodivyj*, che vive separato, isolato dal mondo “normale”, fingendosi pazzo, ma che è in realtà portatore di una verità nascosta, superiore, di una conoscenza inaccessibile agli altri, è da una parte connessa all’universo russo medievale e folclorico, quindi, associata alle maschere dello *skomoroch*, il buffone-saltimbanco, del *pi-sec*, lo scriba e, al contempo, del *čudak*, il sempliciotto delle fiabe russe. Dall’altra, però, essa si ricollega anche alla temperie del simbolismo russo di inizio secolo e della già citata tendenza allo *žiznetvorčestvo*, al gioco teatrale e all’inclinazione alla “simulazione”, rialacciandosi, inoltre, a un altro celebre *jurodivyj* della letteratura dell’epoca, Rozanov, nonché a quella «gioia dello spirito» («весёлость духа») che è, secondo Remizov, fonte di ogni creatività e, di conseguenza, seme della vita stessa. Lo *jurodstvo* divenne per Remizov un vero e proprio gioco, una parodia dello *jurodstvo*, una specie di teatro riversatosi nella vita reale, secondo le parole di Lotman: «Это не игра, а жизнь, точнее, игра, ставшая жизнью, “жизненная позиция”, хотя она может включать в себя игровые моменты в смысле нарочитого подражания, окарикатуривания, имитации чьих-то действий»¹⁶¹.

Quella del folle in Cristo non è, però, solo una semplice maschera letteraria, quanto un tentativo disperato, da parte di Remizov, di interpretare e, quindi, esorcizzare, mitigare, quasi compensare, con gli strumenti a lui più consoni, quelli dell’arte, spesso nella sua variante tragicomica, la consapevolezza della drammaticità della vita, del suo destino di uomo e scrittore difficile, eccentrico, non allineato, perse-

¹⁵⁹ Id., *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 94.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 75.

¹⁶¹ Ju.V. Mann, *Karnival i ego okrestnosti*, «Voprosy literatury», n. 1, 1995, p. 162. (Trad.: Non è un gioco, ma vita, più precisamente un gioco che è diventato vita, una «posizione di vita», sebbene possa includere momenti ludici nel senso di deliberata imitazione, caricatura, imitazione delle azioni di qualcuno).

guitato, il perenne senso di emarginazione e inadeguatezza rispetto al mondo “normale” e ai rapporti con gli altri, che lo avrebbero accompagnato dalla nascita fino all’ultimo dei suoi giorni. In definitiva, come afferma Gippius: «Это – маска боли его»¹⁶². Anche Hofman, a proposito della strana impressione prodotta dallo scrittore, afferma:

Интереснейший человек, обладающий громадным талантом: он все время играл роль почти шута, но достаточно было видеть его несколько раз, чтобы понять, что за этой маской скрывается трагическое лицо. И эта трагедия Ремизова чувствовалась сквозь все его шуточки-прибауточки, сквозь все «Обезьяны палаты», для чего-то им придумываемые¹⁶³.

Un atto creativo, dunque, ma, al tempo stesso, una forma di protesta, di resistenza e di strenua difesa della propria indipendenza da tutte le convenzioni, le norme letterarie prestabilite, i divieti imposti dall’opinione pubblica, dal gusto comune, dall’etichetta.

L’autoumiliazione dello *jurodivyj*, per quanto paradossale sia, si trova infatti al confine con la sua autoaffermazione: e anche Remizov, ammettendo con bonaria umiltà e rassegnazione, la propria insignificanza, miserabilità e “piccolezza”, accettando pazientemente accuse e offese e, anzi, spesso provocandole egli stesso, si prendeva in realtà beffe dei “grandi” contemporanei a lui vicini, innalzandosene al di sopra con atteggiamento sornione e affermando così la superiorità della vera «saggezza del cuore» nascosta dietro la maschera dello *bezobrazie* e dell’assurdità. Proprio come faceva lo *jurodivyj*, che denunciava la falsa saggezza dei potenti di questo mondo, smascherandone la follia con l’apparente follia. Kodrjanskaja ha acutamente sottolineato questo duplice aspetto della personalità dello scrittore: «В самоуничтожении Ремизова, как и во всем у этого сложного писателя, не было меры – то припадки полного отречения от себя, своего, то – непомерная гордость»¹⁶⁴.

¹⁶² A. Belyj, *Meždu dvuch revolucii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 65. (Trad.: È una maschera del suo dolore).

¹⁶³ M. Hofman, *Peterburgskie vospominanija*, in V.P. Krejd (a cura di), *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993, p. 373. (Trad.: Una persona interessante con un enorme talento: tutto il tempo recitava il ruolo quasi di un giullare, ma è stato sufficiente vederlo più volte per capire che dietro questa maschera si nasconde un volto tragico. E questa tragedia di Remizov si sentiva attraverso tutte le sue burle e arguzie, attraverso tutte le «Camere delle scimmie» che egli aveva per qualche motivo inventato).

¹⁶⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 104. (Trad.: Nell’autoumiliazione di Remizov, come in ogni cosa in questo complesso scrittore, non c’era misura: o accessi di totale

Così scrive Tyrkova-Williams:

В нем нет ни тени карающего негодования сатирика или юродивого. Только снисходительное и горькое признание ничтожества людского. [...] Ему нравится, позвякивая бубенцами, дурачить всех, важных и маленьких, незаметных и именитых, дураков и умников. Особенно именитых глупцов¹⁶⁵.

E, poi, Šachovskaja:

Ремизов в сущности [...] мог бы быть персонажем Достоевского, одним из униженных и оскорбленных, с его горделивым приниженьем и духовным изломом. В нем уживались подлинная трагедия и штовство, жалость к человеку и издевка над ним¹⁶⁶.

La poetica remizoviana si pone evidentemente in contiguità con la linea tracciata dallo šklovskiano *Zoo* e con il leitmotiv che accompagna tutto il primo formalismo, caratterizzato da un eterno e ambiguo gioco di mascheramenti e disvelamenti in cui si cerca di confondere il piano della *literaturnaja ličnost'* (personalità letteraria) con quello della *biografičeskaja ličnost'* (personalità biografica), per utilizzare nuovamente due termini tynjanoviani¹⁶⁷. Dietro la negazione o il camuffamento dell'elemento autobiografico nell'opera letteraria, attuati attraverso la beffa, la continua performance teatrale di diversi ruoli sul palcoscenico del testo e della vita, il travestimento dietro svariate maschere, personalità letterarie, dall'effetto disorientante e straniante che trasgredisce ogni patto narrativo prestabilito, si cela

rinnegamento di sé stesso, di tutto quello che gli è proprio, oppure un orgoglio smisurato).

¹⁶⁵ A.V. Tyrkova-Williams, *Teni minuvšego: Vstreči s pisateljami*, in V.P. Krejd (a cura di), *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Repubblica, 1993, p. 342. (Trad.: In lui non c'è neanche l'ombra dello sdegno punitivo del satirico o dello *jurodivyj*, ma solo un indulgente e amaro riconoscimento dell'insignificanza umana. [...] Gli piace, suonando i campanellini, gabbare tutti, importanti e piccoli, sconosciuti e famosi, sciocchi e intelligenti. Soprattutto gli sciocchi famosi).

¹⁶⁶ Z. Šachovskaja, *Otraženija*, Paris, YMCA-Press, 1975, p. 27. (Trad.: Remizov in sostanza [...] sarebbe potuto essere un personaggio di Dostoevskij, uno degli umiliati e offesi, con la sua superba umiliazione e frattura spirituale. In lui coesistevano autentica tragedia e buffoneria, pietà per l'uomo e scherno nei suoi confronti).

¹⁶⁷ Sul dibattito tra poesia e realtà, che vide attivi, oltre a Tynjanov, Jakobson, Ejchenbaum, Tomaševskij e altri, cfr. V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966; O. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Einaudi, 1990, pp. 730-733.; O.N. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-realnost'*, Szczecin, 1997, pp. 17-79.

sempre e soltanto la storia e l'individualità dell'autore. Anzi, proprio la continua, aperta, quasi morbosa dissimulazione dell'elemento autobiografico altro non è che un'estenuante, insistente, disperata affermazione del proprio Io poetico e umano, come ammette Remizov: «Ведь для писателя это очевидно, что кроме как о себе, о своем мире чувств, мыслей и слов никто никогда еще не мог написать ни одной путной строчки, т.е. чтобы было живо и кровно, а не пусто, в одних бледных словах»¹⁶⁸.

La necessità di espressione individuale dello scrittore, la sua volontà di rivendicare il «diritto all'(auto-)biografia»¹⁶⁹, negatogli dalle condizioni personali e storico-culturali e, dunque, realizzato attraverso la costruzione del proprio (macro)testo-vita, di una propria biografia mitologizzata e leggendaria e la reinvenzione e stilizzazione di sé come personaggio letterario – in un universo in cui realtà, finzione, gioco e mistificazione coesistono – costituiscono il nucleo originario del pan-autobiografismo finzionale e metaletterario remizoviano.

In ultima analisi, sotto diverse maschere, dietro forme e contorni “altri”, nelle sue infinite, plurime manifestazioni esteriori, si cela sempre e soltanto la più profonda, sebbene scissa e sfaccettata, essenza e soggettività autoriale, espressa in un caleidoscopio di “reincarnazioni” corrispondenti alla poetica di ogni specifica opera, di ogni specifica situazione quotidiana. L'epicentro di tutta la narrazione autobiografica remizoviana è costituito da un unico, fondamentale tema: la natura della creatività e la ricerca di nuove modalità di sviluppo della letteratura russa nella diaspora e, dunque, la definizione del proprio percorso e del proprio ruolo nella cornice della Storia letteraria russa:

Всегда я чувствовал боль жизни и отверженность. И я спросил себя, кому и чем я сделал дурное, почему боль и отверженность – основа моей жизни? И стал я сочинять легенду о себе или сказывать сказку. Мне это помогало самому себе объяснить свою отверженность. Объяснить – оправдать. [...] Меня будут судить по моим книгам, и мои легенды о себе будут только материал¹⁷⁰.

¹⁶⁸ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 438.

¹⁶⁹ Ju. Lotman, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 181-199.

¹⁷⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 124-125. (Trad.: Ho sempre percepito il dolore della vita, la miseria. E mi sono chiesto, che cos'è che ho fatto di sbagliato e a chi, perché il dolore e il rifiuto sono alla base della mia vita? E mi acciinsi a redigere una leggenda su me stesso, o a narrare una fiaba. Ciò mi ha aiutato a spiegare a me stesso il mio essere reietto. Spiegare è giustificare. [...] I posteri mi giudicheranno per i miei libri, e le mie leggende su me stesso saranno solo il materiale).

1. «Жизнь кувырком». Vita e opera tra realtà, mito e mistificazione

Я прожил богатую полную жизнь, окруженный пламенной любовью, – чего еще надо человеку? [...] Я прожил полную завидную жизнь – ведь, одно то, что я и пишу и читаю и рисую только для своего удовольствия, и ничего из-под палки и ничего обязательного! – но и трудно: вся моя жизнь, как крутая лестница.

A.M. Remizov, *Iveren'* (1986)

- Как вы себе сами представляете ваш литературный путь?
- Ремизов живо: «Кувырком». Это как раз по мне, ровного я не запомню в жизни. Все всегда срыву, в взвивах и как же иначе, когда моя жизнь в огне снов!

N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov* (1959)

Aleksej Michajlovič Remizov visse un'esistenza complessa, e ciò è senza dubbio parzialmente ascrivibile al periodo storico in cui operò, vessato da tre rivoluzioni, due guerre, l'emigrazione. D'altra parte, però, le fila delle contraddittorie vicende biografiche del nostro sembrano essere quasi mosse, nelle parole di Remizov stesso, da una sorta di volontà, una forza, una pulsione – consciac? inconscia? – di natura autodistruttiva, una fatalità inevitabile che ne guida le azioni, coinvolgendolo involontariamente in situazioni fuori dal comune, un *daimon* che, nel senso classico del termine, dispone della sua vita, prendendosene però beffardamente gioco:

Кто-то – назову его «демон», я чувствовал, будет распоряжаться моей жизнью, – когда я делаю совсем не по своей воле и еще отбрыкиваюсь, а иду. Он же поведет меня на демонстрацию, чтобы повернуть всю жизнь – или это опять рука судьбы¹.

¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 97. (Trad.: C'era qualcuno – lo chiamerò il «demone» – e io sentivo che questo qualcuno avrebbe disposto della mia vita; ciò accadeva quando facevo qualcosa in modo assolutamente contrario alla mia volontà, e anzi mi opponevo, ma andavo avanti. Egli mi avrebbe condotto alla dimostrazione, affinché tutta la mia vita ne fosse stravolta, oppure è stata ancora una volta la mano del destino). Remizov si riferisce qui al suo arresto, di cui si parlerà più avanti.

In questo capitolo verranno tracciate le principali tappe della biografia dello scrittore, con particolare attenzione a quei momenti della sua parabola umana e artistica – come direbbe Remizov, non a «fatti e date irrisorie», ma ai «nodi e viluppi» – attorno ai quali egli costruisce la narrazione della propria leggenda autobiografica: quegli eventi biografici che cessano di essere mera esperienza personale e che, nel momento in cui si trasformano in opera, in *fiction*, acquisiscono quasi vita propria, costituendo gli elementi integranti della struttura della leggenda stessa. Le informazioni sulla vita dello scrittore qui presentate sono tratte dai suoi libri, dagli scritti autobiografici, diaristici, epistolari e dalle testimonianze dei contemporanei, e proiettano di conseguenza non solo l'immagine reale, autentica dello scrittore, ma anche e, anzi, soprattutto quella mitizzata e mistificata che egli ha creato di sé, nella vita e nelle pagine dei suoi scritti, e le cui tracce si rinvengono anche nei ricordi di chi lo conobbe, inevitabilmente influenzati dallo stesso scrittore. Interpretando questo e quell'altro ruolo agli occhi dei contemporanei, combinando, in azioni e parole, serietà e autoparodia, verità e gioco, arte e vita, – con un netto, evidente prevalere dell'arte sulla vita stessa – Remizov ha imposto, con grande successo, questa o quell'immagine di sé, finendo per diventare vittima dei propri stessi scherzi e travestimenti. Come si è cercato di evidenziare nell'introduzione, insomma, il materiale poetico, e non solo, sebbene chiaramente non privo di valore storico-biografico, rischia di essere materiale poco attendibile. Si è fatto perciò altresì ricorso alla letteratura critica secondaria, che rimanda a documenti originali e autentici, cercando di delimitare i confini del mito autoriale e spesso confutando ciò che Remizov stesso racconta di sé.

La domanda che sorge allora spontanea, approcciandosi all'opera remizoviana, è se sia possibile individuare il confine tra la figura autentica dell'"uomo" Remizov, quella che egli ha costruito dello "scrittore" Remizov, interpretandola con grande successo quotidianamente, con amici e conoscenti, e quella del "personaggio" Remizov, la sua maschera letteraria. Dov'è la linea di demarcazione tra il reale *jurodstvo* e lo *jurodstvo* di Aleksej Remizov come personaggio? Quanto è frutto del suo gioco, della sua mistificazione con gli altri, e quanto è sincerità, e corrisponde alla reale dimensione spirituale e morale dell'«uomo del sottosuolo»? A tali domande, di per sé complesse e problematiche, è difficile rispondere ma, forse, anche inutile ai fini di questa analisi.

Come nota, a tal proposito, Močul'skij:

В сочинениях Ремизова из-за каждой его особенно – как только он один умеет – выпнутой фразы посматривает на нас лукаво печальное лицо этого «чудака». Похож ли на него сам Алексей Михайлович Ремизов? Вопрос праздный – об искренности, о психологии творчества. Как бы мы его ни решили, ничего он не прибавит к нашему пониманию ремизовского искусства².

Il punto focale, allora, è un altro, la vera domanda è: ha senso cercare di far tutto ciò? Separare il “vero” dal “ruolo”? La risposta che emerge nel tentativo di delineare il profilo letterario di Remizov è che, nel descriverne e soprattutto nel cercare di comprenderne a pieno la vita e l’opera, sembra pressoché impossibile scindere dal “reale” Aleksej Michajlovic la sua immagine mitizzata-mistificata, perché è proprio questa immagine – e la modalità di costruzione di essa nei testi e nella vita – a costituire l’oggetto da analizzare: altro semplicemente non esiste. Il Remizov “reale” e le maschere da lui create sono inscindibili e tentare di separarle, di rimuoverle non permetterà di comprendere il presunto “vero” scrittore, nel momento in cui il suo “vero” volto è incarnato proprio in quelle maschere, ognuna delle quali costituisce una sfaccettatura, un lato del prisma della sua complessa interiorità, l’emanazione di uno o più aspetti ed elementi della sua più profonda e intima fisionomia umana e artistica. Avrà più senso, allora, cercare di comprendere quest’ultima alla luce di tale consapevolezza.

Così, ogni lettura della contraddittoria opera remizoviana, classica e al contempo modernista e modernissima, che sembra uscita dalla penna di dieci, venti persone diverse, o di un uomo vissuto mille anni, o di uno che ha viaggiato nel tempo e nello spazio, o di un bambino, o di un poeta, o di un mago, o di uno sciocco, o di un ladro, o di un saltimbanco, o di uno *jurodivyj*, non potrà che essere solo una delle mille possibili interpretazioni, e non potrà che essere, di conseguenza, parziale.

² K.V. Močul'skij, *A. Remizov. Obraz Nikolaja...*, cit. (Trad.: Negli scritti di Remizov, per ciascuna delle sue frasi particolarmente – come solo egli sa fare – contorte, il volto sornione e triste di questo «eccentrico» ci guarda. Lo stesso Aleksej Michajlovic Remizov gli assomiglia? Domanda inutile, sulla sincerità, sulla psicologia della creatività. Non importa come la risolviamo, non aggiungerà nulla alla nostra comprensione dell’arte di Remizov).

1.1. L'infanzia e la giovinezza: la predeterminazione del dono creativo

La narrazione delle rocambolesche vicissitudini della vita di Aleksej Michajlovic ha inizio con la sua nascita e, anzi, ancor prima del suo venire al mondo, proprio come un personaggio di Sterne, o il *Kotik Letaev* di Belyj. La madre, Marija Aleksandrovna Najděnova, donna dalla personalità colta, sensibile e raffinata, in gioventù nichilista e rivoluzionaria, aveva sposato Michail Remizov, vedovo commerciante moscovita più anziano di lei di vent'anni, «per ripicca», in seguito a una delusione amorosa da parte di un «certo pittore N.» che l'aveva sedotta e poi abbandonata³.

Come narrato in *Podstrižennymi glazami*, su cui torneremo in dettaglio, Aleksej Michajlovic Remizov nacque a Mosca, nel Malyj Tolmačevskij pereulok, presso la chiesa di San Nicola in Tolmači⁴ nel quartiere Zamoskvoreč'e, alla mezzanotte del 24 giugno del 1887, solstizio d'estate e magica notte pagana di Ivan Kupala⁵. L'insistenza con cui Remizov fornisce indicazioni dettagliate sia sulla data, sia sul luogo di nascita conferma la particolare importanza che egli attribuisce a tali elementi, centrali nella costruzione della leggenda di sé stesso, e a cui farà riferimento in numerosi testi⁶.

Lo stesso può dirsi anche del suo nome e del suo cognome: Remizov riteneva, infatti, che il destino di ogni persona fosse racchiuso nel nome di battesimo: «Есть в именах тайна. Знать имена, значит владеть их силой: на этом основаны заклинания. Именуют человека неспроста [...]: в имени знак его сил и судьбы»⁷. Perciò, nonostante fosse stato ufficialmente battezzato Aleksej in onore dell'omonimo metropolita di Mosca, vissuto nel XIV secolo, o più proba-

³ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 68; A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 15, cit., 2019, p. 507.

⁴ Oggi museo e parte della Galleria Tret'jakov. La chiesa conserva la celebre Icona della Madre di Dio di Vladimir.

⁵ Notte di San Giovanni, ritenuta stregata dalla tradizione folclorica slava e resa famosa nella letteratura proprio da Gogol', che Remizov considerava suo predecessore e maestro.

⁶ Al racconto della nascita sono dedicate alcune sezioni delle autobiografie del 1912, 1913 e 1923, poi riprese nei testi *Podstrižennymi glazami* e *Iveren'*. Sulla mitologizzazione di Mosca, cfr. capitolo 4 del presente lavoro.

⁷ Id., *V rozovom bleske*, cit., p. 488.

bilmente del nonno paterno, egli, mistificando e mitologizzando deliberatamente la realtà, ricollegava il proprio nome al santo pellegrino romano Aleksej, figura celebre nell'agiografia russa e prefigurazione simbolica del suo futuro di *strannik*, di pellegrino tra Russia e Europa: «Назвали меня Алексеем – именем Алексея Божия человека – странника римского. И вот нечаянно-негаданно судьба дала мне в руки посох и в ранней молодости странствие по свету выпало мне на долю»⁸.

Proiettare il proprio destino in quello della celebre *Vita* del santo pellegrino romano permette a Remizov di attualizzare i motivi dell'esilio, del vagabondaggio, della «reiettitudine» e della povertà. L'omonimia con un altro famoso Aleksej Michajlovič, lo zar Romanov, rimanda ancora all'identificazione con la tradizione religiosa medievale. Per quanto riguarda il cognome, ci teneva invece a sottolineare, evidenziando anche graficamente l'accento: «Моя фамилия Ремизов. Ударение на pé, а не на mi»⁹, facendone risalire l'etimologia, in un'interpretazione misteriosa e mitica, non al verbo «ремизить»¹⁰, quanto al misterioso uccello «rémez», «первая у Бога птица»¹¹ – in arabo, secondo lo scrittore,

⁸ Id., *O sebe*, in L. Flejshman, R. Huges, O. Raevskij-Huges (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-Press; Moskva, Russkij put', 2003, p. 176. [1^a ed. 1983]. Questo breve testo autobiografico fu redatto a Charlottenburg e pubblicato per la prima volta sulla rivista «Rossija» nel 1923. (Trad.: Mi hanno chiamato Aleksej – dal nome di Alessio, l'uomo di Dio – un pellegrino romano. E così, per caso, inaspettatamente, il destino mi ha dato nelle mani un bastone e nella mia prima giovinezza il girovagare per il mondo mi è toccato in sorte).

⁹ Id., *Avtobiografija* 1912, cit., p. 437.

¹⁰ Secondo il *Tolkovij slovar' russkogo jazyka* di Ušakov: «Заставлять кого л. проиграть в карточной игре вследствие недобора взяток (ремиза)» (Trad.: Costringere qualcuno a perdere in un gioco di carte a causa del mancato raggiungimento delle prese). Cfr. D.I. Ušakov, *Tolkovij slovar' russkogo jazyka*, 1935-1940. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

¹¹ Non a caso, lo scrittore spiega l'«incongruenza» etimologica del proprio cognome con il fatto che il padre ne avrebbe deliberatamente cambiato una lettera, non volendo «descendere» dall'uccello pendolino *remez*. Com'è evidente, anche questa affermazione fa parte della leggenda autobiografica remizoviana. Alla «genealogia ornitologica» sono dedicati diversi testi remizoviani, tra cui si menziona soprattutto la fiaba *Remez-ptica* («Л'uccello-Remiz», 1914), in cui leggiamo: «Маленькая птичка, но зато – “первая птица”». Cfr. A.M. Remizov, *Limonar'*, in Id., *Sobranie sočinej v desjati tomach*, T. 6, cit., 2000, p. 249. Anche una delle tante firme stilizzate, ideate dallo scrittore, riproduce i contorni di un meraviglioso uccello. Cfr. M.V. Bezrodnyj, *Ob odnoj podpisi Alekseja Remizova*, «Russkaja literatura», n. 2, 1990.

«remz» significa inoltre «segreto, mistero»¹² –, che compare nelle *koliady*, gli antichi canti popolari natalizi¹³:

Фамилию мою Ремизов надо произносить с ударением на «е», а не на «и»: «Ремизов» происходит не от глагола *remettre* (*remis*), а от колядной птицы ремеза, о которой в колядках, древних святочных песнях, сложен стих. Оттого, должно быть, что родился я в Купальскую ночь, когда в полночь цветет папоротник и вся нечисть лесная, водяная и воздушная собирается в купальский хоровод скакать и кружиться, и бывает особенно буйна и громка, я почувствовал в себе глаз на этих лесных, водяных и воздушных духов¹⁴.

A proposito della sua nascita, Remizov afferma: «Я и на свет появился – хочется сказать “по недоразумению”, нет, другое слово: рождение мое не по желанию»¹⁵. In seguito all’arrivo del suo quarto e ultimo figlio, «non desiderato, infausto»¹⁶, Marija Aleksandrovna, animo poetico e idealista, intollerante nei confronti del gretto ambiente mercantile a cui apparteneva il marito, uomo tanto affabile quanto rozzo e ignorante, decise di abbandonare il tetto coniugale e di tornare a vivere, sotto la tutela dei fratelli, nella casa natale della famiglia dei Najdënov, pionieri della finanza, mecenati e bibliofili¹⁷. Questi, però, non accettarono mai la decisione della sorella, non permettendo-

¹² A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, cit., p. 532.

¹³ Nello specifico, Remizov fa riferimento esplicito al testo di A.A. Potebnja, *Ob'jasnenie malorusskikh i srodnich narodnykh pesen'*, Varšava, 1883, pp. 251-258, dove viene riportato la *koljada* citata.

¹⁴ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 164. (Trad.: Il mio cognome Remizov va pronunciato con l’accento sulla «e», e non sulla «i»: «Remizov» non deriva dal verbo *remettre* [*remis*], ma dall’uccello *remez* delle *koliady*, sul quale sono composti versi nelle *koliady*, gli antichi canti natalizi. Deve essere perché sono nato nella notte di Ivan Kupala, quando una felce fiorisce a mezzanotte e tutti gli spiriti maligni della foresta, dell’acqua e dell’aria si riuniscono nel girotondo di Kupala, e sono particolarmente violenti e rumorosi, e io ho sentito in me un occhio speciale per questi spiriti della foresta, dell’acqua e dell’aria).

¹⁵ Id., *Iveren'*, cit., p. 270.

¹⁶ «Я последний и нежеланный, роковой», in Id., *V rozovom bleske*, cit., p. 507.

¹⁷ Parlando delle sue origini, del «lascito dei suoi parenti» («родительский завет») nell’individuazione delle «radici» del proprio dono poetico, Remizov descrive con orgoglio lo zio materno Nikolaj Aleksandrovič Najdënev, personaggio costruito come una sorta di doppio dell’eroe autobiografico e sul quale torneremo nel capitolo 2. Cfr. Id., *Avtobiografiya 1913*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*. T. 3, SPb, Feniks-Atheneum, 1993, p. 443.

le di stabilirsi in casa ma dandole un alloggio nella *dépendance* vicino alla grande fabbrica tessile, dove visse da allora praticamente relegata insieme ai quattro figli, Nikolaj, Sergej, Viktor e Aleksej. La figura della madre, Marija Aleksandrovna, depressa e depressiva, ricorrerà in diversi testi dello scrittore, diventando il prototipo, insieme a quella della moglie Serafima, di molti tragici personaggi femminili¹⁸: «Я был последним камнем ее злой доли, и мое появление на свет решило ее судьбу – с меня начинается ее новая жизнь, ее свобода с цепями по рукам и ногам»¹⁹. Il mancato rapporto con la madre, alla quale i figli si rivolgevano freddamente e quasi con ironia con il tedesco *Mutter* e che morirà nel 1919, susciterà in Remizov un lacerante senso di colpa e una ricerca di affetto mai esaudita.

Sebbene appartenesse a una famiglia di ricchi e famosi mercanti, Aleksej Michajlovic non godette mai dei privilegi legati alle origini borghesi. La sua dolorosa infanzia fu segnata da ristrettezze economiche e povertà, in quanto i Najdënov si erano riappropriati della dote della sorella, come risarcimento per la situazione socialmente scandalosa, assegnandole solo una misera indennità:

Происхождение мое самое буржуазное; из богатой купеческой семьи и по отцу и по матери. Оба московские. Но благами богатой буржуазной семьи не суждено мне было пользоваться. По всяким семейным обстоятельствам: – и отец умер рано, и семья была большая – жизнь поддерживалась на благотворительность, и с ранних лет самостоятельно я начал свою жизнь²⁰.

All'età di due anni, il piccolo Aleksej cadde dal comò e si ruppe il naso. Da adulto, lo scrittore reinterpreta in maniera simbolica questo

¹⁸ Ad esempio, in *Podstržennymi glazami, Vzvichrënnaja Rus', Prud, Učitel' muzyki*. Soprattutto la figura di Olja, protagonista dell'omonimo libro della trilogia *V rozovom bleske*, sarà costruita da Remizov proprio quale fusione dell'immagine della madre con quella della moglie.

¹⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 77. (Trad.: Io ero stato l'ultima pietra d'inciampo della sua cattiva sorte, e la mia venuta al mondo aveva deciso il suo destino: dopo di me era incominciata la sua nuova vita, la sua libertà con le catene alle mani e ai piedi).

²⁰ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 168. (Trad.: La mia origine è la più borghese: da una ricca famiglia di commercianti sia dal ramo paterno che materno. Ambedue moscovite. Eppure, del benessere di una ricca famiglia borghese non mi è stato dato di beneficiare. Per diverse circostanze familiari: mio padre morì presto e la famiglia era grande. La nostra vita fu sostentata dalla beneficenza, e dai primi anni ho iniziato la mia vita indipendente).

evento, traumatico non solo dal punto di vista fisico ma soprattutto psicologico, sottolineandone le conseguenze sulla formazione della propria personalità e sull'evoluzione del proprio destino e considerandolo, come vedremo, un elemento centrale nella costruzione della propria leggenda. Con tale evento doloroso hanno infatti inizio suoi primi ricordi:

И вот боль, которая закатила меня, которая меня измазала всего, липкая такая кровь, словно бы открыли мне глаза на мир, чтобы видеть и открыли мне уши к миру, чтобы слышать. С этих пор я отчетливо помню себя, с этих пор я стал вглядываться и вслушиваться, складывая в памяти слова, дела и действия²¹.

Tale episodio contribuì, inoltre, alla formazione di quel complesso di inferiorità fisica («уродство», «деформazione», «брутальность», «моштруситет»)²² che lo perseguitò per sempre, insieme alla consapevolezza di essere maledetto sin dalla nascita, segnato da un «маркиз Кайна»: «Всегда чувствовал себя не на кого не похожим и принимал это не за знак милости, а как отверженность. С первого шагу я почувствовал на себя "кайново печать"»²³. E ancora: «Я как бы втерся не прошенный и в мире нежелательный. Вся моя жизнь прошла не по-людски»²⁴; «А себя я и впрямь чувствовал уродиной с кайновой печатью. Недаром через всю мою жизнь окрик: "Попшел вон!"»²⁵.

²¹ Id., *Avtobiografija* 1912, cit., p. 439. (Trad.: Ed ecco che il dolore che mi ha colpito, il sangue così appiccicoso, che mi ha insudiciato tutto, è come se mi avessero aperto gli occhi al mondo per vedere e avessero aperto le mie orecchie al mondo per sentire. Da quel momento mi ricordo chiaramente di me stesso, da quel momento ho iniziato a scrutare e ad ascoltare con attenzione, componendo nella mia memoria parole, fatti e azioni). Lo stesso episodio viene descritto, come si vedrà più avanti, in *Podstrižennymi glazami*.

²² Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 46: «В какие-то минуты вдруг от всего сознания своего чувствую неимоверную боль: почему я создан хуже других?» (Trad.: In certi momenti da tutta la coscienza mi viene un dolore smisurato: perché sono stato fatto peggio degli altri?).

²³ *Ivi*, p. 37. (Trad.: Mi sono sempre sentito diverso da tutti e ciò l'ho interpretato non come un segno di benevolenza, ma dell'essere reietto. Sin dai miei primi passi ho sentito il «маркиз Кайна» su di me).

²⁴ *Ivi*, p. 90. (Trad.: Mi sono intrufolato nel mondo senza essere desiderato né benvenuto. Tutta la mia vita è trascorsa in modo disumano).

²⁵ *Ivi*, p. 96. (Trad.: E mi sono sentito veramente un mostro con il marchio di Caino. Non per niente per tutta la vita, il grido: «Va' via!»).

Al contempo, secondo un procedimento costruito per contrasto, proprio come in una fiaba, alla descrizione dell'infanzia difficile, infelice e sfortunata e dell'inusuale aspetto fisico, Remizov giustappone alcuni segni premonitori della buona sorte, come, ad esempio, l'essere «nato con la camicia», secondo le credenze popolari segno magico di fortuna, oppure la presenza, sulla mano, di una macchiolina rossa, dispensatrice di fortuna nei confronti di chi la tocca. Egli si considera dunque come bollato da un sigillo distintivo d'elezione e interpreta la propria «colpa originale», la «maledizione» scagliatagli dalla madre durante la nascita e la propria sfortuna come la prefigurazione – ancora secondo le leggi della fiaba – di un destino unico, speciale, che sarà poi quello della creatività. La magia della sua «mano felice» verrà trasferita nella magia della sua voce, dapprima nel canto e, poi, nel disegno e nella scrittura. Come sottolinea Slobin, Remizov descrive il destino creativo dell'eroe autobiografico in accordo con i motivi della «magia, del paradosso e della diversità»²⁶.

Trasferitosi, in seguito alla separazione dei genitori, nel quartiere della Taganka, sulla riva sinistra del fiume Jauza, Aleksej visse quotidianamente a contatto con lo spettacolo della sofferenza e della miseria umana, incarnate dai figli degli operai che lavoravano in condizioni di sfruttamento precarie e disumane e dai mendicanti del vicino monastero di Sant'Andronico, potente simbolo, con la sua celebre icona di Andrej Rublev, dello spirito dell'antica Rus'. Con questi personaggi Remizov condivideva la condizione di «dolore» e «povertà» – «больь» e «бедность» sono due parole chiave ricorrenti nella narrazione autobiografica – e, proprio grazie ad essi, sviluppò quell'acuta sensibilità nei confronti della sofferenza propria e altrui e delle ingiustizie e crudeltà umane, che lo ossessionerà per tutta la vita. Lo stesso Remizov dichiara: «Мое чувство начинается – низкие на паперти и фабричные каморки»²⁷.

Il padre, che andava a trovare i figli la domenica, portando loro piccoli doni, morì nel 1883, quando Aleksej aveva solo sei anni; lasciò al piccolo quali unici ricordi un orso di peluche e un serpente giocattolo, che egli per molti anni conservò con grande cura. La madre trascorreva invece le giornate reclusa nella propria camera a leggere, scrivere e

²⁶ G. Slobin, *Proza Remizova...*, cit., p. 27.

²⁷ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 302. (Trad.: All'origine dei miei sentimenti vi sono i mendicanti sul sagrato e i dormitori degli operai).

disegnare, trascurando i figli che, cresciuti tra la freddezza dei parenti, erano affidati alle cure di *njanje* di provincia e di cameriere religiose e superstiziose, dalla cui voce Aleksej udì narrare per la prima volta, attraverso il suono della parlata provinciale russa, il magico patrimonio delle fiabe popolari²⁸.

Il Remizov bambino, caparbio e solitario, burlone e beffardo quasi fino alla crudeltà, ma al contempo sensibile e compassionevole, crebbe immerso nell'antico ambiente mercantile moscovita, dominato da una rigida educazione patriarcale e ortodossa, soprattutto nel suo aspetto rituale, e da un'atmosfera satura di leggende che ne suggestionarono l'immaginazione e ne alimentarono la personalità creativa, influenzandone sotto molti aspetti il destino artistico.

I primi suoni giunti alle sue orecchie furono i rintocchi del campanile di Ivan Velikij; le prime immagini impresse nella memoria, le antiche torri del Cremlino. Dell'infanzia Aleksej Michajlovič conserva il ricordo delle processioni religiose notturne all'Uspenskij sobor, la Cattedrale della Dormizione, dei canti dei monaci e dei primi contatti con la religiosità popolare russa, attraverso i vecchi racconti popolari delle balie e i resoconti di quel mondo incantato di settari, *jurodivye*, pellegrini e indemoniati in cui si trovava immerso, che sempre lo affascinaron e che lasciarono un'impronta fondamentale sulla sua personalità, costituendo, così come, poi, la lettura delle *Vite dei santi* e delle antiche leggende redatte in lingua slavo ecclesiastica²⁹, il nucleo germinativo di molte delle sue opere. Proprio da quest'ambiente scaturirono, inoltre, la sua precoce passione per la musica, per il teatro antico e medievale, per il balletto, nonché, in seguito, le sue "versioni" di apocrifi e antiche leggende:

Всенощные, обедни и ранние и поздние, часы великопостные, ночные приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождения по часовням и на богоомолье по святым

²⁸ Egli ricorda soprattutto una balia che, come la più celebre *njanja* della letteratura russa, quella di Puškin, Arina Rodionovna, esercitò un'influenza fondamentale sul piccolo Aleksej. Cfr. A.M. Remizov, *Avtobiografija* 1912, cit., p. 439.

²⁹ Come ammette egli stesso, Remizov era affascinato non tanto dalla religiosità ufficiale, quanto piuttosto dalle dottrine eretiche, dai settari: «Я верю в Бога, но моя вера другая. Я как наши стригольники». Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 85. (Trad.: Credo in Dio, ma la mia fede è diversa. Io sono come i nostri *strigol'niki*). Gli *strigol'niki* erano gli adepti della prima setta eretica russa, sviluppatasi tra la metà del XIV e l'inizio del XV secolo a Pskov, Novgorod e Tver'.

местам, заклинание бесов в Симоновском монастыре, жития из Макарьевских четий-миней, – вот моя первая грамота и наука после сказок [...]³⁰.

Al contempo, la provenienza dall’ambiente della borghesia istruita favorì nel bambino il gusto per la lettura, grazie all’influenza formativa della madre, dalla quale udì per la prima volta i nomi di Hoffmann, Goethe e Leskov, e dalla quale derivano inoltre la passione per il disegno e la calligrafia. Grazie alla ricca biblioteca dei Najdënov dai dodici anni, Aleksej iniziò a leggere³¹ non solo i classici russi, soprattutto Leskov, ma anche proprio Goethe, Hoffmann, Tieck e Novalis.

Frequentò dapprima il liceo, il Quarto Ginnasio moscovita, dopodiché fu trasferito, per seguire il fratello maggiore, Viktor, all’Istituto Commerciale Aleksandrovskij, per poi iscriversi, contro la volontà della famiglia, che lo voleva contabile nella banca di proprietà, all’Università di Mosca come uditore dei corsi di Scienze Naturali, Economia Politica, Diritto, Storia e Filosofia. La formazione e le letture di quegli anni, che spaziano da Nietzsche a Marx, da Maeterlinck a Brjusov, da Bal’mont a Plechanov, da Benua a Djagilev, da Šestov a Rozanov, testimoniano l’eccezionale ampiezza e varietà degli interessi di Remizov³².

Durante la difficile gioventù, in cui la protesta contro la sofferenza umana aveva perlopiù un carattere sociale, Remizov fu vicino ai circoli marxisti: compì un viaggio in Europa, dal quale tornò con una valigia piena di testi illegali, reputandosi, come afferma egli stesso, un «social-democratico»³³. Fino al 18 novembre 1896, quando il «demone» intervenne nuovamente nella vita di Aleksej Michajlovič, che venne espulso per sempre dall’università e arrestato a causa della partecipazione a una manifestazione studentesca:

Со мной всегда путаница и недоразумения. Идти на демонстрацию я подлинно не гадал и не думал, а собирался вечер

³⁰ A.M. Remizov, *Avtobiografija* 1912, cit., p. 439. (Trad.: Le veglie notturne, le messe mattina presto e sera tardi, le ore quaresimali, l’arrivo notturno nella nostra casa di icone miracolose, processioni notturne e diurne, pellegrinaggi a cappelle e luoghi santi, l’esorcismo degli indemoniati nel monastero Simonov, le Vite dei santi di Makarij, questa è la mia prima alfabetizzazione ed educazione dopo le fiabe [...]).

³¹ Come si avrà modo di notare, in diverse occasioni Remizov indica per questo evento un’età differente.

³² A.M. Remizov, *Avtobiografija* 1912, cit., p. 440.

³³ «Я считал себя социал-демократом». Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 283.

проводсти за работой, и кроме того я был против студенческих демонстраций, считая их «буржуазным явлением». А уговорил приятель. Только взглянуть. На демонстрацию я попал в разгон, и перед стеной конных жандармов и казаков погорячился, первым был арестован и отправлен с городовым в Тверскую часть, как «агитатор». В части вечером, когда пригнали других арестованных на демонстрации и я вышел к ним к столу пить чай, меня приняли за провокатора³⁴.

1.2. Il confino e l'iniziazione letteraria

Nonostante le dichiarazioni di Remizov, che celano l'episodio dell'arresto dietro una cortina di apparente ingenuità, interpretandolo come l'ennesima, fatale incomprensione o casualità, in realtà la sua partecipazione ai circoli socialdemocratici – di cui anzi era uno dei principali coordinatori – fu molto attiva, come illustrato da Gračëva in un saggio dedicato al tema e ricostruito sulla base dei documenti della polizia dell'epoca³⁵. Remizov venne dunque condannato al confino a Penza, dove visse per due anni (1896-1898), partecipando alle attività dei nascenti circoli marxisti. Proprio per la sua attività di propaganda venne nuovamente arrestato nel 1898³⁶ ed inviato nel 1900 per tre anni a Ust'-Sysol'sk (oggi Syktykvar), la «terra del sole di mezzanotte» dei Komi. A causa di un ennesimo equivoco, lo scrivano carcerario dimenticò di annotare la dicitura «prigioniero politico», motivo per cui Remizov partì a piedi, in catene, come i prigionieri comuni. Infine, egli ottenne, grazie al supporto di amici che lo aiutarono a farsi dichiarare mentalmente instabile, il trasferimento definitivo a Vologda, l'«Atene

³⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 79. (Trad.: Io ho sempre avuto a che fare con confusioni ed equivoci. Non avrei mai e poi mai supposto né pensato di andare a quella dimostrazione, avevo intenzione di passare la serata a lavorare, e inoltre ero contrario alle dimostrazioni studentesche, le consideravo un «fenomeno borghese». Ma un amico mi convinse. Solo per dare un'occhiata. La dimostrazione venne dispersa, e io mi ritrovai in mezzo, davanti a una muraglia di gendarmi e di cosacchi a cavallo, fui arrestato per primo e spedito al commissariato sulla Tverskaja, come «agitatore». Alla sera, quando portarono al commissariato gli altri arrestati io andai a bere il tè al loro stesso tavolo, fui scambiato per un provocatore).

³⁵ A.M. Gračëva, *Revolucioner Aleksej Remizov: mif i real'nost'*, in Ead., *Lica: biografičeskij al'manach*, n. 3, Moskva-SPb, Paris, 1993, pp. 419-447.

³⁶ Remizov venne recluso per sei mesi in una cella di isolamento, in cui sarebbe stato rinchiuso, due secoli prima, anche il ribelle Pugačëv. Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 382.

del nord»³⁷, all'inizio del secolo centro culturale della Russia settentriionale, nell'«Olimpo» della quale si trovavano confinati altri sovversivi, rappresentanti dell'*intelligencija* russa che divennero in seguito celebri, fra cui Lunačarskij, Berdjaev, Savinkov, Ščëgolev.

Al periodo di "frattura" dell'arresto, delle continue peregrinazioni durante il confino e dell'iniziazione alla letteratura (1896-1903) è dedicato il testo *Iveren'*³⁸, nel quale, muovendo dalla descrizione della famiglia materna, Remizov reinterpreta, secondo schemi, strutture e formule tipici della fiaba, l'origine del proprio dono creativo³⁹, ricostruendo, inoltre, quella che egli definisce la propria «genealogia letteraria» («писательская генеалогия» o «литературное родословие»). In una lettera del 28 febbraio del 1954, nella speranza che il libro potesse essere pubblicato, egli scriveva a Kodrjanskaja:

Издание «Ивернья» для меня очень важно: я рассказываю, как я стал писать и о своем первом напечатанном, я рассказываю о своих скитаниях, выброшенный, без дома, и о встречах с людьми не нашей породы – «духами» (Кикиморы). «Иверень» продолжение «Подстриженных глаз». Из всех моих книг самая простая [...]. Если на свиное ухо сверкающее название книги Иверень звучит скрипом и отпугивает, я готов заменить название [...] «Кочевник»⁴⁰.

³⁷ A.M. Remizov, *Severnye Afiny. Istorija s geografiej*, «Sovremennye zapiski», n. 30, 1927.

³⁸ «Иверень» è una parola desueta, definita dal *Tolkovyj slovar' velikorusskogo jazyka* di Dal' come «осколок» (frammento).

³⁹ O. Raevskaja-Hughes, *Volšechnaja skazka v knige A.M. Remizova «Iveren'»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, cit., pp. 604-614.

⁴⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 352. (Trad.: La pubblicazione di *Iveren'* è molto importante per me: racconto di come ho iniziato a scrivere e della mia prima pubblicazione, racconto dei miei vagabondaggi, abbandonato, senza casa, e degli incontri con persone non del nostro mondo, gli «spiriti» [le kikimore]. «Iveren'» è la continuazione di «Подстриженными глазами». Di tutti i miei libri è il più semplice [...] Se all'orecchio di un maiale lo splendente titolo del libro *Iveren'* suona scricchiolante e spaventa, sono pronto a sostituire il nome in «Кочевник»). *Kočevnik (Nomade)*, titolo di uno dei capitoli più lunghi del testo, era infatti quello che, a un certo punto, Remizov avrebbe voluto dare all'intero libro al posto del poco comprensibile *Iveren'*. Esiliato ancora da studente, egli tornerà dal confino ormai già come scrittore professionista, condizione che, nell'interpretazione di Remizov (e di Šklovskij), è assimilabile a quella di un vagabondo: «Lo scrittore [...] è un *nomade* e con la moglie e il gregge si trasferisce là, dove c'è erba fresca». Cfr. V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 45. Le peregrinazioni del confino, che lo costringono a una vita errabonda, preludono inoltre ai futuri trentasei anni di esilio dello scrittore in Europa. Il filosofo Solov'ëv parla di «nomadismo dello spirito russo», ossia di un'inclinazione russa alla vita girovaga, come di una caratteristica culturale connessa allo spazio geografico russo.

Questo testo, in effetti il più “semplice”, coerente e cronologicamente lineare fra quelli “autobiografici”, affronta i temi dell'inizio della carriera letteraria dello scrittore, della sua relazione con la tradizione precedente, dell'incontro con gli altri scrittori esiliati a Vologda. Remizov individua alcuni prototipi che, in accordo con la propria leggenda, avrebbero influito sulla sua concezione di letteratura, suggerendo con insistenza la parentela con la letteratura fantastica russa (Vel'tman, Somov, Gogol', Dostoevskij). Proprio l'esplorazione delle radici letterarie gli permette di riflettere appassionatamente sui temi della scrittura, dello sviluppo della lingua letteraria russa, dell'amore per la parola, nonché sul motivo, ricorrente nella sua opera, della definizione del proprio posto nella letteratura russa. Ai fatti autobiografici viene continuamente intervallata la leggenda di Aleksej, studente «marchiato» la cui vocazione viene rivelata attraverso la prigione e l'esilio, punti di svolta della sua biografia letteraria, interpretati retrospettivamente come una sorta di rito di passaggio⁴¹. Solo dopo lunghe peregrinazioni nel mondo fatato del nord russo, e dopo aver superato le tradizionali prove iniziatriche, anche grazie all'ausilio di “aiutanti magici” rappresentati da altri personaggi storici, l'eroe della fiaba, maschera letteraria del narratore in *Iveren'*, da rivoluzionario approda vittorioso al ruolo di scrittore professionista, e afferma: «Бот и я, с моим русским ладом и закорючкой, нашел-таки себе определение – место в литературе»⁴².

In questo testo viene descritta dettagliatamente la storia della pubblicazione della prima opera remizoviana, avvenuta grazie all'intermediazione di un aiutante magico, il «demone» Leonid Andreev. Si tratta di un «epitalamio» ispirato al folclore dei Komi, dal titolo *Plač devuški pered zamužestvom* (*Pianto di una giovane prima delle nozze*), apparso l'8 settembre del 1902 sulla rivista moscovita «Kur'er» sotto lo pseudonimo di Nikolaj Moldavanov⁴³. È significativo che il “debutto” di Remizov nella letteratura russa avvenga con la pubblicazio-

⁴¹ È possibile scorgere un parallelismo, quasi un esplicito rimando intertestuale, tra l'esperienza del carcere e del confino di Remizov e quella di Dostoevskij nella colonia penale in Siberia.

⁴² A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 271.

⁴³ Secondo ciò che racconta Remizov in *Iveren'*, è il nome di un vagabondo, uno *jurodivyj* di Voronež, a proposito del quale gli raccontò Ščëgolev. Non è possibile sapere con certezza se ciò sia vero o se sia l'ennesima invenzione dello scrittore; in ogni caso, è significativa, ancora una volta, la sua auto-identificazione con un folle in Cristo, reale o immaginario che sia. Cfr. *Ivi*, p. 452.

ne di un testo lirico, un poema in prosa, inizialmente attribuito a una voce femminile, come a prefigurare il tono di tutto il suo successivo lavoro e, in generale, del suo destino letterario⁴⁴: «Песней-плачем невесты, ее молитвой к солнцу, к месяцу, к звездам и к радуге начинаю мое взвихренное слово русским ладом [...]. Плачем девушки перед замужеством я вступаю в русскую литературу, 8 сентября 1902 г.»⁴⁵.

Nei fruttuosi anni di confino, Remizov iniziò dunque a scrivere in maniera professionale, abbandonando definitivamente l'attività rivoluzionaria. L'ingresso dell'eroe autobiografico nel mondo letterario viene presentato al lettore come l'ennesimo malinteso, la prosecuzione della catena di incidenti che lo perseguita sin dalla nascita: «А попал я в литературу “по недоразумению” (Наперед скажу, меня с кем-то спутали). А ведь как убедительно говорили люди и не простые: “брось и оставь!” (Отзыв Чехова, Короленки, Горького.)»⁴⁶. Ci si trova chiaramente di fronte a una dichiarazione non autentica dello scrittore, a un altro tassello della sua biografia creativa mitizzata, costituito dal tentativo di spiegare l'iniziazione alla scrittura attraverso una combinazione di circostanze casuali («А никогда я не собирался “поступать” в писатели»⁴⁷).

La vita a Vologda acuì quel senso di alienazione e diversità che sin dall'infanzia accompagnava Remizov, che si considerava ormai, in questo contesto, un non rivoluzionario tra i rivoluzionari. Tuttavia, tale alterità, la dissomiglianza rispetto agli altri viene percepita dallo scrittore non come segno di sfortuna o difetto, ma come indice rivelatore del proprio percorso speciale ed unico e l'affermazione definitiva della propria libertà. I primi scritti pubblicati a Vologda furono versi sciolti ispirati alle leggende dei Komi (*Polunočnoe solnce* [*Il sole di mezza-*

⁴⁴ Remizov stesso, uomo di paradossi, dichiara: «Мне гораздо ближе лирическая форма [...] или форма более свободная, вне рамок. Не роман, скорее повесть от своего лица или от лица кого-нибудь другого. [...] Для меня всего легче – от женского лица. Очевидно, мне ближе выражение женской души». N. Reznikova, *op. cit.*, p. 51. (Trad.: Mi è molto più vicina la forma lirica o la forma più libera, fuori limite. Non un romanzo, ma piuttosto una povest' dal mio punto di vista o dal punto di vista di qualcun altro. Mi viene più facile di tutto il punto di vista di una donna. È evidente che mi è più vicina l'espressione di un'anima femminile).

⁴⁵ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 269.

⁴⁶ *Ivi*, p. 270.

⁴⁷ *Ibid.*

notte], 1908⁴⁸), racconti sul mondo carcerario e dei deportati (*V plenu [In prigionia]*, *Po etapu, [In marcia forzata]*, 1903), riscritture di fiabe e alcuni capitoli di *Posolon'* (*Seguendo il sole*, 1907). È proprio a Vologda, inoltre, che egli concepì, tra il 1901-1903, la prima stesura dei romanzi *Prud (Lo stagno*, 1908) e *Časy (L'orologio*, 1908)⁴⁹.

Determinante fu per il futuro scrittore l'amicizia con il gruppo di intellettuali confinati che, come si è visto, gli aprì la strada alle prime pubblicazioni, nonché la scoperta della filosofia di Nietzsche e Schopenhauer tramite la conoscenza con Berdjaev e, soprattutto, con Šestov, filosofo a cui Aleksej Michajlovič si sentiva particolarmente vicino, condividendone soprattutto il sentimento tragico dell'esistenza e l'attenzione al tema dello scontro tra fatalismo e libero arbitrio⁵⁰.

Il tempo trascorso al confino nella remota provincia russa fu inoltre occasione, come per molti altri intellettuali, di contatto con la storia russa e con lo spirito popolare, circostanza che gli consentì di approfondire la conoscenza degli usi e costumi del popolo e della religione ortodossa, nonché di avvicinarsi, grazie al rapporto diretto con eminenti etnografi, allo studio del folclore e del paganesimo slavo, che si andò così a sommare alle suggestioni d'infanzia. Fondamentale fu per Remizov la figura del filologo Ščëgolev, suo «padrino letterario», che gli aprì gli occhi sul mondo della letteratura proibita e sugli apocrifi e la scoperta, tramite Ščëgolev, di Veselovskij, il cui lavoro scientifico ebbe un impatto fondamentale sulle opinioni filosofiche, religiose ed estetiche dello scrittore, costituendo una fonte inesauribile di temi letterari.

Ma, soprattutto, fu a Vologda che Aleksej Michajlovič conobbe Serafima Pavlovna Dovgello (1876-1943), donna corpulenta e assai più alta di lui, «molto russa, molto bionda, robusta»⁵¹, dalla personalità

⁴⁸ La data che segue il titolo di un'opera è quella della prima pubblicazione in volume. Per consultare la bibliografia completa delle opere di Remizov, cfr.: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/Bibliografiay/pages/I.1%20Literary%20heritage.html> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁴⁹ Sulla storia della loro composizione e per una dettagliata analisi, cfr. G. Slobin, *op. cit.* pp. 52-76.

⁵⁰ Remizov fu profondamente affascinato anche dall'aforisma, forma prediletta d'espressione del filosofo. Sui rapporti tra Remizov e Šestov, cfr. K. Szőke, «Apofeoz bespočevennosti: Lev Šestov i Aleksej Remizov: Točki soprikošnovenija dvuch tipov chudožestvennogo myšlenija v russkoj literature načala XX veka, in Ead., *Sud'by: Problemy poetiki Alekseja Remizova*, Budapest, EFO, 2006, pp. 61-76.

⁵¹ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 44.

decisa, energica, esuberante e dominatrice, di nobili origini lituane e all'epoca fervente social-rivoluzionaria (persuasa, poi, da Remizov ad abbandonare la causa) nonché appassionata di paleografia, che sporerà nel 1903 e che sarà compagna inseparabile della sua vita nomade ed errabonda fino alla morte. A lei saranno dedicati quasi tutti i libri pubblicati da Remizov in vita.

La residenza nelle capitali venne preclusa ai coniugi per altri cinque anni. Ebbe inizio allora un periodo, ricordato come tetro e di grande sconforto e miseria, di lunghe peregrinazioni nel sud del paese, fra Cherson – dove Remizov collaborò con Mejerhold, che aveva già conosciuto a Penza, e per il cui teatro tradusse anche numerosi drammi europei, poi messi in scena –, ed in seguito Odessa e Kiev. La passione dello scrittore per il teatro lo indusse a comporre egli stesso alcuni lavori teatrali – tra cui *Besovskoe dejstvo* (*L'azione intorno al diavolo*, 1908) e *Tragedija o Iude* (*La Tragedia di Giuda*, 1909) – nonché, in seguito, la sua versione di *Car Maksimilian* (*Lo zar Massimiliano*, 1920) e di *Car Dodon* (*Lo zar Dodon*, 1921), rivisitazioni di opere del teatro popolare russo⁵².

Il 18 aprile 1904 nacque a Odessa la figlia dei Remizov, Nataša, al cui destino è legata un'altra tragica vicenda: dal 1906, infatti, la piccola vivrà a Berestovec, dove risiedeva la famiglia Dovgello, dapprima solo in via temporanea, per poi restarvi definitivamente⁵³. La separazione tra genitori e figlia fu inizialmente dovuta alle precarie condizioni economiche dei Remizov; dopodiché, complice l'avversione della famiglia Dovgello nei confronti di Aleksej Michajlovič, Nataša si allontanerà così tanto dai genitori, da finire per considerarli alla stregua di estranei. Sarà la stessa Serafima Pavlovna ad affermare drammaticamente di non avere mai avuto figli⁵⁴.

⁵² L'apporto di Remizov alla riforma del teatro dell'epoca non è stato ancora sufficientemente approfondito. Il teatro, sua grande passione sin dall'infanzia, ebbe una profonda influenza non solo sulle sue opere propriamente drammaturgiche, ma anche sulla sua prosa più tarda. Cfr. a proposito Ju.V. Rozanov, *Dramaturgija Alekseja Remizova*, cit. Dopo la rivoluzione di ottobre, Remizov lavorò anche al TEO (Teatral'nyj otdel' pri Narodnom komissariate prosveščenia, Settore teatrale del Commissariato del popolo per l'istruzione). In seguito a questa esperienza scrisse *Krašennye rylà: teatr i kniga* (Musì dipinti: teatro e libro, 1922), raccolta di saggi critici sul teatro. Cfr. A.M. Remizov, *Krašennye rylà*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 12, cit., 2016.

⁵³ Cfr. B.B. Bunič-Remizov, *Suprugi Remizovy v sud'be ich dočeri i v vosprijatii eë blizkikh*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, cit., pp. 267-271.

⁵⁴ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 48.

1.3. Il periodo pietroburghese e la Rivoluzione

Nel 1905 Remizov venne autorizzato a vivere nuovamente nelle capitali e scelse di trasferirsi a Pietroburgo. Qui iniziò a pubblicare diversi testi e si legò in amicizia ai circoli simbolisti, che ruotavano intorno alla rivista «*Voprosy žizni*», nella quale egli si occupava, per 35 rubli, dell'organizzazione tecnica, ricoprendo la carica di «*domovoj*»⁵⁵ (di fatto, segretario) di redazione. Egli si ritrovò così immerso nella “nuova” ed inquieta letteratura pietroburghese d'inizio secolo, a stretto contatto con Belyj, Brjusov, Merežkovskij, Ivanov, Gippius, Blok e Rozanov, condividendo con loro l'interesse per l'occulto, i riti magici e per la demonologia, pur mantenendo, rispetto a questa cerchia, una posizione eterodossa, “eccentrica” nel senso etimologico del termine⁵⁶.

Al periodo simbolista, ai febbrili esordi letterari pietroburghesi, ai primi incontri intellettuali, reali e finti, e, in generale, alla vita artistica d'inizio secolo (1905-1921) è dedicato il testo *Peterburgskij buerak* (*Il burrone di Pietroburgo*)⁵⁷, cronologicamente successivo a *Iveren'*. Redatto tra il '49 e il '57 a Parigi con materiali inediti montati a materiali parzialmente pubblicati in precedenza, secondo la tecnica del *court-métrage*, e pubblicato postumo, il testo è consacrato alla storia di quella che Remizov definisce, non senza ironia, la sua «carriera letteraria», ed esordisce così: «*Моя литературная жизнь шла кувырком. Со мной все так: подъем и срыв. Прожил жизнь скачками*»⁵⁸. «*Кувырком*», «a ruzzoloni, a capriole», può essere definito in effetti l'intero cammino esistenziale dello scrittore. Le pagine del libro sono attraversate dai ritratti-ricordi dei contemporanei, fra cui Gor'kij, Djagilev, Mejerchol'd, Blok, Rozanov, sotto forma di brevi testi – racconti brevi, saggi, articoli, necrologi –, in un labirintico percorso storico-letterario che si snoda tra le vie di Mosca e di

⁵⁵ Così si definisce scherzosamente lo stesso Aleksej Michajlovic.

⁵⁶ Emblematico è l'episodio del 1905 riportato in N. Berberova, *op. cit.*, p. 307: «Ходасевич рассказывал со слов Чулкова, что [...] он как секретарь не присутствовал на заседаниях редколлегии, но пока шло заседание, собирая в соседней комнате калоши заседающих, ставил их в кружок, сам садился в середину и играл с калошами в заседание». (Trad.: Chodasevič raccontava con le parole di Čulkov che egli come segretario non partecipava alle riunioni della redazione, ma mentre la riunione era in corso, raccoglieva le galosce dei partecipanti nella stanza accanto, le metteva in cerchio, si sedeva in mezzo e faceva finta di fare la riunione con le galosce).

⁵⁷ Come si è detto, esso fu pubblicato per la prima volta in volume a Parigi nel 1981, con il titolo, erroneo, di *Vstreči (Incontri)* e con sottotitolo di *Peterburgskij buerak*.

⁵⁸ A.M. Remizov, *Peterburgskij buerak*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, cit., p. 178.

Pietroburgo, e che mira a restituire un quadro del tramonto del Secolo d'argento della letteratura russa attraverso la redazione di una propria versione del «mito pietroburghese» della cultura russa.

Anche *Kukcha*, redatto a Berlino nel 1923, tratta del medesimo arco temporale, irradiandosi su un duplice e parallelo campo tematico: da una parte, la vita letteraria d'inizio secolo pietroburghese, la conoscenza di Remizov con gli intellettuali simbolisti e, nello specifico, con Rozanov; dall'altra, proprio l'approfondimento, evocato attraverso le memorie delle vicende della vita quotidiana, degli affetti intimi, dei piccoli gesti, del tema dell'amicizia che lo legava a quest'ultimo. *Kukcha*, secondo Remizov «parola scimmiesca», che nella lingua delle scimmie vuol dire «umidore»⁵⁹, tratteggia, attraverso il montaggio della loro corrispondenza epistolare intima, familiare, quotidiana – ma molto probabilmente non autentica – la storia, filtrata attraverso il punto di vista dello scrittore ormai già emigrato a Berlino, del profondo sodalizio intellettuale che, in quel periodo, lo avvicinava alla controversa figura di Rozanov. Libro della memoria evocata dalle lettere, secondo un procedimento che Remizov avrebbe utilizzato con le epistole della moglie in *Na večernej zare*⁶⁰ (*Al crepuscolo della sera*) negli anni '40, il testo si conclude con l'anno 1917, coprendo dunque il lasso di tempo che va «da rivoluzione a rivoluzione».

Nonostante la stima nutrita da Rozanov – che di lui scrive «è un brillante smarrito, che renderà felice chi lo trova»⁶¹ – e da altri esponenti dell'élite letteraria nei suoi confronti, Remizov venne perlopiù condannato dalla critica; soprattutto, la pubblicazione di parte di *Prud* su «Voprosy žizni» nel 1905 (l'edizione completa fu pubblicata nel 1908 per la casa editrice Sirius di Makovskij) venne accolta da giudizi e critiche negative, che accusavano lo scrittore di «decadentismo», tacciando la singolarità della sua forma d'espressione di pesantezza, artificiosità, pretenziosità, manierata ricercatezza e non comprendendo, dunque,

⁵⁹ Id., *Kukcha*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 7, cit., 2000, p. 132.

⁶⁰ Cfr. A. D'Amelia (a cura di), *L'epistolario coniugale di A.M. Remizov*, «Europa Orientalis», n. 4, 1985, pp. 149-191; Ead., *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, «Europa Orientalis», n. 6, 1987, pp. 237-310. La corrispondenza epistolare tra i coniugi è ancora in corso di pubblicazione, ad oggi fino alle lettere del 1927, cfr. E.R. Obatnina, A.C. Uriupina (a cura di), *Na večernej zare. Glava iz rukopisi. Pis'ma k S.P. Remizovoj-Dovgello. 1927 (okončanie)*, «Literaturnyj fakt», n. 4 (22), 2021, pp. 8-48.

⁶¹ Cit. in A. D'Amelia, *Racconto come esorcismo*, in A.M. Remizov, *Diavoleria: racconti russi di magia!*, tr. it. L. De Ferrante, Roma, Edizioni E/o, 1986.

il profondo potenziale innovativo delle sue ricerche stilistiche, la sua carica di «scrittore costruttore»⁶².

К принятым литературным формам – как пишутся стихи и драмы – не лежала душа. Мне хотелось выразить свое по-своему. Мои тюремные впечатления не подходили к «описанию» тюрьмы, мои сны никак не укладывались в чеховский рассказ. То же и со словами – по чутью я понял, что такое «истертие» слова, а слова нетронутые не поддавались на язык, а только такими полнозвучными я мог бы выразить мои чувства⁶³.

In questo periodo si andava delineando sempre più chiaramente l'immagine di Remizov come scrittore non allineato, figura isolata e sempre controcorrente, un'anomalia che lo avrebbe accompagnato lungo tutto il cammino creativo ed umano e che egli avrebbe utilizzato, nel tentativo di trovare un proprio posto nella letteratura, indossando la maschera dello scrittore incompreso, difficile ed eccentrico.

Il successo giunse solo con la pubblicazione di Čertik (*Il diavolotto*, 1907) sulla rivista «Zolotoe runo», racconto demoniaco che gli valse il primo premio di 100 rubli, assegnatogli da una giuria composta, fra gli altri, da Blok, Ivanov e Briusov, poi, nel medesimo anno, di Posolon' (*Seguendo il sole*), raccolta di poetiche e dotte miniature (come lo definì Belyj), rielaborazione di giochi infantili, culti, credenze, fiabe disposte secondo l'ordine delle stagioni dell'anno⁶⁴, di Limonar'. *Lug duchovnyj* (*Limonar'.* *Prato spirituale*), raccolta di leggende e apocrifi, nonché di numerosi altri cicli di fiabe (fra cui *Dokuka i balogur'e* [*Faenze e fiabe ripetitive*], *Russkie ženščiny* [*Donne russe*], *Zavetnye skazki* [*Fiabe proibite*]).

⁶² Delineando un personalissimo schema della storia della letteratura russa, Remizov colloca sé stesso nel filone minore dei cosiddetti «scrittori-costruttori», il cui capostipite è Avvakum, il primo a immettere nella lingua letteraria forme orali, quotidiane (e tra i contemporanei vi sono Zamjatin, Šiskov, Prišvin, i Fratelli di Serapione), cui si contrapponeva la linea degli scrittori “classici” della letteratura russa, quelli della «prosa della norma letteraria» (Karamzin, Puškin, Turgenev, Čechov, Bunin). A tal proposito, cfr. capitolo 3.

⁶³ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 399.

⁶⁴ Già il titolo del libro è un gioco linguistico, in quanto *Posolon'* starebbe per «*po solnju*», ossia «secondo il sole». Esso viene spiegato dallo stesso Remizov nei seguenti termini: «Церковнославянское сльнь (слонъ), сльнь-це (слоныце), древнерусское съльнь (солонъ), съльн-це (солоныце) – солнце, отсюда посъльнь (посолонъ) – по солнцу». Cfr. A.M. Remizov, *Posolon'*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 2, cit., 2002, p. 161.

La notorietà fu, però, ancora una volta accompagnata dallo scandalo: Remizov, considerato a ragione il miglior scrittore di fiabe d'inizio secolo, venne infatti accusato, in un articolo dal provocatorio titolo *Pisatel' ili spisyvatel'* (*Scrittore o ricopiatore*) pubblicato dal critico Izmajlov⁶⁵, di «plagio» a causa del suo atteggiamento spregiudicato nei confronti dell'utilizzo di fonti folcloriche. Numerosi altri critici finirono poi per stigmatizzarne il russo artefatto, barocco, difficile, nonché la bizzarria, la stravaganza, lo *jurodstvo* appunto:

Бельмом в глазу был для критики мой слог – моя некнижная русская речь [...] Сердятся и сердились главным образом за это мое «русское»: оно представлялось всегда нарочито непонятным, будто я умышленно пишу так, чтобы понять ничего нельзя было⁶⁶.

Tra il 1907 e il 1910 Remizov scrisse una serie di racconti fantastici (tra cui *Žertva*, [Il sacrificio], *Carevna Mymra* [La principessa Mymra], *Sud božij*, [Il giudizio divino]), pubblicati in diverse raccolte e poi riuniti nel volume *Zga*, *Volšebyne rasskazy* (*Zga. Racconti di magia*), edito a Praga nel 1925, che descrive nei seguenti termini: «Глаз мой, обращенный к таинственному в жизни природы, открыл мне таинственное же и волшебное в жизни человеческой – так вышла книга рассказов “Зга”. (Зга – слово санскритское, означает “тропка”)»⁶⁷. Il leitmotiv comune a questi racconti è, infatti, l'«irruzione del meraviglioso e dello strano nella vita quotidiana, nella cornice del mondo reale, tra gli schemi e le regole di un disegno umano guidato dalla Ragione»⁶⁸. Evidente è in essi l'influenza del mondo magico-folclorico, non solo della letteratura fantastica russa, soprattutto di Gogol', «наш первый сказочник и единственный»⁶⁹, narratore stregone che lo incanta con la sua parola magica, ma anche di scrittori europei, primo fra tutti Hoffmann.

⁶⁵ Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 185. Per difendersi da tale accusa, egli pubblicò, nel 1909, *Pis'mo k redakciju* (*Lettera alla redazione*), primo manifesto letterario del periodo prerivoluzionario e palese tentativo di legittimazione della sua pratica di «rielaborazione» come genere contemporaneo. Cfr. I. Danilova, *op. cit.*, pp. 99-124.

⁶⁶ Id., *Iveren'*, cit., p. 267. Cfr anche A.M. Remizov, *Peterburgskij buerak*, cit., p. 14.

⁶⁷ A.M. Remizov, *O sebe*, cit. p. 548. (Trad.: Il mio occhio attento a ciò che è misterioso e magico nella vita della natura mi ha rivelato anche ciò che è misterioso e magico nella vita dell'uomo. Così è nato il libro «*Zga*» [*Zga* è una parola sanscrita che vuol dire «sentiero»]).

⁶⁸ A. D'Amelia, *Racconto come esorcismo*, cit.

⁶⁹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 272.

Gli anni '10-'20 videro ancora la pubblicazione di una serie di opere d'impianto realistico-decadente, tra i quali i già citati *Prud* (1908) e *Časy* (1908), scritti in precedenza e che subirono diverse e sostanziali rielaborazioni e riedizioni successive (*Prud* nel 1911, *Časy* nel 1910)⁷⁰, di *Neuëmnyj buben* (*Il tamburello instancabile*, 1910), poi divenuto *Povest' ob Ivane Semënoviče Stratilatove* (*La storia di Ivan Semënovič Stratilatov*, 1922), di *Krestovye sëstry* (1910) e *Pjataja jazva* (*La quinta pestilenza*, 1912).

«Моя исповедь так определяется – из желания передать мои чувства. Мою радость жизни и свою горечь. Посолонь – Крестовые сестры»⁷¹, afferma Remizov a proposito della duplice poetica che caratterizza i primi anni della sua produzione. I romanzi e i racconti di questo periodo, intrisi di amarezza e pessimismo, sono evidentemente influenzati, sia nella forma che nel contenuto, dall'estetica decadente e, in generale, dalla temperie spirituale del tempo e dunque collocabili nella corrente generale del modernismo. Essi riflettono una visione relativista del mondo ed esprimono uno spirito di rivolta nei confronti della sofferenza umana, da cui ci si può salvare solo attraverso la compassione nei confronti di sé stesso e dell'altro. Per ammissione dello scrittore stesso, questi testi possono essere considerati un ciclo letterario-concettuale unitario per tematica, atmosfera, logica compositiva, mezzi espressivi⁷². Danilevskij, nella postfazione al volume *Izbrannoe* (1991)⁷³, in cui sono pubblicate per la prima volta alcune di queste opere, esplicita il *file rouge* che lega i testi pre-rivoluzionari, «romanzi filosofici», «romanzi cittadini», «testi-mito simbolisti» in cui i temi riguardanti il senso della vita, il

⁷⁰ Nella concezione remizoviana è assente l'idea di "testo principale" nell'accezione tradizionale del termine e, anzi, ogni nuova redazione di un testo viene considerata come un'opera nuova, a sé stante. Basti pensare, ad esempio, alla vicenda testologica del romanzo *Prud*, edito dapprima su «Voprosy žizni» nel 1905, poi in volume nel 1908. Una differente versione, meno "decadente" e più "realista", fu redatta nel 1911; infine, nel 1925, Remizov decise di elaborarne una nuova redazione "surrealista", che però non gli riuscì di pubblicare in vita. Il suddetto testo è stato edito solo nel 2004 per la casa editrice dell'Università di Berkley. Cfr. R.J. Keys (a cura di), *Aleksei Remizov's Prud (The Mere): The final text of the novel*, Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 2004.

⁷¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 299. (Trad.: Ciò che caratterizza la mia confessione è il desiderio di comunicare i miei sentimenti. [...] La mia gioia davanti alla vita, e la mia amarezza. Posolon' – Krestovye sëstry).

⁷² A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 551.

⁷³ A.A. Danilevskij, *O dorevolucionnyh «romanach» A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Izbrannoe*, Leningrad, Lenizdat, 1991.

libero arbitrio, la responsabilità dell'individuo, il destino immutabile, si ripetono ossessivamente in una struttura sinfonica e musicale di tipo ciclico, che si esprime in uno stile personalissimo, a tratti però appesantito, sovraccarico. Il ciclo si conclude con *Plačuščaja kanava* (*Il fosso delle lacrime*), chiamato anche *Rov l'vinyj* (*La fossa dei leoni*), composto tra il 1914 e il 1918, il quale, a differenza degli altri libri, subì numerose peripezie lungo la via della pubblicazione, che si realizzò solo a Parigi nel '23. Il testo costituisce l'ultimo tentativo remizoviano di utilizzare la forma "classica" del romanzo simbolista.

Accanto a questi "romanzi" si collocano le riscritture di fiabe, racconti e leggende, luminose, gioiose, solari, ludiche, immerse nel mondo della tradizione e dell'immaginario folklorico, epico e fiabesco. Per sua stessa affermazione, tra tutti i suoi libri, Remizov amava particolarmente proprio *Posolon'*, dedicato alla figlia di tre anni Nataša e a Vjačeslav Ivanov, alle cui idee sul mito popolare egli era particolarmente vicino in questo periodo. Come abbiamo già ricordato, Aleksej Michajlovič non si riteneva un romanziere, ma un cantante, e dunque la forma lirica di *Posolon'* era ritenuta la più adatta ad esprimere la natura musicale insita nella sua personalità: «Я не романист» – affermava Remizov – «я писательник и Посолонь – это моя книга»⁷⁴.

Il critico Vološin recensisce così questo testo:

«Посолонь» – книга народных мифов и детских сказок. Главная драгоценность ее – это ее язык. [...] Призвание Ремизова быть сказочником-сказителем, ходить по домам [...] и, кутаясь в свой вязаный платок, рассказывать детям и взрослым своим таинственным, вкрадчивым голосом бесконечные фантастические истории про забытых и наивных человеческих богов⁷⁵.

A partire da *Posolon'*, il genere della fiaba e del testo folclorico diventerà una costante di tutta l'opera dello scrittore⁷⁶. Il suo interesse

⁷⁴ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 36. (Trad.: Non sono un romanziere, sono un cantore e *Posolon'* è il mio libro).

⁷⁵ M. Vološin, *op. cit.*, pp. 508-509, 515, 518. (Trad.: «Posolon'» è un libro di miti popolari e di fiabe per bambini. La sua ricchezza principale è la sua lingua. [...]. La vocazione di Remizov è quella di essere un narratore-cantastorie, di andare di porta in porta [...] e, avvolto nella sua sciarpa lavorata a maglia, raccontare a bambini e adulti con la sua voce misteriosa e penetrante infinite storie fantastiche su divinità umane dimenticate ed ingenuo).

⁷⁶ Come evidenzia Danilova, le raccolte di fiabe saranno una sorta di laboratorio creativo, una ricchissima fucina di sperimentazione stilistica e compositiva per

per questo mondo è da una parte ricollegabile alla riscoperta del folclore e della mitologia intrapresa prima dai romantici e portata avanti dai simbolisti, mentre, dall'altra, si caratterizza per la spensierata, burlesca, spregiudicata appropriazione e, al contempo, profonda interiorizzazione di immagini, paradigmi, linguaggi e della visione del mondo che questi stessi testi esprimevano, risultato non solo di esperienze e suggestioni dirette nel campo del patrimonio folclorico e dell'amicizia con molti scienziati del calibro di Šachmatov e Rjazanovskij, ma soprattutto di un'analisi approfondita di prestigiosi studi di etnografi, medievisti e folcloristi (Buslaev, Tichonravov, Afanas'ev, Veselovskij, Aničkov).

L'atteggiamento nei confronti dei testi-fonte, ai quali Remizov si accostava con l'entusiasmo di un ricercatore e di un filologo appassionato, è paragonabile a quello di uno scriba medioevale, maschera con la quale, come abbiamo già accennato, egli non di rado s'identificava. Come questa figura chiave della cultura dell'antica Rus', ignorando del tutto la concezione stessa di autore, considerava il testo che stava riscrivendo come patrimonio culturale comune e, pertanto, lo riproduceva e modificava a proprio piacimento, così Remizov faceva proprie le fonti creative a cui attingeva, rielaborandole a modo proprio, sia nella forma sia nel contenuto, nell'aspirazione globale a rinnovare il materiale, "modernizzandolo" in un'originale commistione di memoria, erudizione e creatività⁷⁷.

Nel 1912 la casa editrice Šipovnik pubblicò in otto volumi le *Opere*, che offrirono al lettore una panoramica completa dell'attività letteraria dello scrittore all'epoca: ai romanzi, racconti, *povesti*, leggende e riscritture apocrife si aggiungono il teatro e la raccolta di sogni *Bedovaja dolja* (*Mala sorte*), a proposito della quale Aleksej Michajlovič scrive: «Проникнув еще глубже, этот глаз мой вывел меня за дневную явь в мир сновидений – в пространство многомерное – так вышла

tutta la successiva prosa remizoviana: proprio in esse, lo scrittore utilizzerà infatti per la prima volta la tecnica del montaggio, del collage di brevi racconti, che sarà poi il procedimento costruttivo dei suoi testi d'emigrazione, per non parlare, poi, della presenza costante di un vero e proprio substrato di temi e motivi fiabeschi e fantastici in tutti i suoi testi di diversi generi. Secondo Danilova, l'intera eredità poetica remizoviana può essere analizzata proprio attraverso il prisma della fiaba, il genere da lui più amato. Cfr. I. Danilova, *op. cit.* e O. Raevskaja Huges, *op. cit.*

⁷⁷ In tal senso, Remizov può essere considerato come uno dei precursori del postmodernismo in Russia.

книга снов “Бедовая доля”»⁷⁸. È il principio di un altro aspetto fondamentale dell’opera remizoviana, ossia l’annotazione dei sogni, che lo scrittore condusse con la pignoleria di uno scienziato per tutta la vita e che culminò in alcune raccolte – fra cui, oltre a *Bedovaja dolja*, la più celebre *Martyn Zadeka* (1954)⁷⁹, in cui i sogni divennero un vero e proprio micro-genere letterario –, nell’originale analisi dei sogni nella letteratura russa di *Ogon’ veščej*, nella redazione di «diari grafici»⁸⁰, nonché in numerosi «esperimenti di rifrazione del sogno nella veglia»⁸¹, ossia l’innesto di frammenti fantastico-onirici nello spazio letterario del racconto delle vicissitudini quotidiane⁸².

Emergono ancora due nuove direzioni di ricerca: da una parte, Remizov si concentra su documenti e lettere antiche, interesse che negli anni ’20 sfocia nella pubblicazione di *Rossija v pis’menach* (*La Russia nei documenti letterari*, 1922), di cui si parlerà più avanti; dall’altra, egli comincia a redigere i ricordi dell’infanzia e della giovinezza della moglie, che verranno ripresi in *V pole blakitnom* (*In campo azzurro*, 1922), inserito successivamente in *Olja* (1927), agiografia-apologia della figura e personalità di Serafima Pavlovna. Il ciclo metabiografico finzionale riguardante la donna sarà completato solo dopo la scomparsa di quest’ultima e si concretizzerà in quello che è stato definito un «ripensamento poetico del lutto»⁸³, *V rozovom bleske* (1952), un mega-testo in cui vengono montati materiali composti e rielaborati dallo scrittore dal 1905 al 1943.

⁷⁸ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 548. (Trad.: [...] Penetrando ancora più in profondità, questi miei occhi mi hanno condotto oltre la realtà diurna nel mondo dei sogni – in uno spazio multidimensionale – così è stato pubblicato il libro di sogni «*Bedovaja dolja*»).

⁷⁹ Cfr. Id., *Martyn Zadeka. Sonnik*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 7, cit., 2003, p. 353. L’interpretazione remioviana dei sogni non è di tipo scientifico-razionalistico, come quella adottata nella psicoanalisi da Freud, bensì di tipo magico-popolare, spirituale. Egli è dunque semmai più vicino all’approccio junghiano e alla sua concezione di «inconscio collettivo», sebbene il sogno interessi Remizov non tanto come strumento di accesso alla psiche dell’uomo, quanto quale dimensione di libertà primaria e assoluta.

⁸⁰ «Каждую ночь я вижу сны, и поутру запишу. В течение нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня». *Ivi*, p. 354. Il disegno è, secondo lo scrittore, il mezzo espressivo più consono per “afferrare” i sogni. Questa pratica di scrittura “disegnata”, con la quale l’autore cercava di sopperire alla limitatezza della parola nella resa dei sogni, è in parte paragonabile alla tecnica grafica dostoievskiana, Cfr. a tal proposito C. Olivieri, *Dostoevskij l’occhio e il segno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

⁸¹ A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 355.

⁸² Un po’ in tutti i testi di memorie, ma soprattutto in *Vzvichrennaja Rus’ e Po karnizam*.

⁸³ A. D’Amelia, *La riscoperta di Remizov*, cit., p. 274.

Allo scoppio della Rivoluzione, Aleksej Michajlovic si trovava a Pietroburgo (allora, in verità, rinominata Pietrogrado). Agli anni 1917-1921, periodo di fruttuosa attività pubblicistica dello scrittore, è dedicato *Vzvichrënnaja Rus'*, primo libro del ricordo in ordine di composizione, memoria dei terribili anni di fuoco pietroburghesi, a cui egli lavorò dal 1917 al 1924, ma che fu pubblicato solo nel 1927 a Parigi.

«Вихрь» («turbine», «scompiglio»), parola dostoevskiana, costituisce – insieme a «гроза» («tempesta») e «буря» («bufera») – un'immagine ricorrente nella simbologia sulla Rivoluzione, che travolge e distrugge tutto ciò che le si pone davanti, lasciandosi alle spalle le macerie di una Rus' che ormai non esiste più, per divenire ancora non si sa cosa: «Гроза, раздор, тревога и самая жесточайшая месть и злоба, выверт жизни – революция»⁸⁴.

Fitto intreccio di cronaca quotidiana, resoconto storico, diario personale⁸⁵ e annotazione di sogni, dal punto di vista compositivo *Vzvichrënnaja Rus'* è un intricato «romanzo-collage simbolista»⁸⁶, un montaggio sinfonico e corale di diverse voci, in cui confluiscono frammenti di fatti intimi e domestici, ora patetici e ironici, ora grotteschi e prodigiosi, testi lirici e estratti onirici, che si intrecciano con i resoconti degli avvenimenti storici dell'Ottobre e con i documenti (o pseudodocumenti) dell'epoca, in una prosa dal ritmo lacerato, a singulto, che procede rapida e affannosa, riflettendo l'angoscia e il dolore di quel periodo e mimando, anche nella composizione grafica del testo, la frattura storica.

Tormentata e appassionata «cronaca» soggettiva degli avvenimenti recenti, affannata e febbrile «epopea» modernista – sottotitolo scelto da Remizov – della Russia rivoluzionaria condotta in prima persona, il testo inaugura un procedimento a cui lo scrittore ricorrerà, seppur in maniera differente, in altre opere redatte successivamente, in cui il presente assurge a racconto epico e l'intimo, il quotidiano sconfina, trasborda i limiti del racconto personale per divenire universale e inserirsi a livello della Storia.

⁸⁴ A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 53.

⁸⁵ Il testo si basa sul *Dnevnik 1917-1921* (Diario 1917-1921), compilato in questo stesso periodo. Cfr. Id., *Dnevnik 1917-1921* gg., in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 5, cit., 2000, pp. 423-533.

⁸⁶ A.V. Lavrov, «*Vzvichrënnaja Rus'* Alekseja Remizova: simvolistkij roman-kollaž, in A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., pp. 544-558.

Proprio in questo testo Remizov tratteggia la stilizzazione del proprio personaggio letterario, che ricorrerà poi in (quasi) tutto il ciclo autobiografico, rappresentato dall'aeo protagonista-narratore, straniato e straniante, testimone involontario degli eventi, sul corso dei quali è totalmente incapace di influire, il «piccolo uomo» sballottolato dagli avvenimenti in cui si trova immerso – ma di cui, apparentemente, non comprende niente, se non l'orrore – e da cui viene sommerso, doppio tragicomico degli eroi delle fiabe e delle leggende, parodica e drammatica maschera autoriale.

Alla visione intima, banale, microcosmica e soggettiva degli avvenimenti, osservati dal punto di vista falsamente ingenuo e distorto dell'insignificante antieroe narratore-testimone, viene giustapposta una visione pubblica, macrocosmica, cronologicamente lineare, in cui il narratore si pone come “cronista”, conducendo una riflessione sullo sviluppo storico-culturale e politico della Russia del tempo. Remizov si interroga infatti sui grandi problemi umani, esistenziali e filosofici e, senza mai abbandonare l'ironia e l'autoironia che lo contraddistinguono, ma sempre in bilico sul confine ove esse sfociano nella loro variante tragica, domanda: «Революция или чай пить?»⁸⁷. La concezione remizoviana della storia, espressa dall'analogia tra gli eventi contemporanei e i fatti passati della storia russa, emerge dirompente in questo testo: lo scrittore elabora un parallelo storico tra gli anni della rivoluzione e il periodo dei Torbidi nella Russia del XVI-XVII secolo, interpretando anche gli eventi del '17 come una seconda invasione tataro. Emblematico, in tal senso, è l'inserimento di estratti (senza titolo) dal suo *Slovo o pogibeli russkoj zemli* (*Canto sulla rovina della terra russa*), riflessione amara sull'irreversibile destino della Rus'-Russia, elaborata sul modello del noto, omonimo testo del XIII secolo⁸⁸. Il brano, originariamente pubblicato su «Volja Naroda» e poi incluso nella raccolta *Skify* già nel 1917, si prefigura come un'opera avanguardista in termini compositivi e linguistici e, al contempo, come continuazione organica della tradizione della letteratura antica.

Il rapporto dello scrittore con la nascente dittatura bolscevica durante il periodo del «terrore rosso» trova la sua massima espressione nell'*Obez'jan'ja velikaja i vol'naja palata* (*La grande e libera camera delle scim-*

⁸⁷ A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 52.

⁸⁸ Cfr. R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 1, Torino, Utet, p. 6.

mie), pseudo-società letteraria segreta fondata da Remizov, la cui genesi in qualità di gioco d'infanzia risale in realtà già al 1908, quando Asyka, il misterioso Re delle Scimmie, compare per la prima volta come personaggio comico nella *pièce Tragedija a Iude Iskariotskom. L'Obezvelvolpal*, così soprannominata sulla scia della propensione alle abbreviazioni tipica del periodo, era una scherzosa setta segreta araldico-cavalleresca, ideata sul modello della massoneria russa e che, al contempo, si prefigurava come un originale sviluppo dell'idea simbolista di *žiznetvorčestvo*. Essa era nata dalla tendenza alla burla insita nello spirito di *Remizov-skomoroch*, che se ne era autonominato cancelliere, nonché dalla sua passione per la paleografia, che lo aveva indotto a redigerne statuto, manifesto e costituzione ufficiale in calligrafia miniata, dichiarando così il glagolitico «scrittura segreta» della società. Secondo Docenko, tra le sue tante funzioni, essa può anche essere interpretata come una forma di auto-compensazione sociale e psicologica nei confronti dell'emarginazione vissuta dallo scrittore all'interno della cerchia letteraria dell'epoca⁸⁹.

Significativa è, quindi, l'inclusione in *Vzvichrënnaja Rus'* del capitolo denominato proprio *Obezvelvolpal*, in cui Remizov narra l'episodio del proprio arresto da parte della Čeka nel febbraio del 1919 nell'ambito di una persecuzione nei confronti degli *esery*, i social-rivoluzionari di sinistra, sulle cui riviste egli pubblicava. La concezione ideologica di questo assurdo e ironico gioco con la realtà, di stampo tipicamente modernista, assunse la sua forma definitiva proprio nel periodo del comunismo di guerra, delineandosi come una mascherata e satirica opposizione morale al nuovo ordine imposto dal regime bolscevico e dalla dittatura del proletariato, un utopico e al contempo parodico "anti-mondo", simbolo del vivere libero, anarchico e anticonvenzionale dei suoi componenti («Этот знак есть символ воли и независимости: долой "нормальное мышление" и больше никаких!»⁹⁰) e un ulteriore tassello del gioco meta-finzione che investe non solo l'autore, ma anche le persone a lui vicine e, in conclusione, la realtà intera⁹¹. Il'in, inoltre, focalizza la sua attenzione sul rapporto tra lo *jurodstvo* remizoviano e l'*Obezvelvolpal*, che definisce «un manifesto di Remizov sul diritto alla stoltezza»:

⁸⁹ S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova...*, cit., pp. 103-114.

⁹⁰ A.M. Remizov, *Po karnizam*, cit., p. 515.

⁹¹ Per un'analisi approfondita di questo complesso fenomeno, si rimanda alla monografia di E.R. Obatnina, *Zar Asyka i ego poddannye*, cit.

Ему нужно было провозгласить *свое право на художественное юродство*; и вместо того, чтобы сделать это и в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму всепреувеличивающей шутки, по-юродски провозглашая свое право на юродство⁹².

Della Grande e Libera camera delle scimmie, che si perpetuerà anche negli anni dell'esilio, facevano infatti parte, con i titoli di vescovi, principi e cavalieri celati dai rispettivi soprannomi, i maggiori scrittori, pittori, musicisti e amici, tra cui Blok, Belyj, Gumiľëv, Kuzmin, Šklovskij e molti altri.

La narrazione spezzata, affannosa, a singhiozzo dei terribili tempi rivoluzionari – il terrore, la guerra civile, la povertà, il freddo, la morte, l'abbrutimento, la perdita d'identità, il sangue –, uno dei più profondi e tragici resoconti del periodo redatto in presa diretta, al presente narrativo, lascia spazio negli ultimi capitoli a digressioni storico-letterarie più pacate sull'edificazione di Pietroburgo da parte dello zar Pietro I, ad un saggio su Dostoevskij (*Ognennaja Rossija [La Russia in fiamme]*), per concludersi, infine, con una lettera in memoria di Blok (*K zvëzdam [Verso le stelle]*), la cui morte segnò uno spartiacque con i precedenti anni rivoluzionari. Ricorrenti sono le trascrizioni dei sogni che, come si è detto in precedenza, giocano un ruolo fondamentale, intessendo tutta l'opera dello scrittore, sognatore nella vita e nell'arte. I sogni vengono equiparati e inseriti sullo stesso piano della narrazione dei turbolenti avvenimenti storici e del racconto di vicende personali, secondo il ritmo onirico-musicale alla base dell'unitarietà compositiva del testo: «Сны музыкальны. Особая ритмичность отличает явления сна от событий яви. Никакое бессознательное описание не передаст сновидения. Необходима словесная работа над записью. Оголосить сон – большое искусство»⁹³.

⁹² I.A. Il'in, *op. cit.*, p. 106. Il corsivo è di Il'in. (Trad.: Aveva bisogno di proclamare *il proprio diritto alla stoltezza artistica*; e invece di farlo sotto forma di un articolo serio di procedere coraggiosamente a realizzare il suo gesto di stoltezza, ha scelto la forma di uno scherzo del tutto esagerato, proclamando in modo stolto il proprio diritto alla stoltezza).

⁹³ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 41. (Trad.: I sogni sono musicali. Una ritmicità particolare distingue i fenomeni dei sogni dagli avvenimenti della veglia. Nessuna scrittura inconscia potrà mai rendere i sogni. È necessario un grande lavoro verbale. Dar voce ai sogni è una grande arte).

I resoconti di sogni – reali o inventati, propri o altrui – che si susseguono nel testo non sono, infatti, una mera fuga dalla tragica realtà rivoluzionaria ma costituiscono, anzi, un ulteriore elemento del ricordo, espressione della memoria “onirica” dello scrittore, come egli stesso spiega successivamente in *Ogon' veščej*:

В снах не только сегодняшнее – обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашинее – засевшие неизгладимо события и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь, но в снах и завтрашнее – что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутье зверям, а человеку дается предчувствием; жизнь, изображаемая со снами, развертывается в века и до веку⁹⁴.

Il sogno è, quindi, fonte di energia e d’ispirazione creativa inconscia e, al tempo stesso, categoria d’interpretazione dell’opera remizoviana, nella quale, proprio come nei sogni, realtà e fantasia s’intrecciano in maniera intricata e immaginosa, l’una si riversa e sconfinà nell’altra. Tra il mondo dei sogni e il mondo della veglia è difficile tracciare una linea di confine, così come tra arte e sogno: le narrazioni di Remizov ricordano i sogni nella loro libertà spazio-temporale, non limitata dalla tridimensionalità “euclidea”, nella loro indipendenza dalle leggi della logica, nonché nella speciale intonazione e melodia compositiva e nella meravigliosa confusione di motivi, ma anche i suoi sogni sono assai simili alle narrazioni: «Сказка и сон – брат и сестра. Сказка – литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд – сон»⁹⁵.

Nella visione remizoviana la rivoluzione è percepita in maniera simbolica come un fuoco, considerato, secondo la concezione eraclitea, il principio dominante dell’universo, simbolo di morte e rinascita, forza primigenia che distrugge il vecchio, e dalle cui ceneri nasce il nuovo. L’epopea rivoluzionaria remizoviana termina, all’ultima pagina, con un punto esclamativo. A chiudersi non è solo il libro, ma un’epoca intera: con quel punto esclamativo ha

⁹⁴ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 7, cit., 2003, p. 253.

⁹⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 303. (Trad.: Fiaba e sogno sono fratello e sorella. La fiaba è una forma letteraria, ma anche il sogno può essere una forma letteraria. L’origine di alcune fiabe e leggende è il sogno).

infatti inizio l'epopea europea: «Эту книгу я писал, как отходную – исповедь мою перед Россией. Передо мною была легенда о России – образ старой Руси и живая жизнь Советской России. Со старым я попрощался, величая, а с новым – я жил, живу и буду жить»⁹⁶.

1.4. L'emigrazione: vagabondaggi tra Berlino e Parigi

Il 5 agosto 1921 Aleksej Michajlovič emigrò, insieme alla moglie e a tanti altri, in Europa: dapprima, per sua stessa testimonianza, solo temporaneamente, per motivi di salute, a Berlino⁹⁷; poi, nel 1923, per ragioni ancora da chiarire, i coniugi Remizov si trasferirono definitivamente a Parigi, non facendo mai più ritorno in Russia⁹⁸.

Definito da Erenburg «наиурейший изо всех русских писателей»⁹⁹, Aleksej Michajlovič visse in maniera profondamente drammatica la condizione di sradicamento e separazione culturale, storica e soprattutto linguistica dalla sua Madre terra, la condanna alla privazione della propria lingua e al «mutismo» nel «deserto» dell'emigrazione, se è vero, come scrive Brodskij, che «l'esilio è prima di tutto un evento linguistico»¹⁰⁰. Remizov scrive:

А знаете, это я теперь узнал за границей, что для русского писателя тут, пожалуй, еще тяжче, и писать не то что невозможно, а просто

⁹⁶ A. Vadim, *Istorija odnogo puteševstvija. Povesti*, Moskva, Sovetskiy pisatel', 1974, p. 303, cit. in A.V. Lavrov, *op. cit.*, p. 544. (Trad.: Questo libro l'ho scritto come un'orazione funebre – una mia confessione davanti alla Russia. Davanti a me c'era la leggenda sulla Russia, l'immagine dell'antica Rus' e la vita viva della Russia sovietica. Dall'antica immagine mi sono accomiatato, osannandola, mentre con la nuova ho vissuto, vivo e vivrò).

⁹⁷ Testimonia Remizov a proposito: «Я себя за эмигранта не считаю, а лишь за временно живущего вне России, как на санатории для восстановления потерянных сил». (Trad.: Non mi considero un emigrato, ma un residente solo temporaneamente fuori dalla Russia, come in un sanatorio, per recuperare le forze perdute). Cit. in A.M. Gračeva, *Žizn i tvorčestvo Alekseja Remizova*, cit., p. 25.

⁹⁸ Remizov condanna l'idea di emigrazione ma al contempo emigra. La spiegazione di questo paradosso è connessa al fatto che la sua scelta non ha motivazioni prettamente "ideologiche", quanto più contingenti (la malattia, la difficoltà delle condizioni di vita, le circostanze familiari ecc.) ed è stata molto probabilmente influenzata dalla moglie, che non tollerava più la vita in Russia. Per i primi due anni almeno, infatti, il pensiero del ritorno in patria non lo ha mai abbandonato.

⁹⁹ Cfr. I. Erenburg, *op. cit.*, p. 321. (Trad.: Il più russo di tutti gli scrittori russi).

¹⁰⁰ I. Brodskij. *Dall'Esilio*, Torino, Piccola biblioteca Adelphi, 1988.

нечего: ведь только в России и совершаются что-то, а тут – для русского-то – пустыня. Уйти временно в пустыню, конечно, для человека полезно, в молчании собрать мысли – ведь нигде, как в пустыне, зрение и чувства острой!¹⁰¹

E ancora: «Русскому писателю [...] без России никак невозможно»¹⁰². Ripetute sono, durante l'esilio, le esternazioni della sua profonda, sincera “russità”¹⁰³, che pervade ogni fibra del suo corpo: «Вся моя жизнь прошла с глазами на Россию...»¹⁰⁴. E poi, petulante fino alla nausea: «Русский, Россия – через всю мою жизнь. Пишу по-русски и ни на каком другом»¹⁰⁵. Parlando di Remizov, un'altra celebre esule, Marina Cvetaeva, scriveva:

Здесь, за границами державы Российской, не только самым живым из русских писателей, но живой сокровищницей русской души и речи считаю [...] Алексея Михайловича Ремизова, без которого [...] не обошёлся ни один из современных молодых русских прозаиков. Ремизову, будь я какой угодно властью российской, немедленно присудила бы звание русского народного писателя. [...]. Для сохранения России, в вечном её смысле, им сделано более, чем всеми политиками вместе¹⁰⁶.

A proposito dell'insolita serietà e autenticità con cui Remizov si approcciava a questo tema solenne, testimonia ancora Fedin:

Нежность Ремизова к русской земле [...] была его настоящей писательской сущностью. Никакая гримаса, никакое юродство или скоморошничество не могли скрыть этой главной серьезной

¹⁰¹ A.M. Remizov, *Achru*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 7, cit., 2003, p. 7.

¹⁰² *Ivi*, p. 18.

¹⁰³ Il concetto di “russità” per Remizov non costituisce uno schema nazionale o storico specifico, quanto piuttosto un retaggio spirituale, una condizione dell'anima.

¹⁰⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 113. (Trad.: Tutta la mia vita è trascorsa con gli occhi rivolti alla Russia).

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 42. (Trad.: Il russo, la Russia per tutta la mia vita. Scrivo in russo e in nessun'altra lingua).

¹⁰⁶ M. Cvetaeva, *Iz otveta na anketu žurnala «Svoimi putjami»* (1925), in Ead., *Ob iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 368. (Trad.: Qui, fuori dai confini dello stato russo, considero [...] Aleksej Michajlovič Remizov non solo il più vivo degli scrittori russi, ma un tesoro vivente dell'anima e della parola russa con il quale si sono dovuti rapportare tutti i giovani scrittori russi. Se fossi nel governo russo, avrei immediatamente assegnato a Remizov il titolo di scrittore popolare russo. Per la salvaguardia della Russia, sotto l'aspetto dell'eternità, egli ha fatto più di tutti i politici messi insieme).

стороны его искусства. Казалось, выросши из подспудных корневищ родины, он сам стал корнем и ушел в землю так, что его не выкорчует никакая сила¹⁰⁷.

La paura di perdere il contatto con la *russkaja počva*, il «natio suo-lo russo», la preoccupazione di salvaguardare la propria identità, di conservare e, anzi, ricreare in emigrazione il tempo passato e perduto – inteso come patrimonio linguistico-culturale russo comune –, preservandolo dall’oblio attraverso il «gioco della memoria», lo condussero, già nei primi anni all’estero e dopo quasi vent’anni di indefesse ricerche e sperimentazioni in ambito letterario, a elaborare definitivamente quella nuova forma narrativa basata sul materiale del ricordo che, libera dai tradizionali vincoli di genere, coniuga ossessivamente, in una struttura compositiva frammentaria e disgiunta, memoria personale e memoria storico-letteraria, ricordo e documenti, finzione e realtà, e che caratterizza tutta la sua produzione europea. Tutto ciò che egli scrisse in esilio è stato, in un modo o nell’altro, mosso da una spinta centripeta e diretto unicamente verso l’interno, verso sé stesso. Unico strumento a disposizione per la difesa del proprio Io: la parola russa, scudo e spada¹⁰⁸.

Nonostante le dichiarazioni sopra riportate, gli anni dell’esilio furono molto fruttuosi; Remizov proseguì la sua attività letteraria e, pur fra ristrettezze economiche, isolamento e senso d’estraneità, fu uno dei più attivi tra gli scrittori russi emigrati. È importante sottolineare in questo contesto che, al contrario della concezione spesso diffusa all’interno degli studi remizoviani ed alimentata dallo scrittore stesso, da cui emerge la figura di un emigrato sperduto nella deserta Berlino e poi nella sconosciuta ed enorme Parigi, di un «lunatico» che viveva rinchiuso nel suo mondo incantato sognando l’antica Rus’-Russia, Remizov conosceva e apprezzava la letteratura europea ed era perfettamente aggiornato sulle tendenze contemporanee¹⁰⁹, anche grazie ai ce-

¹⁰⁷ K. Fedin. *op. cit.*, p. 18. (Trad.: La tenerezza di Remizov per la terra russa [...] era la sua vera essenza letteraria. Nessuna smorfia, nessuna stoltezza o buffoneria avrebbero potuto nascondere questo fondamentale lato serio della sua arte. Sembrava che, essendo cresciuto delle radici sotterranee della patria, egli stesso fosse diventato una radice e avesse attecchito nel terreno in modo che nessuna forza lo avrebbe potuto stradicare).

¹⁰⁸ Al contrario di altri celebri emigrati, ad esempio Nabokov, Remizov non solo scrive unicamente *in russo*, ma soprattutto scrive *della* lingua russa.

¹⁰⁹ Egli stesso aveva incontrato personalmente Joyce, a cui si sentiva molto affine sia

lebri ospiti, rappresentanti non solo della cultura d'emigrazione russa, ma anche europea, che gli facevano quotidianamente visita¹¹⁰.

Achru – «слово подлинное обезьянье, означает “огонь”»¹¹¹ – è la stazione iniziale della *Via Crucis* dell'emigrazione, il primo testo del ricordo redatto subito dopo l'arrivo a Berlino e pubblicato nel 1922 per la casa editrice Gržebin. «Questo libro è come un gomitolo di fuoco», scrive Remizov nella dedica alla moglie, «è il primo ricordo della Russia, i nostri primi giorni qui, abbandonati all'indifferenza»¹¹². Il testo fotografa il recente passato (gli anni 1918-1921), soffermandosi sul ricordo di Blok nella forma di una disperata e dolente conversazione monologica con il defunto, la cui morte, coincidente casualmente con la dipartita di Remizov verso l'esilio, rappresenta una tappa decisiva e simbolica nella sua vita¹¹³. Esso prosegue poi, nella seconda e terza parte, con brevi flash, glosse sulla vita letteraria russa dopo la rivoluzione a Pietroburgo e Mosca, schegge di ricordi sui suoi rapporti con altri intellettuali del calibro di Šestov, Kuzmin, Rozanov, i fratelli di Serapione, organizzate per libere associazioni e intessute di sofferenza e rimpianto e di quella sensazione di miseria e orfanezza, di privazione e perdita che sarà presente in tutti i testi d'emigrazione. Il montaggio si conclude infine con il «Manifesto» dell'*Obezvelvolpal*, il già ricordato gioco metaletterario

per i problemi alla vista, comuni ad entrambi, sia per lo smanioso lavoro sulla parola, seppure di natura differente. Un confronto tra l'opera di Joyce e quella di Remizov sarebbe, a nostro parere, oltremodo interessante, così come anche lo studio dell'influenza delle avanguardie europee, soprattutto dell'esenzialismo e del surrealismo francesi, sulla produzione remizoviana in emigrazione.

¹¹⁰ Gul' scrive: «Ремизов – хитрюга и ловкач [...] любил прибедняться, хныкать, жаловаться на беды жизни, но всегда жил неплохо, умел находить издателей и почитателей; в годы эмиграции он ухитрился выпустить сорок четыре книги и в зарубежной печати опубликовал больше семисот отдельных опусов». Cfr. R. Gul', *Ja unës Rossiju. Apologija emigracii: v 3 t.*, T. 2, New York, Most, 1984-1989, pp. 111-112. (Trad.: Remizov è furbo e abile [...] amava gemere, lamentarsi, lagnarsi dei guai della vita, ma ha sempre vissuto bene, ha saputo trovare editori e ammiratori; negli anni dell'emigrazione è riuscito a far pubblicare quarantaquattro libri e sulla stampa estera sono state stampate più di settecento diversi testi).

¹¹¹ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 551. (Trad.: Autentica parola scimmiesca, significa “fuoco”).

¹¹² Cit. in A. D'Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, «Europa orientalis», n. 14 (2), 1995, p. 61.

¹¹³ In realtà Remizov lasciò la Russia il 5 agosto 1921, quindi due giorni prima della morte di Blok ma, nelle sue opere, collega ripetutamente la propria partenza alla morte di quest'ultimo, nei confronti del quale sentiva un particolare legame, un'«affinità musicale» che si esprimeva nella capacità di avvertire, da parte di entrambi, la “musica” della loro epoca. Si tratta di un tipico esempio della reinterpretazione in chiave simbolica di fatti biografici da parte di Remizov.

e autobiografico concepito da Remizov, di cui facevano parte praticamente tutti i personaggi citati in precedenza nel libro, la maggior parte dei quali anch'essi emigrati. A partire da *Vzvichrënnaja Rus'* e *Achru*, l'*Obezvelvolpal* sarà inserita in quasi tutte le successive memorie e opere autobiografiche dello scrittore.

Achru, dunque, è il testo nel quale, per la prima volta, viene concretizzandosi e oggettivandosi la nuova direzione dell'opera remiziana. Se all'inizio del suo percorso letterario lo scrittore si era posto il compito di ricostruire la coscienza popolare attraverso l'adattamento di fiaba, leggenda e apocrifo alla vita moderna, proprio a partire da questo volumetto vengono invece poste le basi definitive per la mitologizzazione di sé stesso, che fu poi, come si è detto, il principio poetico di tutto il successivo lavoro, in un processo di trasfigurazione continua del materiale personale, memorialistico e storico-documentario in testo mitologico¹¹⁴. Nel ripensamento e nella rinarrazione di quel passato perso per sempre, esso non può che assumere, nella coscienza dello scrittore, connotazioni leggendarie, mitiche, che necessitano di un'adeguata forma di espressione.

Se *Kukcha* è stato definito un «libro-casa»¹¹⁵, libro della memoria quotidiana, familiare evocata attraverso la figura di Rozanov, *Rossija v pis'menach*, «libro senza intreccio, senza il destino di un uomo alla base della composizione»¹¹⁶ è, invece, un «libro-annale, libro delle epoche storiche, della memoria “archeologica” di sé e della patria, apocrifo straordinario»¹¹⁷, ricordo della Russia attraverso i secoli.

Sperduta nel tragico e muto deserto berlinese¹¹⁸ la memoria remiziana si spinge sempre più lontana, verso i meandri della storia e della cultura russa antica, si perde nei secoli, sprofondando nell'*humus* della propria lingua natale, della quale l'«archeologo»¹¹⁹ della lingua Remi-

¹¹⁴ Tale procedimento in realtà prende gradualmente le mosse già in *Vzvichrënnaja Rus'*, dove però è espresso in maniera differente, essendo il testo redatto come una cronaca in presa diretta e non propriamente come un libro del ricordo.

¹¹⁵ A. D'Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, cit., p. 75.

¹¹⁶ V. Sklovskij, *Zoo...*, cit., p. 45.

¹¹⁷ A. D'Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, cit., p. 75.

¹¹⁸ «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия. Душа моя запечатана». Cfr. A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 407.

¹¹⁹ «Я не актёр, не писатель, не балетчик, не певец. Я только археолог». (Trad.: Non sono un attore, uno scrittore, un ballerino, né un cantante. Sono solo un archeologo.) Cit. in N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 49.

zov ripercorre, attraverso i documenti, l'evoluzione storico-linguistica, al contempo esprimendo, attraverso il prisma del passato, la propria visione del mondo:

Затеял я представить Россию по обрывкам и осколкам ее памятников. И это не историческое ученое сочинение, а новая форма повести, где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия – века¹²⁰.

Montaggio di brandelli e di cocci dei monumenti letterari del passato slavo (XVII-XIX sec.), decifrazione e riscrittura di documenti autentici e allo stesso tempo loro stilizzazione e redazione contemporanea, in questo testo è la Russia stessa ad assumere le sembianze di un essere vivente, il ruolo di protagonista; la vita russa nei secoli diventa l'intreccio narrativo:

По обрывкам документов русская жизнь в веках. *Россия сама, как сюжет, будто живое существо*. Среди материала я искал народную мудрость: докука русского народа, его обдумывание и ответы на вопросы жизни. И балагурье. Чудесное, странное в житейском¹²¹.

Scopo di questo libro è rappresentare, dalle piccole cose, dalle minuzie, la Russia:

Стал я понемногу старину читать, стал в старине разбираться и затеял по обрывышкам, по никому не нужным записям и полустертым надписям, из мелочей, из ничего представить нашу Россию. Из мелочей, из ничего представить Россию [...]¹²².

L'interesse di Remizov per la letteratura russa antica ha radici profonde, che affondano nella prima infanzia moscovita e nella scoperta, presso la biblioteca di famiglia, delle *Velikie Minei Četi* (*Grandi letture mensili*), monumentale opera cinquecentesca che raccoglie il patrimo-

¹²⁰ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 549. (Trad.: Ho voluto rappresentare la Russia mediante i frammenti e le schegge dei suoi monumenti letterari. E non si tratta di un'opera storica erudita, ma di una forma nuova di racconto, in cui il protagonista non è un individuo, ma un intero paese, e il tempo dell'azione abbraccia interi secoli).

¹²¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 116. (Trad.: Nei brani dei documenti la vita russa nei secoli. *La Russia stessa come soggetto, come essere vivente*. In quel materiale cercava la saggezza popolare: le domande assillanti del popolo russo, le sue trovate e le risposte alle questioni esistenziali. E anche la celia: ciò che è meraviglioso e strano nell'esistenza).

¹²² A.M. Remizov, *Rossija v pis'menach*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 13, cit., 2017, p. 7.

nio spirituale della tradizione ortodossa: «И, как помню себя, помню Макарьевские Четыи-Минеи – огромные, в кожаном переплете: с восковой свечой, капая, читаю в голос жития мучеников, о страстях их мученических и терпении»¹²³. Questo interesse s'intensifica durante l'esilio grazie alla conoscenza di Ščegolev e, poi, all'influenza della moglie, allieva dal 1910-1912 presso l'Istituto Archeologico di Pietroburgo, dalla quale Remizov assimilò la scienza dell'archeologia e imparò di fatto a leggere i manoscritti antichi, nonché a scrivere in glagolitico:

А премудростям палеографическим, чтению и письму глаголическому, виноградной вязи, юсам и аористам научила меня ученица покойного профессора Илии Александровича Шляпкина Серафима Павловна Ремизова-Довгелло, действительный член санкт-петербургского археологического института¹²⁴.

Nonostante la scelta “arcaica” dei materiali, quest’opera viene riconosciuta dai contemporanei come emblema della carica innovativa della scrittura remizoviana. Šklovksij soprattutto, citando una frase dello stesso Remizov – «non posso più iniziare un romanzo con: “Ivan Ivanovič era a tavola...”»¹²⁵, riferita all’incipit della *Morte di Ivan Ilič* di L. Tolstoj – ne mette in luce il ruolo di rinnovatore e di creatore della prosa «senza intreccio». D’altronde, continua lo stesso critico:

Lo scrittore non può essere un agricoltore del terreno: egli è un nomade e con la moglie e il gregge si trasferisce là, dove c’è erba fresca. Il nostro grande esercito delle scimmie vive come il gatto di Kipling sui tetti, «da solo». Voi indossate abiti e i vostri giorni scorrono uguali l’uno dopo l’altro; nell’assassinio e nell’amore siete tradizionalisti. L’esercito delle scimmie non pernotta là dove ha pranzato e non beve il tè del mattino dove ha pernottato. È sempre senza casa. *Il nostro compito è la creazione di cose nuove.* [...] *Non si può scrivere un libro alla vecchia maniera*¹²⁶.

La memoria, categoria fondamentale e inclusiva della poetica remizoviana, si muove così per associazioni solo apparentemente imprevedibili e comprende non soltanto ricordi “reali”, ma è anzi concepita

¹²³ *Ivi*, p. 5.

¹²⁴ *Ivi*, p. 7.

¹²⁵ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 44.

¹²⁶ *Ivi*, p. 45.

come una più profonda «pre-memoria» («прапамять» o «пропамять», secondo la grafia remizoviana) delle sue incarnazioni nei secoli passati, che presuppone una libertà totale di movimento nel tempo e nello spazio ed è risvegliata dai documenti, dal libro (e dai sogni). Nel testo *Pljašuščij demon* (*Il demone danzante*, 1949), altra raccolta di ricordi “storici”, Remizov scrive:

Я записал мою глубокую память: «ведомость» о моем прошлом в XVI, XVII, XVIII в. – [...] Имена из этого прошлого, живые для меня: Иван Федоров, протопоп Аввакум и Ванька Каин. И по книгам я рассказываю о моем прошлом с IX века.¹²⁷

La riscrittura del ricordo storico si trasconde dunque nel personale, si proietta nell'attualità in una sorta di “archeologia poetica” del ricordo. Emerge qui la concezione remizoviana della storia come strumento della memoria creativa individuale, per cui il passato si anima, rivive, riprende vita attraverso il ricordo personale dello scrittore-teurgo che, anzi, ha preso direttamente parte agli eventi del passato. Ecco cosa scrive ancora in *Pljašušči demon*: «И еще не забыть мне: 20 февраля 1675...»¹²⁸, e poi: «И разве могу забыть я ночь на Михайлов день...»¹²⁹.

Per Remizov, scrittore colto e attento filologo, ma ancor prima lettore avido e appassionato, il contatto con il mondo è filtrato, mediato e, anzi, si realizza attraverso il rapporto con il libro-manoscritto e, grazie ad esso, diviene rapporto con le figure del passato, con gli scrittori, con la storia della Russia, della sua lingua: «У меня, кроме раздумий, мыслей – ведь нет другой жизни. Только в книгах я нахожу какие-то события»¹³⁰. Ma, come tiene a specificare Remizov, non si tratta di un mero esercizio stilistico di erudizione: «Но это не прием. Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд. [...] У меня скорее чувство: где-то в стороне тихо смотрю на жизнь и вспоминаю»¹³¹. E ancora: «Попалась легенда, я

¹²⁷ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 361.

¹²⁸ *Ivi*, p. 371.

¹²⁹ *Ivi*, p. 410. Remizov si riferisce qui all'incendio della tipografia di Ivan Fëdorov, avvenuto nel XVI secolo. Lo stesso motivo verrà poi ripreso in *Podstrîžennymi glazami*.

¹³⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 56. (Trad.: Perchè io al di fuori dei pensieri, delle riflessioni, non ho nessun'altra vita. E solo nei libri trovo qualche avvenimento).

¹³¹ A. M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 124-125.

читаю и вдруг вспомнил: я принимал участие в сказочном событии. И начинаю по-своему рассказывать. «Пересказ» никогда не оттиск. А воспроизведение прооригинала очевидца»¹³². Se avesse avuto più tempo e forze, Remizov avrebbe probabilmente potuto ri-narrare tutta la letteratura mondiale.

La memoria creativa, dunque, conduce constantemente lo scrittore oltre i limiti della propria biografia personale e, trascendendo e, anzi, abolendo ogni confine tematico e qualsivoglia coordinata spazio-temporale, lo porta a identificarsi così fortemente col passato, tanto da divinirne parte attiva e testimone diretto e a «reincarnarsi» – o a «ricordarsi» – in una serie di personaggi storici e leggendari, ad esempio in quelli di uno scriba che si batte contro l'introduzione della stampa ai tempi di Ivan Fëdorov nel XVI secolo e che partecipa in prima persona all'incendio della prima tipografia russa, oppure in quelli di un seguace Vecchio credente di Avvakum nel XVII secolo, testimone oculare della sua pena sul rogo – fino a giungere a immedesimarsi con Avvakum stesso, che diviene vero e proprio *alter-ego* dell'autore¹³³ –, o ancora nel XVIII secolo con il delinquente Van'ka Kain¹³⁴. Al contempo, però, proprio queste «reincarnazioni» storiche di Remizov, la sua presenza e partecipazione negli eventi significativi ed eccezionali della storia umana o nelle leggende, potrebbero celare un ulteriore meccanismo atto a compensare la sua «insignificanza» nel mondo letterario a lui contemporaneo.

L'amore di Remizov per il passato della patria e, di conseguenza, per i suoi rappresentanti che egli sentiva tanto prossimi, era sì di carattere letterario ma, al contempo, era anche profondamente umano, proprio perché lo scrittore era capace di giocare con questi due diversi elementi. La letteratura russa antica, i documenti, i manoscritti, gli apocrifi riportano alla vita la memoria antica, poetica di Aleksej Michajlovič: la scoperta del documento accende il ricordo «storico», la scrittura sollecita la memoria verso il passato, che diviene esperienza autobiografica. La propria vicenda personale viene così non solo ricordata ma ripensata, rielaborata, reinterpretata nella cornice di tali

¹³² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 132. (Trad.: Mi capita tra le mani una leggenda, la leggo e all'improvviso ricordo: ho preso parte all'avvenimento fiabesco. E inizio a raccontarlo a modo mio. La «rinarrazione» non è mai una bozza. Ma una riproduzione dell'originale del testimone oculare).

¹³³ Si può affermare che il XVII è il secolo di Aleksej Michajlovič, il quale aveva un dono molto speciale, una particolare sensibilità per l'antico.

¹³⁴ Per approfondimenti su queste figure, rimandiamo ai capitoli successivi.

documenti – abecedari, *pateriki*, iscrizioni, incisioni, salteri –, a cui s'intrecciano in maniera ibrida frammenti biografici, divagazioni personali, suggestioni oniriche. Gli avvenimenti passati si fondono con quelli presenti, la storia russa con quella personale; la coesistenza di storico e personale è evidenziata a livello linguistico dall'accostamento del passato perfettivo della narrazione al presente storico dei documenti e dall'immissione, in questi ultimi, di interventi dell'amanuense-annalista Remizov: riflessi del presente nella riscrittura del passato.

Dunque, la storia dà una spinta al ricordo, l'immersione nei documenti-ricordi diventa fonte inesauribile di creatività e gli avvenimenti del passato si riflettono e rivivono nel presente. Remizov ripercorre le tappe della propria memoria sulla scia di una fitta rete di reminiscenze storico-letterarie e linguistiche, suscite dal contatto fisico con il manoscritto, che però non sono meri ricordi del passato, bensì un vero e proprio atto creativo di ricostruzione di quest'ultimo nel presente. Senza tali reminiscenze di uomini e fatti del passato non è possibile, per Remizov, parlare di sé stesso: la propria storia è, infatti, indissolubilmente legata a quella della patria.

Se in *Rossija v pis'menach* la storia russa rivive in quanto ricordo personale nell'attualità, allo stesso modo – secondo una duplice poetica tipicamente remizoviana – il presente e il quotidiano assumono coloriture fiabesche, incantate, si travestono di magia. A questa percezione fantastica, irrazionale del mondo, alla manifestazione del "favoloso" nella cornice del "reale" sono ispirati gli altri testi dell'emigrazione *Po karnizam, Učitel' muzyki* e *Myškina dudočka*, dedicati al ricordo degli anni berlinesi e, soprattutto, parigini. Il presente viene interpretato e narrato attraverso la prospettiva straordinaria, magica, sebbene permeata di amarezza e malinconia, del protagonista-narratore-autore che, come l'eroe di una fiaba popolare russa, novello Ivan-durak del XX secolo, si muove spaesato tra i mirabolanti eventi dell'esistenza, avvalendosi di aiutanti magici, animali stregati, giocattolini ed amuleti meravigliosi, incarnazioni degli spiritelli del folklore russo e della fantasia popolare, anch'essi, come il loro proprietario, profondamente impotenti e incapaci di influire sul corso del destino. Fatti intimi e minuzie quotidiane e insignificanti vengono accostati ad eventi immaginari, onirici e leggendari secondo una logica solo apparentemente casuale che si muove sempre sulla linea di confine tra reale e irreale, «sui cornicioni» dell'esistenza umana. Alla condizione di insicurezza e povertà da *émigré*, al tragico *byt* quotidiano Remizov contrappone le

burle e i sortilegi, che egli predilige a una vita pervasa dalla serietà: «И еще есть, чем жив человек на земле: очарование. Без очарования – только труд и печаль»¹³⁵. Eppure, ancora una volta, non si tratta di una fuga dalla realtà in un mondo idealizzato ma, anzi, di epifanie di un reale ancora più reale di quello visibile agli occhi comuni, di quella «правда глаз», la «verità degli occhi», a cui l'eroe-narratore non solo ha accesso, ma a cui prende parte attiva proprio in virtù del suo singolare modo di guardare alle cose, della sua «пристрастие к словам и чудесному – к тому, чего не бывает, а только живет в человеческом желании – к легендам, сказкам, вымыслам»¹³⁶.

Po karnizam, memoria dei primi anni d'esilio tra Berlino e poi Parigi, dove viene redatto tra il 1924 e il 1928, fu pubblicato a Belgrado nel 1929. Esso costituisce l'esempio più illuminante del punto di vista remizoviano sul rapporto tra sogno e veglia, inscindibili l'uno dall'altra e, anzi, chiave interpretativa della realtà. Come gli altri testi, si presenta come un incastro di diversi tasselli narrativi che comprendono in maniera a-cronologica le vicende quotidiane e al contempo le trame fantastico-oniriche dell'esistenza del narratore-protagonista. Il racconto spazia dalla caccia alle farfalle dell'infanzia, nello specifico al "mitico" macaone nel quartiere natale di Zamoskvoreč'e a Mosca, fino a giungere alla «vita fuori dal tempo» di *emigré* a Berlino e poi a Parigi, in compagnia del topolino che alberga in cucina, dell'*esprit*, del *gespenst*¹³⁷, della *kikimora*¹³⁸, del *Feuermännchen*¹³⁹, della *Baba-Jaga*¹⁴⁰ e di tanti altri oggetti fiabeschi sparsi per la stanza, giocattolini e ninnoli appesi alla «parete magica» o penzolanti dal soffitto del «regno incantato dello scrittore» – stelle di mare, cavallucci marini, pesciolini, chele di granchio, gnomi, nani, diavoletti, spine di pesce, pigne, folletti, piume, rametti, ranocchie – tutte personificazioni del magico universo fiabesco accuratamente descritto già in *Posolon'* e, al contempo, emanazioni, prolungamenti dell'Io autoriale. Per Remizov,

¹³⁵ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 84.

¹³⁶ *Ivi*, p. 58. (Trad.: Grande passione per le parole e il meraviglioso, per ciò che non accade, ma che vive solo nei desideri umani, per le leggende, le fiabe, le invenzioni).

¹³⁷ In tedesco, «fantasma, spettro».

¹³⁸ Personaggio del folklore russo, spirito malvagio femminile che di solito si nasconde dietro la stufa.

¹³⁹ In tedesco, «omino del fuoco».

¹⁴⁰ Vecchia strega delle fiabe popolari russe, che vive in una casa magica poggiata su zampe di gallina e viaggia a bordo di una grande pentola volante.

d'altronde, persino le cose possiedono una vita propria; i balocchi «hanno un cuore, respirano»¹⁴¹, egli attribuisce loro sentimenti umani: «Вещи страдают! – вы не понимаете... или вы думаете, что это нарочно? нет, это сущая правда. Вещи иногда больнее чувствуют, чем занятые делами люди, которым ни до чего»¹⁴². Il critico Vološin, nella già citata recensione a *Posolon'*, scriveva che Remizov «coglie la vita silenziosa», «il sonno antico di ogni cosa»:

Ремизов ничего не придумывает. Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи. Искусство его – игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов¹⁴³.

In una lettera a Lutochin del 25 aprile 1925, lamentandosi della mancata comprensione della sua *povest'* da parte di Slonim, redattore della rivista «Volja Rossii», Remizov scrive: «Это повесть о жизни вещей и о воплощении (материализации) моего Esprit. От Слонима нет никакого ответа. (Он думает, что это в шутку, а это очень серьёзный рассказ.)»¹⁴⁴.

Questa solidarietà nei confronti degli oggetti inanimati ma quasi spiritualizzati richiama, da una parte, le fiabe popolari, dove anche gli oggetti e gli animali hanno sentimenti e parlano il linguaggio umano¹⁴⁵, mentre dall'altra si ricollega ai racconti fantastici di Hoffmann, a cui lo scrittore si riferisce espressamente nel primo capitolo, intitolato *Lunatiki (Sonnambuli)*. Al tempo stesso, però, essa si configura come un disperato tentativo di reagire alla perdita della patria, della lingua russa, ossia del proprio sé, snaturato dalla condanna all'emigrazione – il cui emblema linguistico è lo storpiamento del nome Remizov in *Remer-*

¹⁴¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 121.

¹⁴² A.M. Remizov, *Po karnizam*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 5, cit., 2000, p. 560.

¹⁴³ M. Vološin, *op. cit.*, pp. 508-509 (Trad.: Remizov non inventa nulla. Il suo favoloso talento sta nel fatto che egli coglie la vita silenziosa delle cose e degli eventi e ne rivela l'essenza profonda, il sogno antico di ogni cosa. La sua arte è il gioco. Nei giochi dei bambini si svelano i ricordi più vaghi e segreti dell'anima, si risvegliano i volti dei più antichi spiriti elementali).

¹⁴⁴ Cit. in N.Ju. Grjakalova, *op. cit.*, p. 266. (Trad.: Questa è una *povest'* sulla vita delle cose e sull'incarnazione [materializzazione] del mio *Esprit*. Nessuna risposta da Slonim. [Pensa che sia per scherzo, ma è un racconto molto serio]).

¹⁴⁵ L'animismo è, inoltre, un tratto tipico dell'antica religione slava.

sdorf da parte dei tedeschi e in *Remoz/Remiso* dei francesi – riproducendo, nell’ambiente estraneo, quel mondo passato ormai perduto ma che, in un certo senso, continuava a essere sempre parte del suo presente.

Dal punto di vista linguistico e stilistico *Po karnizam* costituisce, insieme a *Vzvichrënnaja Rus'*, uno dei testi di maggiore sperimentazione formale e stilistica, esempio di quella scrittura ornamentale e segnaletica – caratterizzata da frasi brevi, ellissi e anacoluti, in cui abbondano lineette, trattini, parentesi, puntini, asterischi, capoversi, corsivi – che servono ad attirare l’attenzione del lettore, così come lo spostamento di alcune parti del testo, scritte in carattere minore rispetto al resto, nella colonna rientrata più a destra, ha lo scopo di distinguere lo svolgimento dell’azione centrale dalle trascrizioni di sogni, eventi prodigiosi, riflessioni personali o brani tratti da altre opere letterarie. Anche la punteggiatura, nel tentativo di ricreare il ritmo dell’oralità, della voce umana, non rispetta le comuni regole della norma linguistica.

In *Učitel' muzyki*, «idillio galeotto» fra gli ultimi testi del ciclo secondo l’ordine di composizione e, forse, il più sperimentale di tutti dal punto di vista del genere, il rapporto autore-narratore-protagonista-lettore si complica ulteriormente: l’immagine di Remizov è scissa, smembrata, duplicata e, anzi, moltiplicata in una serie di ipostasi esplicite, tutte possibili rappresentazioni dei confini illimitati dell’Io autoriale. In questo testo, infatti, il metodo remizoviano di impasto di realtà effettiva (storica) e di realtà fittizia (artistica) raggiunge il suo massimo grado di espressività ed efficacia. Esso è, paradossalmente, l’unico testo del ciclo in cui la narrazione non avviene in prima persona, il che sottolinea come la coincidenza tra l’Io autore, l’Io narratore e l’Io protagonista non possa considerarsi condizione necessaria dell’autofinzione ma, al contrario, proprio la moltiplicazione di prospettive e voci interne arricchisce e complica l’identità già molto ambigua della rappresentazione finzionale. In *Učitel' muzyki* il *pastiche* autofinzione della prosa remizoviana raggiunge infatti il suo culmine e ogni persona sconfinà in un’altra, ne diviene il doppio: vi è l’Io autoriale, che prende la parola direttamente nella prefazione e postfazione; il narratore eterodiegetico, Poletaev, che esprime sostanzialmente il punto di vista autoriale e narra la “leggenda” del protagonista, Kornetov, il quale, a sua volta, presenta molti tratti in comune con Remizov¹⁴⁶, tant’è che a volte quest’ultimo dimentica il

¹⁴⁶ Introducendo Kornetov al lettore, Remizov ne elenca diverse caratteristiche, che ritroviamo attribuite a sé stesso nelle proprie memorie, come ad esempio la passione

proprio stesso gioco e Kornetov finisce col confondersi con il narratore. Vi è, infine, una serie di personaggi alter-ego, fascio paradigmatico di sosia-doppi parodici, trasformazioni pseudonime dell'autore scomposto («Мое какое-то именное расчленение: Корнетов, Куковников, Судок, Козлок и другие»¹⁴⁷), le cui voci ne esprimono le idee estetico-letterarie: «Корнетов и его знакомые – мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»¹⁴⁸.

Lo scrittore lavorò al testo negli anni '30-'40, durante uno dei periodi più bui e tristi della sua vita, in cui faceva sempre più fatica a pubblicare a Parigi (dal '31 al '49 non fu edita nessuna opera completa) e la salute della moglie peggiorava di giorno in giorno. Il libro, dal tono decisamente più sobrio e dolente rispetto agli altri – sebbene anche in esso non manchino i consueti malintesi comici, gli equivoci e le quotidiane disavventure – fu portato a termine solo nel 1949¹⁴⁹. Definita dallo scrittore «бытовая автобиография», «autobiografia quotidiana», una volta completata, egli la commenta in tali termini: «Дочитав до конца, показалось одним и тем же серым однообразно без блеска – без улыбки»¹⁵⁰.

Montaggio-collage di materiali differenti per tematica, genere e data di composizione, e pertanto definito dall'autore stesso «стоглавая повесть»¹⁵¹, il testo è un insolito cortometraggio sulla vita parigina dell'*intelligencija* russa in emigrazione (1924-1939), concepita dallo scrittore come un periodo di «lavori forzati perpetui»¹⁵², realizzato attraverso l'accostamento di brevi scene della vita di ogni giorno e ricordi di «minuzie» personali a riflessioni sulla letteratura,

per l'arte calligrafica e per l'archeologia: «Но я никогда никого не заставлял, и вообще во мне нет никакого тиранства. А Корнетов со своими повадками мог извести человека. Корнетов тиран и маниак: его археология и его коллекционерство, разве это не одержимость! [...] Брюсов в своем дневнике – ноябрь 1902 г. [...] обо мне написал такие строки: “еще какой-то из Вологды Ремизов. Этот Ремизов растерянный маниак”. Да, маниакальность это одно из моих тысячных расчленений». A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 444.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 441.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 437-438.

¹⁴⁹ Come per gli altri testi, alcuni capitoli e paragrafi vennero pubblicati durante gli anni '30 in alcune riviste d'emigrazione.

¹⁵⁰ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 4.

¹⁵¹ A. D'Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo* A.M. Remizova, cit., p. 449. (Trad.: Racconto dalle cento teste).

¹⁵² «Бессрочная каторга», A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 348.

sulla scrittura e sugli autori più amati (fra cui Gogol', Dostoevskij, Rozanov). Come sempre in Remizov, la Parigi dell'emigrazione è solo lo sfondo, il pretesto; il suo pensiero più profondo è sempre rivolto alla Russia e ai temi letterari: «Это мечта о радости жизни из кипучей горечи жизни»¹⁵³.

Molto complesso dal punto di vista interpretativo e compositivo, esso è suddiviso in sette parti, a loro volta composte da diversi capitoli, suddivisi in ulteriori microframmenti di paragrafi e sotto-paragrafi ognuno con un titolo, una prefazione e una postfazione. Oltre che da quello strutturale, *Učitel' muzyki* risulta particolarmente interessante dal punto di vista linguistico: Remizov porta brillantemente a compimento uno dei suoi tanti esperimenti, ossia l'inclusione di un livello di lingua straniera nel testo, esperimento che aveva già preso avvio, con il tedesco, in *Po karnizam*. Come osserva acutamente Civ'jan, *Učitel' muzyki* è scritto in «frarusse»: è cioè saturo non solo di parole francesi nella trascrizione russa e di espressioni francesi scritte in corsivo, ma anche di ampi frammenti francesi con e senza traduzione¹⁵⁴. Usando parole francesi russificate ed espressioni francesi non tradotte, Remizov si sforzava di trasmettere con la massima accuratezza il linguaggio colloquiale e lo stile di pensiero e di espressione degli emigrati russi in Francia.

Myškina dudočka (1953), organico proseguimento di *Učitel' muzyki*, richiama, sin dal titolo, la fiaba tedesca sul famoso pifferaio di Hamelin. Il protagonista-narratore appare qui sotto le sembianze di un mago, di uno stregone-taumaturgo che, pur sempre povero e perseguitato, cerca di salvare dalla noia e dalla miseria, con l'aiuto dei suoi balocchi e dei suoi assistenti magici, gli abitanti e i visitatori della «casa-oracolo» di Rue Boileau 7, spazio magico in cui hanno luogo i più impensabili e miracolosi avvenimenti.

¹⁵³ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 113. (Trad.: È un sogno sulla gioia della vita dall'ardente amarezza della vita).

¹⁵⁴ Cfr. T.V. Civ'jan, *K strategii sohranenija russkogo jazyka v diaspore: Slučaj Remizova*, in A. Danilevskij (a cura di), *Blokovskij sbornik XIII: Pamjati V.I. Bezzubova: Russkaja kul'tura XX v.: Metropolija i diaspora*, Tartu, TPÜ Kirjastus, 1996, pp. 110-127. Nonostante scrivesse solo ed unicamente in russo, Remizov conosceva molto bene l'inglese, il tedesco e il francese appunto, lingue che aveva studiato sin dal periodo scolastico. Testimonianze della perfetta conoscenza del francese sono le sue traduzioni delle opere di F.M. Dostoevskij (fra cui dell'*Idiota*, 1869). Cfr. H. Sinany, *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Établie par Hélène Sinany*. Paris, Inst. d'Études slaves, 1978, p. 113.

Scritto con lo scopo di dipingere il quadro più oscuro della sua vita¹⁵⁵, l'«intermezzo» autobiografico, definito dall'autore «azione teatrale ridicola nel turbinio della tragedia»¹⁵⁶, si svolge tutto sul palcoscenico magico della casa parigina dello scrittore, «nido» di emigrati russi, che ne sono gli attori principali. La narrazione, concernente la vita durante gli anni, successivi alla morte della moglie, della guerra e dell'occupazione nazi-sta (1943-1954), è scandita dal *refrain* ricorrente «наш дом громкий – в улицу: БУАЛО!», che amalgama e collega l'alternarsi delle vicende quotidiane narrate nei brevi racconti (Remizov è protagonista solo del primo e dell'ultimo testo), donando alla narrazione monologica un tono cantilene-nante, quasi da litania. Com'è consuetudine dell'autore, ogni ritratto-dialogo con gli altri personaggi-attori, tra cui compaiono Nikitin, Evreinov e Šmelëv, suoi vicini di casa, è occasione di riflessione su sé stesso, sulla Russia, sul passato e, naturalmente, sulla lingua. Il testo fu particolarmente apprezzato da Šalamov, che così ne scrisse: «Рассказ “Мышкина дудочка”, где сапогом давят мышку, беззащитную, лучший рассказ. До слез. Грусть необычайная. Вера в призвание, героизм, сила. Урок мужества, героической жизни, нищей жизни без скидок»¹⁵⁷.

Lo stesso topolino, che già teneva compagnia al protagonista in *Po karnizam*, e che in *Myškina dudočka* ricompare in cucina per aiutare Remizov «a lavare i piatti», conversando di filosofia, diviene unico interlocutore del solitario narratore in *Skvoz' ogon' skorbej*, dedicato ai tragici anni della malattia e della morte di Serafima Pavlovna tra i bombardamenti, la miseria e il terrore dell'occupazione, testo che si colloca a chiusura dell'ultimo mega-romanzo pubblicato, *V rozovom bleske* (1953), cronaca della vita di Olja-Serafima Pavlovna. A metà tra biografia romanzata della moglie e autobiografia indiretta, il testo, l'unico in cui Remizov si concede di esprimere il suo dolore senza ghigni, maschere e senza tentativi di attrarre su di sé la pietà altrui, unisce due differenti linee narrative, quella di sé stesso e quella di Serafima Pavlovna, quest'ultima costruita sulla base della rinarrazione e rielaborazione degli appunti,

¹⁵⁵ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁶ «Я называю “Мышкину дудочку” интермедией — смешное действие среди бурь трагедии». Cfr. A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 4.

¹⁵⁷ V. Šalamov, *Ob A.M. Remizove, in Sobranie sočinenij: V 6 t. + t. 7, dop.: T. 7, dopolnitel'nyj: Rasskazy i očerki 1960-1970; Stichotvoreniya; Stat'i, ese, publicistika; Iz archiva pisatelja*, Moskva, Knizhnyj Klub Knigoved, 2013, p. 399-400. (Trad.: Il racconto «Il piffero del topo», dove un topo indifeso viene schiacciato da uno stivale, è il racconto migliore. Fino alle lacrime. Di una tristezza straordinaria. Fede nella vocazione, eroismo, forza. Una lezione di coraggio, di una vita eroica, di una vita misera senza sconti).

delle lettere e dei diari della donna. Ancora una volta, la descrizione della vita coniugale e il cupo soggetto del dramma familiare della morte rimangono però sullo sfondo e la rappresentazione della quotidianità della coppia, delle sessioni di lettura e delle visite degli ospiti diviene per l'autore occasione e anzi pretesto per trattare il tema principale – l'unico? – di tutte le opere di Remizov: la letteratura.

A questo stesso periodo, successivo al 1945, risale la redazione definitiva dei testi di cui si è parlato in precedenza, ovvero *Podstrižennymi glazami*, *Iveren'* e, per ultimo, *Peterburgskij buerak*, definito dallo stesso scrittore «моя посмертная книга»¹⁵⁸, «il mio libro post-mortem», al quale egli continuerà a lavorare fino all'ultimo giorno di vita. Giunto ormai al tramonto della sua esistenza, nel ripensamento del passato, Remizov ricompone il puzzle della sua storia dai frammenti dei ricordi, rimettendo insieme i pezzi della vita trascorsa in un percorso retrospettivo e rintracciando la trama di fondo della propria leggenda attraverso la reinterpretazione della propria esistenza attraverso il prisma degli eventi storici russi. Il presente narrativo che caratterizzava la cronaca diretta degli avvenimenti dei primi (cronologicamente) testi del ciclo della *Legenda* (*Vzvichrěnnaja Rus'*, *Achru*, *Po karnizam*) diviene passato narrativo negli ultimi testi; la riflessione procede gradualmente a ritroso, dagli anni dell'emigrazione al periodo pietroburghese (*Peterburgskij buerak*), spingendosi fino al tempo del confino (*Iveren'*) e giungendo, infine, all'adolescenza e all'infanzia (*Podstrižennymi glazami*). Gli incisi al presente, inseriti nella narrazione al passato dei testi, permettono di stabilire l'identità tra Remizov soggetto e Remizov oggetto e di creare una visione prospettica, in cui lo scrittore opera un bilancio degli eventi della propria vita da una prospettiva lontana ormai cinquant'anni, attraverso la giustapposizione di vecchiaia e giovinezza, spazio dell'estero e spazio della patria natale, tempo storico e tempo presente; il racconto della vita in emigrazione corre in parallelo con quello della vita culturale e letteraria della Russia nei secoli.

Così viene descritto da Reznikova, che ne fu testimone diretta, il lavoro di «costruzione» dei testi, quasi una sorta di bricolage:

Много времени занимало составление и подготовка к печати книг и корректура. При составлении своих книг А.М. часто

¹⁵⁸ Cit. in A.M. Gračeva, *Bašni, košuny i mirakli russkoj kul'tury* («Myškina dudočka» i «Peterburgskij buerak» Alekseja Remizova), in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, cit., 2003, p. 424.

пользовался уже напечатанными в газетах или журналах произведениями. Мы вырезывали тексты длинными ножницами и наклеивали их на белые листы бумаги, нумеровали страницы и делили на главы. [...] Сам А.М. считался только с датою выхода книги, иногда состоявшей из частей только что написанных, рядом с другими, уже давно появившимися в печати в разных углах земного шара¹⁵⁹.

Tale procedimento creativo è in parte riconducibile alle condizioni di stampa in emigrazione, che rendevano molto difficile la pubblicazione dei testi in volume, per cui diversi capitoli o parti separate venivano pubblicati in periodici e presentati come opere indipendenti e, solo in seguito, re-incorporati nello stesso libro e accostati a materiali del tutto inediti¹⁶⁰. Dall'impossibilità di pubblicare i testi conseguiva anche il fatto che Remizov continuasse incessantemente a lavorarvici, di fatto giungendo spesso alla redazione di nuove edizioni, ma anche alla divisione di un intero libro in due nuovi testi, legati solo geneticamente tra loro. Alcuni di essi, come si è visto, riuscirono ad essere pubblicati dopo la Seconda guerra mondiale (*Podstržennymi glazami*, *Myškina dudočka*, *V rozom bleske*); altri vennero invece editi solo postumi (*Iveren'*, *Učitel muzyki*, *Peterburgskij buerak*).

¹⁵⁹ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 111-112. (Trad.: La compilazione e la preparazione per la stampa dei libri e la correzione di bozze richiedevano molto tempo. Durante la compilazione dei suoi libri, A.M. spesso utilizzava opere già pubblicate su giornali o riviste. Ritagliavamo i testi con lunghe forbici e li incollavamo su fogli bianchi, numeravamo le pagine e li suddividevamo in capitoli. [...] A.M. stesso considerava solo la data di pubblicazione del libro, a volte costituito da parti appena scritte, insieme ad altre che erano da tempo apparse sulla stampa in diversi angoli del globo).

¹⁶⁰ Ciò potrebbe portare erroneamente a pensare che il materiale sia organizzato in maniera casuale; niente di più lontano dalla verità: Remizov è, al contrario, attentissimo alla strutturazione e alla disposizione del materiale stesso, le quali giocano un ruolo fondamentale nella struttura dei suoi romanzi. Egli stesso descrive il processo di composizione dei testi come una «costruzione», spesso meticolosamente documentata nelle sue lettere e nei diari. Questa tecnica, mutuata dal cinema, viene praticata nella composizione del suo *Zoo* anche da Šklovskij, che la descrive così: «Dovevo fornire una motivazione per la comparsa di pezzi non collegati. Introdussi il divieto di scrivere d'amore e tale divieto mi consentì d'introdurre nel libro passi autobiografici ed il tema amoroso. Quando posì i pezzi del libro già pronto sul pavimento, mi sedetti sul parquet e cominciai ad incollare il libro, il risultato fu un libro diverso da quello che credevo di avere scritto». Cfr. V. Šklovskij, *Il punteggio di Amburgo*, Bari, De Donato, 1969, pp. 102-103 (ed. or. *Gamburgskij scět*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1928, p. 108).

Remizov, dunque, compose praticamente in contemporanea quasi tutti i testi della *Legenda*, portandoli a termine, nella loro redazione definitiva, tra la fine degli anni '20 e gli anni '50 a conferma, ancora una volta, dell'integrità compositiva, ideologica e strutturale che sottende il macrotesto della Vita-Leggenda remizoviana, della sua composizione ciclica e circolare e, al contempo, della sua natura combinatoria e globale, così descritta da Obatnina:

Прослеживая внутренние взаимосвязи книг Ремизова, созданных в 1920 –1950-х годах, нельзя не увидеть за отдельными текстами образ самого писателя, который, являясь уникальной творческой личностью, оставил после себя целые ансамбли новаторских мифологических конструкций. Характерно, что логика ремизовского мифа, аналогично древним мифам, развивается по круту, соединяя концы и начала повествования, причем эта закономерность просматривается как в отдельных произведениях, так и при целостном восприятии творчества Ремизова 1920–1950-х годов¹⁶¹.

Come evidenziato dalla studiosa, questi testi sono caratterizzati dalla ripetizione, sviluppo e variazione dei medesimi temi e motivi in soggetti e contesti diversi. Nella prosa autobiografica remizoviana, infatti, secondo la stessa tecnica utilizzata dagli scribi dell'antica Rus', interi brani o frammenti di testo si ripetono di libro in libro, spesso essenzialmente identici, altre volte in versioni liberamente modificate – ampliate o contratte – in base al nuovo contesto in cui sono inseriti, presentandosi come una caleidoscopica ed eterna costruzione di rifrazioni¹⁶². Ogni successiva riproduzione del medesimo brano in un contesto nuovo dona al materiale già noto un suono

¹⁶¹ E.R. Obatnina, *Tvorčestvo pamjati: Mifologičeskoe prostranstvo chudožestvennoj prozy Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 479. (Trad.: Tracciando le connessioni interne tra i libri di Remizov, redatti tra il 1920 e il 1950, non si può non scorgere l'immagine dello stesso scrittore dietro i singoli testi, il quale, essendo una personalità creativa unica, ha lasciato dietro di sé interi complessi di costruzioni mitologiche innovative. È caratteristico che la logica del mito remizoviano, analogamente ai miti antichi, si sviluppi in modo circolare, unendo la fine e l'inizio della narrazione, e questo schema è visibile sia nelle singole opere, che nella percezione globale dell'opera di Remizov degli anni '20-'50).

¹⁶² Per esempio, il saggio *K zvězdam*, pubblicato in *Vzvichrěnnaja Rus'*, è stato successivamente incluso nel capitolo dedicato a Blok nel libro *Peterburgskij buerak*; il frammento originariamente utilizzato in *Učitel muzyki* (capitolo *Revisor, Il revisore*) è diventato poi parte organica di *Ogon' veščej* (fine del capitolo *Sverkajuščaja krasota, Una bellezza scintillante*), ecc.

inaspettato, lo carica di significati e sfumature innovative, espandendo o contraendo i limiti del testo e rendendoli potenzialmente infiniti, anche grazie alla percezione e interpretazione del lettore, che non è più solo destinatario dell'opera, ma ne diviene quasi co-creatore, co-autore. Nonostante la dichiarazione dello scrittore, secondo cui «для писателя, когда он пишет, не существует никакого читателя»¹⁶³, tutti i segnali provenienti dai testi ci dicono il contrario: essi sono sempre indirizzati e orientati verso il lettore (o ascoltatore), sono dialogici in relazione al destinatario, che diviene parte attiva nel contesto ludico della costruzione della *Legenda* autobiografica. D'altronde, ogni performance teatrale necessita di un pubblico per potere essere messa in scena.

1.5. Gli ultimi anni. Considerazioni conclusive

Negli ultimi dieci anni di vita, nonostante il progredire dei problemi alla vista, che lo avrebbero condotto alla quasi totale cecità, Remizov continuò a scrivere e a leggere senza sosta, grazie all'aiuto di diversi amici-lettori che quotidianamente si recavano a visitarlo in Rue Boileau. Nel tentativo di esprimere in maniera creativa il dolore inconsolabile per la morte della moglie e di continuare a vivere con l'amata su un piano ormai già metafisico, egli si dedicò, dal 1947 al 1957, all'elaborazione di un ciclo di rivisitazioni di leggende basate su fonti antico-russe, denominato *Legendy v vekach* (*Leggende nei secoli*), che include: *Povest' o dvuch zverjach – Stefanit i Ichnelat* (*Leggenda dei due animali – Stefanit e Ichnelat*, 1947-49); *Savva Grudcyn* (1949); *Meljuzina* (*Melusina*, 1949-50); *Bova korolevič* (*Il principe Bova*, 1950-51); *O Petre i Fevronii Muromskich* (*Su Pietro e Fevronia di Murom*, 1951); *Tristan i Izol'da* (*Tristan e Isol'da*, 1951-1953). Esse vennero pubblicate nel libro *Krug ščast'ja. Kniga o care Solomone* (*Il cerchio della felicità. Libro sullo zar Salomone*, 1957), con il quale simbolicamente si chiude il cerchio del destino dello scrittore. Contemporaneamente, influenzato dal suo vicino di casa e amico, l'orientalista Nikitin, lo scrittore compose una raccolta di fiabe e leggende basate su materiali folclorici orientali, *Pavlin' im perom* (*Con penna di pavone*, 1955-1957) e il libro, inedito fino a qualche anno fa, *Merlog* (2018).

¹⁶³ A.M. Remizov, *Merlog*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 14, cit., 2018, p. 247.

Il leitmotiv che collega i diversi testi delle *Legendy v vekach*, pubblicati nella rivista «Vozroždenie» e poi per la casa editrice Oplešnik¹⁶⁴, è quello dell'amore terreno ormai perduto, ma reso immortale su un livello più alto, celeste. Il ciclo di leggende, che sarebbe più corretto definire, secondo l'autore, «rielaborazioni creative», è anch'esso incluso organicamente nello «spazio autobiografico» remizoviano, in quanto comprende, in un complesso sistema di reminiscenze e rimandi simbolici, continue riflessioni su di sé, sul proprio percorso umano e letterario e sulle proprie ricerche estetico-narrative, nonché elementi tratti dalla realtà e dalla contemporaneità. Lo scrittore stesso conferma l'autobiografismo di tali «materiali»:

Старинная русская повесть для меня не только пересказ, а выражение моих чувств, содержание повести для меня материала. Повесть о двух зверях - Стефанит и Ихнелат. О зверях, среди зверей. Явление таких, которые получают название «человек» (Стефанит и Ихнелат) [...]. Я и Стефанит, я и Ихнелат – человек. Сказочное никогда не связано с местом и временем, - я беру место и время, что мне ближе по моему чувству: Париж, война, алерт (тревога). События шестого века, а у меня двадцатого...¹⁶⁵

Esso si conclude con *Grigorij i Ksenija* (*Grigorij e Ksenija*, 1954-1957), redatto da uno scrittore ormai del tutto cieco e pubblicato poco dopo la sua morte, avvenuta il 26 novembre 1957: di fatto, il suo testamento letterario, a dimostrazione di come la creatività vinca persino la morte.

Dopo aver tracciato, in maniera forse non ancora esaustiva, la cronistoria degli scritti remizoviani, risulta evidente che, sebbene tanto eterogenei, essi si annodano attorno a due poli principali che s'intersecano, si compenetranano, si sovrappongono: il libro «altrui», che Remizov rilegge, reinventa, rinarra e riscrive a modo suo, e la

¹⁶⁴ Fondata dai Reznikov, amici-mecenati di Aleksej Michajlovič, appositamente per pubblicarne le opere. Il nome, scelto da Remizov stesso, secondo la sua interpretazione in russo antico significa «чаровник», «mago», «incantatore», dalla parola «оплетать», cioè «чаровать», «incantare».

¹⁶⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 113. (Trad.: L'antica leggenda russa per me non è solo una rinarrazione, ma l'espressione dei miei sentimenti, il contenuto della storia è per me il materiale. La Leggenda dei due animali: Stefanit e Ichnelat. Sulle bestie, tra le bestie. L'apparizione di coloro che ricevono il nome di «persona» (Stefanit e Ichnelat) [...]. Io sono sia Stefanit, sia Ichnelat, siamo umani. Il fiabesco non è mai connesso con il luogo e il tempo – scelgo un luogo e un tempo che mi è più vicino secondo il mio sentimento: Parigi, la guerra, l'allerta (l'angoscia). Gli eventi sono del sesto secolo, ma i miei sono del ventesimo...).

propria autobiografia personale e letteraria, mitologizzata e mistificata, biografia di un lettore appassionato e di uno «scriba dalla penna di corvo». Questi due nuclei si fondono indissolubilmente in quel connubio di Libro-Vita, che sintetizza la scelta poetica ed esistenziale di Remizov, per cui vivere e scrivere significano la stessa cosa e lo spazio letterario coincide con quello reale. Scrivere diventa non solo una vocazione – «все, что я писал и пишу не надумано – а по вызову. Ровно бы меня окликнули и на голос отвечаю»¹⁶⁶ –, ma un bisogno vitale per esistere e, d'altro canto, si esiste solo se si scrive: «Литературное произведение – дело жизни. Пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано»¹⁶⁷. Soltanto nella parola-spazio russa, nel testo-luogo Remizov può conservare e ricreare il ricordo personale e storico-culturale, strappare all'oblio e al silenzio la propria voce e, al contempo, la voce di un intero popolo.

Il ciclo *Legenda o samom sebe*, e tutti i testi citati che vi ruotano attorno, definiti ora come autobiografici, ora come memorialistici, possono essere quindi considerati come una complessa metanarrazione autofinzione, un ciclo di autofinzione metaletterario, un'auto-meta-narrazione, come la si voglia chiamare, in cui i livelli autobiografico, finzionale, mitologico, metaletterario e intertestuale si intersecano e si amalgamano l'uno con l'altro, e la leggenda-mito sullo scrittore-emigrato è accompagnata da continue riflessioni sulla lingua russa, rimandi e citazioni ad altre opere e autori, dall'auto-analisi del processo e della tecnica della propria scrittura, il tutto corredato da saggi-ricordi su personalità della letteratura classica e contemporanea e da divagazioni critico-letterarie e filosofiche sulla loro opera.

Impossibile, dunque, racchiudere la densità dell'opera remiziana nella scarna e riduttiva cornice di una definizione univoca. Al pari delle *Velikie Čet'i Minej*, l'ambizioso progetto confessionale dello scrittore, montaggio dal genere sintetico e sincretico che include le forme più eterogenee, testimoniandone tutte le passioni, l'erudizione e l'inesauribile ed esuberante forza creativa, la predilezione per i documenti antichi e la fiaba, per la reinvenzione del materiale storico, per l'illustrazione, per il manoscritto, per la musica e il teatro, per le burle

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 127. (Trad.: Tutto ciò che ho scritto e che scrivo non è inventato, ma su chiamata. Come se mi chiamassero e io rispondo alla voce).

¹⁶⁷ A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 247.

e i travestimenti, coniugando epoche, luoghi, personalità e oggetti diversi, è un maestoso, pluristratificato monumento iper-letterario eretto alla propria leggenda personale e artistica, alla storia e alla cultura russa ma, soprattutto, è un'immortale dichiarazione d'amore per la lingua e la letteratura russa.

2. «Подстриженными глазами я смотрю на мир». La miopia come procedimento: deformazione della vista e straniamento, ovvero la poetica degli occhi rasati

— Алексей Михайлович, что вы сами думаете: в каких ваших книгах нужно искать к вам разгадку? — // — Не знаю, трудно самому решить, а все же пожалуй «Подстриженными глазами». В этой книге я обнажил себя до конца! [...] Мои «Подстриженными глазами» — этапы жизни. Попытка рассказать о себе. Я сам сюжет рассказа.

N. Kodrjanskaja, Aleksej Remizov (1959)

Но ведь это, я говорю, — это мое, мои слова, мой голос, мой взгляд, моя сказка.

A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami* (1951)

Podstrižennymi glazami (d'ora in poi, PG) è uno degli scritti del nostro autore più sorprendenti e più significativi ma, al contempo, uno dei più trascurati, non essendogli stati inspiegabilmente ad oggi dedicati studi monografici¹. Composto durante gli anni più tragici d'emigrazione parigina e definito da Lo Gatto «la più originale autobiografia della letteratura russa»², esso costituisce il principio della *Legenda o samom sebe*, il codice interpretativo che permette di decifrare la strategia mitopoietica di Remizov, testo-sunto di tutta la sua poetica, in cui la formula *fede-leggenda-fiaba-sogno* raggiunge la più alta, completa e ap-

¹ Del testo si tratta in alcuni capitoli o paragrafi in monografie dedicate a tematiche più ampie, tra cui menzioniamo: N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, cit.; E.N. Boldyreva, *Avtobiografičeskij metatekst I.A. Bunina v kontekste russkogo i zapadnoevropejskogo modernizma*, Jaroslavl', 2007; A.A. Dement'eva, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*; cit.; N.A. Nagornaja, *Virtual'naja real'nost' sinovedenija v tvorčestve A.M. Remizova*, cit.; E.E. Vachnenko, *Koncepcija vremeni i prostranstva v avtobiografičeskoj proze A. M. Remizova 1920-1950-x gg.*, cit., nonché alcuni saggi critici, fra cui: A.M. Gračeva, *Množestvennost' mirov v knige Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjatich tomach*, T. 8, cit., pp. 528-537; N.A. Nikolina, *Struktura povestvovanija v romane A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «Russkij jazyk v škole», n. 7, 2007, pp. 54-60; T.N. Stojanova, *Mirovozzrenčeskie predposyлki avtobiografizma Remizova v knigach «Vzvichrěnnaja Rus'» i «Podstrižennymi glazami»*, «Ezikov svjet», n. 1, 2001, pp. 42-47; V. Terrell, *Fantastic elements in the narrative structure of With clipped eyes, in Russian Literature Triquarterly*, Vol. 19, New York, Ardis Publishers, 1986, pp. 227-237.

² E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 155.

passionata forma d'espressione. Ci permettiamo, quindi, di dissentire da D'Amelia, la quale, scrivendo che questo libro «non ha che un ruolo collaterale» nella composita costruzione della *Legenda*, si riferisce ad esso come all'«autobiografia vera e propria»³. Come si è detto per gli altri testi del ricordo, infatti, anche e, forse, soprattutto in questo caso definire, dal punto di vista del genere, *PG* come semplice autobiografia o memorialistica sarebbe oltremodo riduttivo. Insolito “romanzo” d'iniziazione alla letteratura e alla parola poetica, sorta di *Bildungsroman* sul divenire scrittore, bizzarra pseudo-autobiografia poetica, fantastica, “sognata”, fiaba autobiografica, racconto d'avventura e di viaggio nel mondo immaginativo e artistico, auto-meta-narrazione, *PG* racchiude in sé tratti ed elementi di tutti questi codici ma costituisce, al contempo, una forma poligenetica singolare, fluida, indefinita e metamorfica, non incasellabile nella cornice di un preciso genere e che richiede, dunque, nuove, differenti categorie di definizione e d'interpretazione. Remizov stesso, riflettendo sulle possibilità artistiche della prosa modernista, dichiarava infatti: «Это, и не романтизм и не реализм, а вот... что-то теперешнее, новое»⁴.

La studiosa Blišč, il cui studio critico, seppur non privo di alcune intuizioni interessanti, ha suscitato non pochi dubbi nell'ambito degli studi remizoviani⁵, nel tentativo di inquadrare il genere del nostro testo propone il termine «автобиографический мифороман»⁶ («mitoromanzo autobiografico»), in quanto in esso lo scrittore, secondo la sua tipica maniera stilistica, reinterpreta sé stesso, il proprio difficile destino biografico e il mondo tutto secondo il modello del mito (e della leggenda). Nonostante si concordi sulla debolezza critico-scientifica di suddetta monografia, tale definizione è, in effetti, calzante: proprio nelle pagine di questo libro, infatti, Aleksej Michajlovič non solo pone le fondamenta per la costruzione del mito creativo di sé come autore e protagonista

³ A. D'Amelia, *A.M. Remizov: il percorso della memoria*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 56.

⁴ Cit. in S. Šaršun, *Magičeskij realizm*, «Čisla», n. 6, 1932, p. 229. (Trad.: Non è né romanticismo né realismo, ma qualcosa di attuale, di nuovo).

⁵ Aspramente negativo è soprattutto il giudizio espresso da Gračëva, che sottolinea l'incoerenza del concetto avanzato dalla ricercatrice nella monografia, secondo cui l'essenza della mitopoetica remizoviana si fonderebbe sullo sviluppo dei sette stadi del sufismo, ed evidenzia, inoltre, la mancanza di strutturazione logica e di riferimenti bibliografici adeguati nella monografia stessa. Cfr. Gračëva, *Apofeoz Čužova slova*, «Russkaja literatura», n. 2, 2003, pp. 195-198.

⁶ N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, cit., pp. 77-78.

principale delle proprie opere, ma, soprattutto, ne fa risalire le origini e la genesi più profonda all’infanzia e, cosa ancora più importante, ne disvela tecniche e procedimenti narrativi. Per tale ragione, *PG* può essere considerato, a nostro parere, il libro più significativo e rilevante dal punto di vista della creazione della *Legenda o samom sebe*.

Alla narrazione dell’infanzia e dell’adolescenza del piccolo Aleksej Remizov, vissute sullo sfondo della pittoresca vita mercantile della Mosca di fine XIX secolo⁷, s’intrecciano, infatti, riflessioni critiche sul destino della lingua e della letteratura russa, digressioni sulla natura e sulle modalità del processo creativo, racconti di fantasia, sogni e visioni, in quel garbuglio inestricabile di irrealità, metaletterario e enfatizzazione del fattuale tipico di Remizov, che condusse lo scrittore e pittore dadaista Šaršun, già nel 1932, a descrivere la singolarità del metodo poetico remizoviano con una definizione molto vicina alla concezione di «realismo magico», come:

Обнаружение в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим изображением⁸.

Gračëva scrive che questo testo: «занимает место среди произведений, являющихся, по сути, авторскими признаниями в любви»⁹. Se, come si è detto in precedenza, tutta l’opera remizoviana è una dichiarazione d’amore nei confronti della letteratura e della lingua russa, allora questo libro costituisce forse l’emblema, l’epitome di tale dichiarazione, la più semplice e sincera ma, al contempo, completa, profonda e personale espressione dell’omaggio remizoviano a personaggi, luoghi, mondi, fatti e oggetti che lo scrittore ama profondamente, ricorda fermamente, e non potrà mai dimenticare.

⁷ Il medesimo soggetto è alla base di *Prud*, dove il protagonista autobiografico prende però il nome di Nikolaj Finogenov. *Prud* può essere considerato, secondo Gračëva, la principale fonte non solo tematica, ma anche testuale di *PG*.

⁸ S. Šaršun, *op. cit.*, p. 229. (Trad.: La scoperta nella realtà di ciò che è strano, lirico e persino fantastico in essa, di quegli elementi grazie ai quali la vita quotidiana diventa accessibile: rappresentazioni poetiche, surreali e persino simboliche). Sul particolare «realismo magico» remizoviano, cfr. E.R. Obatnina, «Magičeskij realizm» Alekseja Remizova, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 3, cit., 2000, pp. 573-591.

⁹ A.M. Gračëva, *Množestvennost’ mirov...,* cit., p. 528. (Trad.: Si colloca tra le opere che sono, di fatto, dichiarazioni d’amore dell’autore).

PG fu pubblicato per la prima volta in volume a Parigi nel 1951 presso la casa editrice YMCA-PRESS¹⁰ grazie all'intermediazione, secondo la testimonianza dello stesso Remizov, dello scrittore Boris Zajcev («без него никогда бы не вышли "Подстр. глаза"»¹¹). Aleksej Michajlovič si dedicò a lungo alla sua stesura che fu, come per gli altri testi, spassante e certosina. La maggior parte dei singoli frammenti di cui si compone – 40 in tutto – iniziarono ad essere pubblicati, in forma di capitoli indipendenti e in sé conclusi, già dal 1929 su alcune riviste dell'emigrazione, nello specifico su «Moskva» (Chicago, n. 7, 1929), «Poslednie Novosti» (Parigi, dal '36 al '40 furono pubblicati 28 frammenti), «Russkie zapiski» (Parigi, n. 19, 1939), «Sovetskij Patriot» (Parigi, n. 115-117, 1947), «Novyj Žurnal» (New York, n. 25-27, 1951) e «Novosel'e» (New York, n. 33-34, 1947)¹².

La vicenda testologica del libro non è stata ancora approfondita come meriterebbe e, al momento, le fonti manoscritte risultano, purtroppo, inaccessibili¹³. Sulla base dei materiali pubblicati disponibili si evince che l'idea originaria alla base del testo risalisse già agli anni '20, quando Remizov si propose di affrontare il tema della nascita e dell'esistenza della personalità creativa nel duplice aspetto della sua genesi e della sua esistenza attuale. Questo macro-tema prese però concretamente corpo solo negli anni '30 e si sarebbe dovuto realizzare in un'opera avanguardistica di respiro ampio e universale, che avrebbe dovuto avere il titolo *Katoržnaja idilliya* e il sottotitolo *Stoglavaja*

¹⁰ A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moj pamjati*, Paris, YMCA-Press, 1951. L'edizione utilizzata per quest'analisi è quella della *Sobranie sočinej v desjati tomach*, pubblicata, a cura di Gračeva, nel 2000 e corredata da un ricco apparato critico. Essa si basa sul testo stampato nel '51, a cui sono state apportate, sulla base degli autografi e dei materiali stampati autorizzati, le correzioni dei refusi tipografici. Cfr. A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, cit., pp. 5-260.

¹¹ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 212. (Trad.: Senza di lui non sarebbe mai uscito Podstr. glaza.). E ancora: «Зайцев меня вроде как человеком сделал – изданием в YMCA PRESS Подстриженных глаз (1951г.)». Cfr. A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 323. (Trad.: Zajcev mi ha reso un uomo, con la pubblicazione su YMCA PRESS di *Podstrižennymi glazami* [1951]).

¹² Per la descrizione dettagliata della pubblicazione dei singoli capitoli nelle riviste d'emigrazione si rimanda al commento al testo a cura di Gračeva, in A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, cit., pp. 538-539.

¹³ Esse, comprendenti non solo gli autografi di *PG*, ma anche i piani preparatori, le bozze, gli schizzi e gli appunti dell'autore per ogni capitolo, sono attualmente conservate presso gli archivi del GLM e del GARF a Mosca, del Centro di Cultura russa dell'Amherst College in Massachussets e del Bachmetev della Columbia University a New York.

*povest*¹⁴, e che avrebbe dovuto includere sia problemi esistenziali – l’analisi dell’“enigma” della formazione della personalità creativa – sia temi di attualità, dedicati alla vita artistico-culturale russa nel XIX-XX secolo e nella prima ondata dell’emigrazione russa in Francia. Solo successivamente, verso la fine degli anni ‘30, Remizov decise però di scinderla in due testi separati e autonomi, sebbene composti parallelamente e strettamente connessi tra loro – *Podstrižennymi glazami* e *Učitel muzyki*, appunto – alla base della concezione poetica dei quali vi era la descrizione sincretica della preesistenza (l’infanzia) e dell’esistenza (la contemporaneità) dell’Io creativo.

La prima redazione di *PG* è datata al ’33, come testimoniano i materiali d’archivio, nonché le parole di Reznikova che, proprio in quegli stessi anni, iniziava a lavorare alla traduzione del libro in francese¹⁵. Il prologo di quest’ultimo fu pubblicato nell’agosto del 1953 sulla rivista parigina «Nouvelle Revue française», i cui caporedattori, Paulhan e Arland, conoscevano personalmente e apprezzavano moltissimo Remizov¹⁶. Il prologo ebbe notevole risonanza nei circoli letterari parigini e portò alla pubblicazione della traduzione completa, edita, con il titolo *Le yeux tondus* e con una prefazione dello stesso Arland, dalla casa editrice «Gallimard» nel 1957¹⁷, pochi mesi dopo la morte dello scrittore. Nonostante le accuse di intraducibilità sovente mosse a Remizov, i cui testi gettavano e gettano ancora i traduttori nella più cupa disperazione, la traduzione di Reznikova, supervisionata dallo scrittore stesso, ebbe molto successo e contribuì notevolmente alla diffusione e all’apprezzamento dello scrittore in ambito francese¹⁸.

¹⁴ Secondo Gračeva il sottotitolo sarebbe un richiamo al romanzo-collage di Max Ernst del 1929 *La femme 100 têtes* (*La donna cento teste*, in russo *Stoglavaja ženština*). Cfr. A.M. Gračeva. *Žanr romana...*, cit., p. 109.

¹⁵ N. Reznikova, *op. cit.*, pp. 120-128.

¹⁶ Odoevceva scrive a proposito: «Он был единственным русским писателем того времени, которого любили и ценили французы. Они считали его сюрреалистом...». (Trad.: Era l’unico scrittore russo del tempo amato e apprezzato dai francesi. Lo consideravano un surrealista...). Cfr. I. Odoevceva, *Oživšie golosa. Besedu vela A. Kolonickaja*, «Voprosy literatury», n. 12, 1988, p. 127.

¹⁷ A.M. Remizov, *Le yeux tondus*, tr. fr. di N. Reznikova, Paris, Nrf Gallimard, 1957.

¹⁸ Nel 1955, ad esempio, *PG* è stato incluso nell’elenco delle opere obbligatorie oggetto dell’esame di traduzione degli studenti della Facoltà di Storia e Filologia dell’Università Sorbona di Parigi e di altre università francesi. Remizov, come sempre, scherza anche su questo fatto: «Среди русских это постановление вызвало гнев: наверняка экзаминующийся провалится». Cfr. N. Kodrjanskaja, *Remizov v*

Tornando alla storia del lavoro sul testo, sappiamo che, dopo gli anni '30, vi fu una lunga interruzione nella scrittura, dovuta alla guerra e alla morte di Serafima Pavlovna – proprio in questo periodo il testo iniziò a essere edito in capitoli sulla stampa d'emigrazione, data l'impossibilità di una pubblicazione integrale – e che la sua versione finale venne portata a termine soltanto nel '46, quando, secondo Reznikova, lo stile di Remizov «стал проще, повествование непосредственнее, а писательское мастерство достигло своей высшей точки»¹⁹. Lo scrittore continuò nondimeno a lavorare instancabilmente alla sua costruzione definitiva, smontando e rimontando il testo e modificando la sequenzialità delle singole parti anche negli anni successivi – come confessò a Kodrjanskaja il 1° agosto del '49: «Не могу отойти от исправления "Les yeux tondus" и продолжаю во сне»²⁰ – fino alla pubblicazione in volume, avvenuta, appunto, nel 1951. A proposito degli ultimi libri, composti nel periodo finale della vita, fra cui *PG*, Remizov dichiara appassionatamente: «В этих книгах самое мое задушевное, глубокое, из них мне открылась моя судьба. Эти книги для меня отнедышащие, они сожгли мою душу!»²¹. Solo la comparsa dell'edizione completa rese finalmente evidente l'integrità complessiva e l'armonia compositiva e artistica dell'opera, nella cui versione definitiva vennero inclusi, secondo quella tecnica ormai già nota utilizzata dallo scrittore, materiali estratti da altri suoi testi, fra cui *Po karnizam*, *Solomonija*, *Pljašuščij demon*, *Kandal'niki* (*Galeotti*) e altri.

A detta di Remizov, *PG* non riscosse particolare successo economico («Подстр. Глазами не продано ни одного экземпляра»²²). In realtà, esso fu accolto positivamente dalla critica contemporanea, come dimostrano le recensioni apparse sulle riviste d'emigrazione di Francia e Stati Uniti: i critici, insomma, ne riconobbero immediatamente il ruolo centrale nella comprensione dell'«enigma» Remizov. Mazurova,

svoich pis'mach, cit., p. 369. (Trad.: Tra i russi questa disposizione ha suscitato rabbia: l'esaminato sarà senz'altro bocciato).

¹⁹ N. Reznikova, *Ognemnaja pamjat'*, p. 55. (Trad.: Il suo stile era diventato più semplice, la sua narrazione più diretta e le sue capacità di scrittura avevano raggiunto il loro apice).

²⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 127. (Trad.: Non riesco a smettere di correggere «Les yeux tondus» e continuo nel sonno).

²¹ Ead., *Aleksej Remizov*, cit., p. 64. (Trad.: In questi libri c'è ciò che di mio è più intimo e profondo, da loro mi è stato rivelato il mio destino. Questi libri per me sputano fuoco, mi hanno infuocato l'anima).

²² *Ivi*, p. 209 (Trad.: Non è stata venduta neanche una copia di *Podstr. glazami*).

ad esempio, nel 1951 scrive che questo libro «открывает суть и путь таланта Ремизова, столь очевидного, но диковинного и поныне»²³. E, poi, continua:

У Ремизова его художественная жизнь везде, прильнувшая к нему, пропадающая сквозь быт, из каждодневных мелочей [...]. Нет у него брони, за которой душа хранится, а иногда хоронится, то покажется, то спрячется. Ремизов живет без покрова, с обнаженной художественной чувствительностью. [...] В этой книге [...] остается очень многое, о чем должен писать не рецензент, а критик, и что должен прочесть не читатель, а человек²⁴.

Ancora, il celebre critico dell'emigrazione russa Adamovič, sulle cui riflessioni ci soffermeremo nel dettaglio più avanti, osserva: «Очень ценная книга для понимания Ремизова, притом вовсе не в силу ее автобиографического характера»²⁵. Tyrkova-Williams afferma che in questo libro, il cui tema principale è la «psicologia della creatività», Remizov fornisce in parte la chiave ai suoi «nodi e viluppi»: «В “Подстриженных глазах”, как и в других его сочинениях последних лет, много автобиографического. [...] Это отрывистая повесть об Алексее Ремизове. В ней отмечены ступени его творчества, начиная с ранних лет»²⁶.

Anche Berberova, sebbene non stimasse particolarmente Remizov come persona, sottolinea l'importanza di questo testo nell'opera dello scrittore: «Подстриженными глазами оказалась той книгой, которая дала объяснение всему творчество писателя, вручила нам не-

²³ A. Mazurova, *Sut' i put' A. Remizova: (Po povodu ego novoj knigi)*, «Novoe russkoe slovo», n. 14374, 2 settembre 1951, p. 8. (Trad.: Rivelà l'essenza e il percorso del talento di Remizov, talmente evidente, ma tuttora singolare, raro).

²⁴ Ibid. (Trad.: La vita artistica di Remizov è ovunque, aggrappata a lui, si mostra attraverso il *byt*, da ogni minuzia quotidiana [...]. Non ha un'armatura dietro la quale l'anima si protegga, ma ogni tanto è sepolta, a volte appare, a volte si nasconde. Remizov vive senza protezione, con una sensibilità artistica denudata. [...] In questo libro [...] c'è ancora molto a proposito del quale dovrebbe scrivere non il recensore, ma il critico, e che dovrebbe leggere non il lettore, ma l'uomo).

²⁵ G.V. Adamovič, *Po povodu «Podstrižennych glaz»*, «Novoe russkoe slovo», n. 14492, 30 dicembre 1951, p. 8. (Trad.: Un libro molto prezioso per capire Remizov, e assolutamente non a causa della sua natura autobiografica).

²⁶ A. Tyrkova-Williams, *Podstrižennymi glazami*, «Vozroždenie», n. 24, 1952, pp. 167. (Trad.: In «Подстриженными глазами», come nelle altre sue opere degli ultimi anni, c'è molto di autobiografico. È una povera frammentaria su Aleksej Remizov. In essa sono segnate le tappe della sua opera, a partire dai primi anni di vita).

кий ключ к тому, что вышло и что выйдет еще из под его пера»²⁷. Infine, Lo Gatto, commentando in un articolo su «Il Tempo» dell'11 ottobre 1958 la pubblicazione della traduzione francese di PG, lo definisce «uno dei libri più originali di uno dei più originali scrittori russi contemporanei»²⁸.

Vale la pena sottolineare che il testo fu molto apprezzato anche dagli scrittori delle generazioni successive. Così ne scrive, ad esempio, Šalamov che, come si è ricordato sopra, ammirava moltissimo la prosa remizoviana: «Лучшая русская книга, которую я читал за последние тридцать лет, необычайная, замечательная книга»²⁹.

Anche a nostro parere l'opera costituisce la chiave di volta per comprendere l'intera produzione creativa dello scrittore, quella che maggiormente reca impresso il sigillo della sua arte, estrema sintesi di tutti i temi, motivi, immagini, procedimenti narrativi e linguistici che egli utilizza nella sua *Legenda*. PG può essere effettivamente considerato l'espressione globale – e a lungo ponderata – del credo artistico dello scrittore, non solo perché rievocare, ormai da anziano, l'infanzia e, dunque, esplorare le radici del proprio dono creativo gli permette di ripercorrere i momenti fondamentali della formazione della propria personalità, di riflettere sulle esperienze che hanno influito sullo sviluppo del proprio pensiero e sulle idee cardine della propria visione del mondo e, dunque, di ricostruire e definire a posteriori i principi e le caratteristiche della propria concezione poetica e del proprio percorso artistico-letterario ed esistenziale, ma anche perché tematicamente, stilisticamente e linguisticamente il libro costituisce un microcosmo della sua intera opera opera, una sorta di enciclopedia del mondo poetico remizoviano, in cui l'arte verbale e l'espressività figurativa dello stile raggiungono il loro apice.

Com'è noto, l'infanzia costituisce, in generale, un tema centrale nella prosa memorialistica e autobiografica dell'emigrazione russa³⁰ e,

²⁷ N. Berberova, *Podstržennymi glazami*, «Novyj žurnal», n. 27, Paris, 1951, p. 323. (Trad.: *Podstržennymi glazami* si è rivelato essere quel libro che ha dato una spiegazione a tutto il lavoro dello scrittore, che ci ha dato una specie di chiave di ciò che è venuto fuori e che verrà fuori dalla sua penna).

²⁸ E. Lo Gatto, *Un Russo si confessa*, «Il Tempo», XV, n. 282, 11 ott. 1958.

²⁹ V. Šalamov, *Ob A.M. Remizove*, cit., p. 399-400. (Trad.: Il miglior libro russo che ho letto negli ultimi trent'anni, un libro straordinario, meraviglioso).

³⁰ Il tema, ad esempio, è ricorrente nell'opera di scrittori quali Belyj, Šmelëv, Bunin, Zajcev, Nabokov.

sebbene non ancora sviscerato del tutto, anche nell'opera remizoviana³¹. Proprio a proposito della sua concezione quasi filosofica, metafisica dell'infanzia Remizov scrive:

Все дети хороши, с них мир начинается. По ним наш суд о рae. Человек и людство (лютьство), по легенде, с «грехопадения» и в «грехе» – дети, как напоминание о потерянном рae. Как же не любить детей! И вот почему с такой зоркостью вспоминаешь свое начало. [99]³²

Ognuno di noi, in maniera e misura differente, risente per tutta la vita delle percezioni, delle influenze e delle emozioni provate durante l'infanzia. Secondo la visione dei Romantici e, poi, dei Modernisti, nella fanciullezza risiedono le radici della personalità dell'uomo nonché, a livello di intuizione, le fondamenta di quelli che diventeranno i concetti portanti del pensiero di una persona e, di conseguenza, il seme di ogni atto creativo. Nelle note al ciclo di fiabe *Posolon'*, altro testo "infantile" da tenere in considerazione nell'analisi di PG, Remizov scrive ancora, a proposito della propria comprensione della coscienza dei bambini:

У детей глаза подслеповато-внимательные. Для них нет, кажется, ни уголка в мире незаполненного, все вокруг кишит жизнями... Не отделяя сна от бодрствования, дети мешают день с ночью, когда руководят ими не мама и нянька, а Сон. Всякую ночь Сон преходит к кроватке и ведет их гулять на свои поля к своим приятелям. Знакомые лица игр и игрушек ночью живут самой полной жизнью, и это отражается на отношении детей к предметам в дневной жизни...³³

³¹ Vi sono accenni sull'importanza di questo tema nell'opera remizoviana negli articoli di B. Averin, I. Danilova, *op. cit.*; L. Kolebaeva, *Pravo na sub'ektivonost'* (Aleksej Remizov i Lev Šestov), «Voprosy literatury» n. 5, 1994, pp. 44-76; M.V., Koz'menko, *Mir i geroj Alekseja Remizova (k probleme vzaimosvazi mirovozzrenija i poetiki pisatelja)*, «Filologičeskie nauki», n. 1, 1982, pp. 24-30; N.A. Dvorjašina, *Liki detstva v russkoj literature Serebrjanogo veka*, «Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki», vyp. 15, n. 55, 2008, pp. 137-143.

³² A.M. Remizov, *Podstříženými glazami*, cit., p. 99. D'ora in poi i riferimenti alle pagine dal testo di PG saranno indicati tra parentesi quadre.

³³ Cit. in M.V. Koz'menko, *Mir i geroj Alekseja Remizova...*, cit., p. 25. (Trad.: I bambini hanno occhi miopi-attenti. Sembra che per loro non ci sia un angolo al mondo vuoto, tutto intorno pullula di vite... Senza separare il sonno dalla veglia, i bambini confondono giorno e notte, quando non sono guidati dalla madre e dalla njanja, ma dal Sonno. Ogni notte il Sonno va nel letto e li conduce a passeggiare per i suoi campi

In maniera similare scriveva dell'infanzia anche Rozanov, riportando le parole di un altro scrittore, Šperk:

I bambini si distinguono da noi per il fatto che percepiscono ogni cosa con una forza di realismo che è inaccessibile agli adulti. Per noi la "sedia" è un particolare del mobilio. Ma il bambino non conosce la categoria del "mobilio" e la "sedia" è per lui così enorme e viva, come non lo può essere per noi. Per questo i bambini godono il mondo molto più di noi³⁴.

Proprio le impressioni infantili saranno infatti decisive nella formazione dei due poli antinomici tra i quali oscillerà la visione remizoviana del mondo: la concezione irrimediabilmente pessimistica della sorte terrena umana, influenzata dal pensiero di Šestov e governata da quell'assurda e cieca casualità e, al contempo, quell'«allegria dello spirito», la capacità non solo di cogliere, ma anzi di ri-creare il meraviglioso poeticizzando la vita quotidiana, di cui sono permeati tutti gli scritti di Remizov. Da questi due poli deriveranno, quindi, le due tipologie di eroi autobiografici che, come afferma Koz'menko, si distinguono nelle sue opere e che, nella maggior parte dei casi, coesistono l'uno con e nell'altro: l'«uomo del sottosuolo», portatore di una coscienza infelice, tragica, alienata e il bambino, con la sua visione infantile, ingenua e armoniosa del mondo³⁵.

Dunque, non solo i bambini sono spesso i protagonisti delle opere remizoviane, ma la percezione infantile condiziona la tipologia dell'eroe autobiografico in un senso molto più ampio, dato che tale atteggiamento fanciullesco e ludico si riscontra, indipendentemente dall'età, nella coscienza dell'autore-personaggio Remizov, l'eccentrico e ingenuo credulone, lo strambo adulto-bambino, che è poi il protagonista di tutti gli scritti della *Legenda*, e non solo, e che, anche alle più drammatiche situazioni della vita, reagisce sempre con il suo amore per il gioco e per le burle. Secondo Remizov, infatti, il segreto dell'attività artistica consiste proprio nella capacità di conservare per tutta la vita la disposizione d'animo libera e creativa dell'infanzia,

dai suoi amici. I volti familiari di giochi e giocattolini vivono la vita al massimo durante la notte, e questo si riflette nell'atteggiamento dei bambini nei confronti degli oggetti durante il giorno...).

³⁴ V. Rozanov, *Foglie cadute*, cit., p. 107. Šperk, scrittore marginale e poco noto, ma considerato da Rozanov un genio, fu autore di note critiche e di trattatelli filosofici.

³⁵ M.V. Koz'menko, *Mir i geroj Alekseja Remizova...*, cit., p. 25.

come forma mentis a cui è propria una comprensione più autentica, intuitiva e al contempo profonda del mondo, priva delle sovrastrutture mentali dell'età adulta e, anzi, capace di cogliere il meraviglioso come accadeva nell'antichità, con sincerità e fede assoluta: proprio da questa irradiazione di primordiale “infantilità” è illuminata, infatti, praticamente ogni sua opera.

Di conseguenza, soltanto rivolgendoci all'infanzia dello scrittore – intesa non solo come il più fecondo periodo della vita, in cui si ha una percezione armoniosa e artistica del mondo, avvertito come unità di reale e immaginario, gioco e realtà, sogno e veglia, ma anche come momento fondamentale per la costruzione della rappresentazione artistica del sé – si può, infatti, tentare di comprendere non solo l'origine, ma soprattutto il successivo sviluppo e funzionamento del procedimento artistico di auto-mitologizzazione a cui Remizov sottopone la propria vita, persona, opera.

A una prima lettura, il “romanzo” appare relativamente semplice e costituisce il primo tassello cronologico dell'enorme mosaico pseudo-autobiografico leggendario, mitologizzato e mistificato di cui già detto, quello dedicato all'infanzia e all'adolescenza di un bambino nato nel quartiere Zamoskvoreč'e di Mosca³⁶. La fabula copre il periodo che va dalla nascita fino ai diciannove anni, dal 24 giugno 1877 al 18 novembre 1897, vigilia di quel «роковой день», il «giorno infausto» (dell'arresto, di cui già detto), che cambierà per sempre il destino di Aleksej Michajlovič.

Tuttavia, come emerge già dalle dichiarazioni dello stesso autore, il testo si configura come estremamente più composito e articolato, una sorta di proustiana *recherche*³⁷ fermamente ancorata nel presente che,

³⁶ In tal senso, questo testo può essere affiancato a una serie di altri testi pseudo-autobiografici più o meno contemporanei, tra cui menzioniamo soprattutto *Kotik Letaev* (1919) di A. Belyj, *Drugie berega* (Altre rive, 1954) e *Speak, memory (Parla, ricordo, 1967)* di V. Nabokov, *Žizn' Arsen'eva* (La vita di Arsen'ev, 1930) di I. Bunin e *Leto Gospodne* (L'anno del signore, 1948) di I. Šmel'ev.

³⁷ Lo scrittore stesso testimonia l'interesse mostrato per l'opera di Proust, confermando quindi, sia in *Iveren'* che in *Učitel' muzyki*, di averla letta: «Изощряя память на сны, я всякое утро записывал сон. Так и осталось на всю жизнь. Для писателей это очень полезно: помогает набить руку да и памяти работа, и не дневная – по верхам, а до корней. Из моего, как сам я понимаю, толк не велик. Но если бы писатели одаренные, с глазом, с ухом, с сердцем, “недотроги”, на которых все действует, попробовали развить в себе эту коренную память на “ночное”, бобровую перекопь, литература приняла бы, я уверен, совсем другую форму: она была бы ближе к Прусту и много было бы в ней и чудного и чудного с теми приятными и неприятными неожиданностями, какие бывают только во сне».

rivolgendosi però al passato ormai remoto, costituisce la tappa finale del cammino autobiografico e letterario percorso a ritroso, dalla vecchiaia alla prima infanzia, dall'esterno all'interno, dall'Io consci all'Io inconscio, secondo un processo di auto-analisi e auto-rappresentazione perseguito al di fuori di ogni dimensione temporale e spaziale classica. Così, Remizov fa una sorta di bilancio complessivo della propria vita e opera e, riflettendo sul significato "interiore" che i singoli episodi della vita "esteriore" infantile hanno avuto nella propria esistenza, ricerca l'eco del passato nel presente, in ciò che si è trasfuso nella propria identità attuale:

Незабываемое от колыбели до тюрьмы. Тоже и встречи «случайно». В каждой «случайности» есть что-то по судьбе. Не зря явление из другого мира. [...] В «Подстриженных глазах» я рассказываю, как возникали одно за другим мои желания. Хотел стать ученым – из университета выгнали. Хотел сделаться музыкантом: – дирижер любительского оркестра Эйхенвальд прогнал; хотел быть актером – меня турнули со сцены: свалил декорацию [...] Без очков на сцене темновато [...]. Больше на сцену меня не пускали. И учителем чистописания я не сделался, а выработал свой стиль письма как бы сам своей рукой [...]. Не копируя, а воссоздавая скоропись XVII в. Хотел рисовать – меня прогнали из Строгановского училища. Научиться рисовать «по-человечески» помешали мне глаза [...]. Звания художника я никогда не добивался [...].

Также моя попытка дать объяснение события – поставить его в ряд других событий, противоположных по качеству и свойству [...]. Я стараюсь ответить, что такое человек [...]. И опять повторяю: я считаю, это дар быть на земле, это счастье, на которое я избран. И если и были какие-то беды, то была и радость³⁸.

Cfr. A.M. Remizov, *Iveren*, cit., p. 277. Sul rapporto tra Remizov e Proust e sul loro approccio al tema della memoria, cfr. A.N. Taganov, *Aleksej Remizov i Marcel Proust: «Zakruty pamjati»*, «Izvestija vuzov. Serija Gumanitarnye nauki», T. 4, n. 2, 2013, pp. 161-164.

³⁸ N. Kodrijanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 97-100. (Trad.: Ciò che non posso dimenticare dalla culla alla prigione. E anche gli incontri «casuali». In ogni «casualità» c'è qualcosa causata dal destino. Non c'è da stupirsi che sia un fenomeno dell'altro mondo. In «Podstrijennymi glazami» racconto come si sono susseguiti uno dopo l'altro tutti i miei desideri. Volevo diventare un erudito, e mi espulsero dall'università. Volevo diventare un musicista, e il direttore dell'orchestra Ejchenval'd mi scacciò; volevo fare l'attore e mi espulsero dal palcoscenico: avevo fatto crollare uno scenario. Senza occhiali sulla scena ci si vedeva poco [...]. Non mi è stato più permesso di salire sul palco. E non sono diventato neanche un insegnante di calligrafia, ma ho sviluppato il mio stile di scrittura per così dire con le mie mani. [...] Non copiando,

E ancora:

«Подстриженными глазами» написано еще когда я плохо, но все-таки видел и не нуждался в поводыре. Всичий чувств и вихрь слов. Без этого не напишется и самое пустяшное письмо [...]. Источник один: чувство и слово [...] – память из моего раннего чудесного мира³⁹.

PG, essenza distillata della vita e della poetica remizoviana, costituisce dunque un complesso sistema semiotico, estetico-filosofico e simbolico composto da diversi livelli, denso di codici di culture passate e moderne, occidentali e orientali, di rimandi e collegamenti mitologici, leggendari e intertestuali che ci si propone proprio di decifrare. Comprenderne e interpretarne, nella sua globalità, la pienezza semantica e linguistico-stilistica, nonché il ruolo all'interno dell'articolato sistema testo-vita remizoviano è un passo, a nostro parere, necessario per uno studio coerente, progressivo, totale dell'opera dello scrittore. Solo ciò potrà, forse, condurre alla ricomposizione di un suo ritratto integrale, smembrato nei diversi tasselli sparsi nel puzzle della sua opera, il cui pezzo mancante è costituito proprio da questo libro, vero e proprio atto di fede letteraria, dichiarazione di poetica dalla fisionomia unica, inconfondibile, personale. D'altronde, come scrive Borges, «tutta la letteratura è autobiografica, alla fine. Tutto è poetico, in quanto ci confessa un destino, in quanto ce lo fa intravedere»⁴⁰.

Il presente capitolo e, poi, i successivi saranno quindi dedicati all'analisi testuale di *PG*. Lo scopo che ci prefiggiamo di raggiungere attraverso quest'operazione trova la sua motivazione già nella stessa parola

ma ricreando la scrittura corsiva del XVII secolo. Volevo dipingere, ma mi hanno cacciato dall'Istituto Stroganov. I miei occhi mi hanno impedito di imparare a disegnare «umanamente». Non ho mai conseguito il titolo di artista. [...].

È anche il mio tentativo di spiegare ciò che è accaduto, di collocarlo in un serie di altri eventi, opposti per qualità e proprietà [...]. E cerco di rispondere alla domanda, cosa sia l'essere umano [...]. E lo ripeto ancora: credo che sia un dono essere sulla terra, una gioia, per la quale sono stato scelto. E seppur ci siano state delle disgrazie, c'è stata anche tanta gioia.

³⁹ A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 341. (Trad.: «Подстрижеными глазами» è stato scritto quando, sebbene male, vedeva ancora e non aveva bisogno di una guida. Ribollo di sentimenti e vortice di parole. Senza questo, non può essere scritta neanche la lettera più banale [...]. La fonte è una sola: il sentimento e la parola [...] – *Il ricordo del mio primo meraviglioso mondo*).

⁴⁰ J.L. Borges, *Professione di fede letteraria*, in *La misura della mia speranza*, Milano, Adelphi, 2017.

«testo», derivante dal latino *textus*, tessuto, che sviluppa, sin dall'etimologia, una metafora in cui gli elementi che costituiscono un'opera letteraria sono percepiti come un tessuto, dati i legami che li uniscono. Segre descrive proprio così la voce «testo»: «La parola testo si afferma abbastanza tardi in latino [...] come uso figurato del participio passato di *texere*, metafora che vede il complesso linguistico del discorso come un tessuto»⁴¹. Scrive, poi, Lotman, che definisce il testo come «meccanismo eterogeneo, diviso in una gerarchia di testi nei testi»: «Poiché la stessa parola "testo" richiama etimologicamente l'intrecciarsi dei fili della tela, si può dire che con questa interpretazione (quella del testo come meccanismo eterogeneo) restituiamo al concetto di testo il suo significato di partenza»⁴². In accordo con questa definizione, ci si propone dunque di sbagliare la matassa narrativa del libro, di compiere una complessa operazione di decodificazione e di snocciolamento dei diversi livelli di cui esso si compone, tenendo sempre in considerazione, nel corso dell'analisi, due punti fondamentali: che il senso di ciò che scrive Remizov è imprescindibile dalla sua forma d'espressione e che l'intonazione è spesso più rilevante per la sua comprensione rispetto al contenuto stesso.

Come suggerisce il titolo, questo capitolo è dedicato all'analisi di temi, motivi, immagini e parole chiave, analisi condotta attraverso il filtro del procedimento dell'*ostranenie*, lo straniamento, categoria, a nostro parere, fondamentale nell'interpretazione dell'insuuale ottica autobiografica remizoviana che emerge non solo nel testo di cui ci occupiamo qui ma, in generale, in tutto il ciclo della *Legenda*. Infatti, secondo gli assunti Šklovskiani, formulati nel suo anti-teoricissimo *Teoria della prosa*, «il mondo [...] mostrato al di fuori delle associazioni consuete e «la capacità di rendere non familiari le cose familiari»⁴³ costituiscono il fondamento del procedimento straniante. Se, come scrive ancora Šklovskij, «l'arte è legata allo stupore dello straniamento»⁴⁴ e lo scopo «[...] dell'attività imaginativa è la trasposizione dell'oggetto dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione»⁴⁵, inedita e imprevedibile, che trasforma ciò che è usuale in qualcosa di non familiare attraverso la «sot-

⁴¹ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, Vol. 68, 1985.

⁴² Ju. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 265.

⁴³ V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. XII.

⁴⁴ *Ivi*, p. XXI.

⁴⁵ Id., *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, cit., p. 22.

trazione dell’oggetto all’automatismo del linguaggio»⁴⁶ da parte dell’artista, riteniamo dunque necessario partire nella nostra analisi proprio dall’idea di straniamento, che emerge come *priēm* sin dal titolo di *PG*, ma che si dispiega e si sviluppa poi non solo come mero procedimento, ma come vera e propria strategia creativa e, si potrebbe dire, come appoggio alla vita⁴⁷, finendo per diventare, date le profonde implicazioni etico-estetiche e psicologiche, una chiara presa di posizione filosofica e metafisica. Già Hansen-Löve, infatti, definiva lo straniamento non un mero procedimento narrativo, bensì «центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории»⁴⁸.

Nella sua recensione a *PG*, Adamovič scriveva scettico: «Само название его новой книги “Подстриженными глазами” – целая программа»⁴⁹. La nostra analisi prende le mosse proprio dal paratesto e, nello specifico, dallo “strano”, incomprensibile ma, al contempo, emblematico e diremmo quasi programmatico titolo, «*Podstrižennymi glazami*». Il titolo è, in generale, una delle componenti più importanti di un testo letterario e costituisce, infatti, «компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания»⁵⁰. Esso assolve a diverse funzioni: esprime in forma condensata il contenuto estetico-ideologico e i temi principali dell’opera, è associato ai suoi motivi e linee narrative, alla struttura compositiva, al sistema di tropi e di paralleli figurativi chiave; definisce, inoltre, la relazione tra il testo e i suoi perso-

⁴⁶ *Ivi*, p. 13.

⁴⁷ Lo scrittore Paolo Nori, ad esempio, definisce in maniera molto suggestiva *L’arte come procedimento* «un saggio utile non solo per leggere meglio le opere letterarie ma anche per stare al mondo»: «scrivere è come farsi crescere dentro la pancia una macchina per lo stupore [...]. Cfr. P. Nori, *Un mondo di esperti* (2), 2008, <<http://www.paolonori.it/un-mondo-di-experti-2/>> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁴⁸ O. Hansen-Löve, *op. cit.*, p. 12. (Trad.: Il principio estetico e filosofico centrale dell’arte contemporanea e della sua teoria). Sull’attualità e universalità di questa categoria nell’analisi testuale, cfr. O. Hansen-Löve, *op. cit.*; K. Ginzburg, *Ostranenie: Predistorija literaturnogo priema*, «NLO», n. 80, 2006, pp. 9-29; Ja. Levčenko, I. Pil’ščikov (a cura di), *Epocha ostanenija. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, NLO, 2017.

⁴⁹ G.V. Adamovič, *Po povodu «Podstrižennych glaz»*, cit., p. 208. (Trad.: Il titolo stesso del suo nuovo libro è un intero programma).

⁵⁰ I.P. Gal’perin, *Tekst kak ob’ekt lingvisticheskogo issledovanija*, Moskva, Nauka, 1981, p. 133. (Trad.: Il contenuto compresso e nascosto del testo. Può essere rappresentato metaforicamente come una molla attorcigliata che rivela le sue capacità nel processo di dispiegamento).

naggi e stabilisce il contatto con il destinatario dell'opera. Il titolo, di regola, è polisemico e funge da «метаязыковая перифраза текста с символической уплотненностью значений»⁵¹. Tutto ciò è vero più che mai per quanto riguarda il titolo del nostro libro: efficacissimo in russo, ma di difficile resa in traduzione, esso può essere tradotto in italiano come «*Con gli occhi rasati*» o «*Con gli occhi accorciati*». L'aggettivo «подстриженные» deriva, infatti, dal verbo «подстригать/подстричь» («tagliare, accorciare», appunto) ed è solitamente riferito ai capelli. Il titolo evoca, quindi, un'immagine visiva tanto insolita quanto suggestiva, che contraddice l'apparente semplicità del libro. Esso suscitò, di conseguenza, immediate perplessità, fra stupore e sconcerto e, in generale, ambigue reazioni da parte dei critici, soprattutto del già citato Adamovič, il quale, interrogandosi quasi indignato sul suo significato, ne scrisse nei seguenti termini:

Никто, вероятно, во всей русской литературе, за все время ее существования, не решился бы книгу так назвать, и Ремизов это прекрасно знает [...] Что писатель хотел сказать, кто и как подстриг ему глаза? Признаться, недоумеваем и мы тоже⁵².

Sempre a questo proposito è significativa la reazione del poeta e pittore surrealista Odarčenko, conoscente parigino di Remizov, riportata da quest'ultimo nelle sue lettere: «А сегодня [...] еще засветло появился Одарченко [...] и укорял меня зачем я назвал книгу Подстр^{иженными} глазами — “надо, чтобы всем понятно”»⁵³.

In risposta alle osservazioni avanzate sul titolo del suo nuovo libro e alle continue accuse di incomprensibilità, soprattutto da parte di Adamovič, Remizov, consapevole delle reazioni scandalizzate e, anzi, quasi compiaciuto, controbattéva provocatorio:

Само заглавие, как надо было ожидать, пошляками встречено с раздражением. Слово «пошляки» употребляю не бранно, а в

⁵¹ V.P. Grigor'ev, *Poetika slova*, Moskva, Nauka, 1979, pp. 194-195. (Trad.: Perifrasi metalinguistica del testo con una compattazione simbolica dei significati).

⁵² G.V. Adamovič, *Po povodu «Podstrižennych glaz»*, cit., p. 463. (Trad.: Probabilmente nessuno in tutta la letteratura russa, per tutto il tempo della sua esistenza, avrebbe osato chiamare un libro così, e Remizov lo sa benissimo [...] Cosa voleva dire lo scrittore, chi e come gli ha rasato gli occhi? Francamente siamo perplessi anche noi).

⁵³ N. Kodrijanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 222. (Trad.: E anche oggi [...] prima che facesse buio, è comparso Odarčenko [...] e mi ha rimproverato sul perché abbia chiamato il libro Podstrižennymi glazami – «è necessario che tutti capiscano»).

старинном значении этого слова: «пошлый». Привычный, говорилось о дорогах: «Пошлая дорога – проторенный путь». Так я делю литературных критиков и критикующих читателей на пошляков и необыкновенных – пытливых⁵⁴.

È quindi lo stesso Aleksej Michajlovič a sentire la necessità di esplicitarne la concezione estetico-filosofica nei quaderni di lavoro per *Lico pisatelja*:

«Подстриженные» определение зрения: *таким глазам открыта большая реальность, чем нормальным глазам*. И так можно сказать мир явлений доступней человеку глубже разнообразнее. С просветом в скрытую недоступную сущность вещей по Канту. «Покрывало Майи» на глазах подстрижено⁵⁵.

E poi:

Опаленные купальским огнем глаза – «подстриженные». Пламенем прожег пелену (покрывало) Майи, отсюда глубина видения и разнообразие, для простого глаза пространство трехмерно, *а пространство многомерное, нет пустоты, все пронизано <?>, как в сновидении*⁵⁶.

L’immagine del «velo di Maya», più volte evocata in queste affermazioni e accompagnata dal richiamo a Kant, rimanda al trattato filosofico *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818) di Schopenhauer

⁵⁴ A.M. Gračëva, Aleksej Remizov. *Lico pisatelja...*, cit., p. 341. (Trad.: Il titolo stesso, come c’era da aspettarselo, è stato accolto con irritazione dai filistei (*pošliaki*). Utilizzo la parola «filistei» non in maniera offensiva, ma nel senso antico del termine: «ciò che è passato, superato, in disuso (*pošlyj*)». Delle strade si diceva «*pošlaja doroga*»: «La strada abituale è la strada battuta, carrabile». Così io divido i critici letterari e i lettori critici in filistei e in straordinari indagatori). Si tratta di un gioco di parole intraducibile. Il concetto di *pošlost* è di difficile resa in italiano attraverso un unico sostantivo, poiché racchiude caratteristiche oscillanti tra la volgarità, la trivialità e lo squallore, tipiche del più compiaciuto filisteismo ma, in questo caso, richiama anche, attraverso l’etimologia del termine, qualcosa di stantio e già percorso.

⁵⁵ A.M. Gračëva, Aleksej Remizov. *Lico pisatelja...*, cit., pp. 331-332. (Trad.: «*Rasati*» è una definizione della vista: *a tali occhi è aperta una realtà più grande che agli occhi normali*. E così si può dire che il mondo dei fenomeni è più accessibile all’uomo, più profondo e vario. Con uno squarcio verso l’essenza nascosta e inaccessibile delle cose, secondo Kant. Il «velo di Maya» è *rasato sugli occhi*).

⁵⁶ *Ivi.*, p. 439. (Trad.: *Gli occhi bruciati dal fuoco di Kupala* sono «*rasati*». La fiamma ha bruciato il velo di Maya, da cui la profondità della visione e la varietà: per l’occhio comune lo spazio è tridimensionale, mentre *qui lo spazio è multidimensionale*, non c’è vuoto, tutto è permeato <?>, come in un sogno).

che, all'inizio del XX secolo, godeva di grande popolarità in connessione con la crisi del pensiero positivista e le cui idee influenzarono il giovane Remizov⁵⁷. Schopenhauer imposta la sua concezione partendo dall'influenza esercitata dalla *Critica della ragion pura* kantiana e dalla distinzione tra concetti quali «fenomeno», unica oggettivazione della realtà che le nostre strutture mentali ci permettono di vedere, e «noumeno», ossia il limite della nostra conoscenza, l'inconoscibile, oltre il quale non si può andare. Con questi concetti Kant spiegava che la realtà è un dato soggettivo, filtrato attraverso le nostre strutture mentali, che la modellano attraverso le forme con le quali la percepiscono; Schopenhauer, rifacendosi alle formulazioni sulla convenzionalità e l'inaccessibilità di una conoscenza realistica, formulate già dall'antica filosofia indiana, si spinge oltre, attribuendo alla realtà fenomenica una natura illusoria e ingannevole, paragonabile a un sogno⁵⁸. Egli afferma, infatti, che tra noi e la realtà vi è una sorta di ingannevole velo, il velo di Maya, che ci impedisce di vedere con

⁵⁷ Numerose furono le riletture dell'opera schopenhaueriana a cavallo tra i due secoli a seguito della diffusione delle correnti filosofiche irrazionalistiche. Racconta Remizov a proposito della scoperta della filosofia di Schopenhauer: «Был я, знаете, в последнем классе среднего учебного заведения, и попалась мне книга Шопенгауэра "Мир как воля и представление". Дай, думаю, прочту. Взялся читать – ничего не понимаю. [...] Так и бросил книгу. Прошло года два, я, уже студентом, опять взял то же самое: не понять. В чем тут, думаю, дело? Еще год прошел. Я снова за Шопенгауэра, но только на этот раз начал с предисловия. А в предисловии Шопенгауэр говорит, – я, говорит, полагаю, что мой читатель хорошо знаком с трудами Иммануила Канта и уж, конечно, прекрасно знает эллинскую философию. Эллинскую философию и Канта! [...] Сел я тогда за греков, начиная от Гераклита. Потом дальше, дошел до Канта, прочел. Затем опять взял читать "Мир как воля и представление" – и ахнул: ну совершенно все как на ладони». Cit. in G. Gazdanov, *Sobr. soč. v 5 tt., Vystuplenija na radio «Svoboda»*, T. 4, Moskva, Ellis lak, 2009, pp. 404-405. (Trad.: Ero, sapete, all'ultimo anno della scuola secondaria, e mi imbattei nel libro di Schopenhauer «Il mondo come volontà e rappresentazione». Dai, leggiamolo, penso. Iniziai a leggere, ma non capivo niente. [...]. Così lasciai il libro. Passarono due anni, ero già studente all'università, e ripresi lo stesso libro: ancora niente da fare, non capivo. Qual è il problema, mi domandavo? Passò un altro anno. Ripresi di nuovo Schopenhauer, ma questa volta iniziai con la prefazione. E nella prefazione Schopenhauer diceva: – Credo che il mio lettore sia ben familiare con le opere di Immanuel Kant e, naturalmente, conosca perfettamente la filosofia ellenica. La filosofia ellenica e Kant! [...] Allora mi misi a leggere i Greci, partendo da Eraclito. Poi proseguii, arrivai a Kant e lo lessi. Poi ripresi di nuovo a leggere «Il mondo come volontà e rappresentazione» e rimasi stupefatto: era tutto perfettamente chiaro, come se lo avessi davanti agli occhi).

⁵⁸ «Non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: non c'è un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali?», A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*. A cura di G. Brianese, Torino, Giulio Einaudi editore, 2013.

chiarezza ciò che essa nasconde, concetto derivato appunto, anche nella denominazione, dall'antica sapienza indiana (che Remizov, fra l'altro, conosceva bene):

È M a y a, il velo dell'illusione, che avvolge gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo del quale non si può dire che sia ma nemmeno che non sia, poiché è simile al sogno, simile al riflesso del sole sulla sabbia, che il viandante da lontano scambia per acqua, o anche a una corda gettata a terra, che egli scambia per un serpente⁵⁹.

Il velo di Maya costituisce, dunque, la ragione per cui l'uomo non è in grado di oltrepassare la visione fenomenica della realtà e per cui il mondo viene concepito come una rappresentazione soggettiva, un'illusione dietro cui si cela il noumeno, la cosa in sé, la verità, l'essenza spirituale. Obiettivo del filosofo è, secondo Schopenhauer, quello di strappare il «velo di Maya» per vedere la «vera» realtà. Proprio giocando su tale concetto che, evidentemente, colpì in profondità la sua immaginazione creativa, Remizov costruisce il misterioso titolo del suo testo più rappresentativo, mitologico e leggendario ma, allo stesso tempo, più «autobiografico» e, in un certo senso, sincero fra tutti, quello in cui l'autore mette a nudo sé stesso, confessando: «Это не литературная форма, а мое измученное сердце и мои истосковавшиеся глаза»⁶⁰.

Nei molti anni di composizione della propria *Legenda*, infatti, Remizov ha riflettuto a lungo sui propri «occhi bruciati dal fuoco di Kupala»⁶¹ e ha infine elaborato la formula degli «occhi rasati» come espressione globale dell'essenza multiforme e polifonica della propria natura creativa. Al titolo può essere, infatti, ricondotta la motivazione dell'intero testo e, in realtà, di tutta l'opera remizoviana. L'immagine in esso contenuta è di natura sia metaforica sia metonimica e si rivela e dispiega progressivamente nel testo, correlandosi con il suo contenuto e struttura e arricchendosi via via di significati aggiuntivi. Il titolo può essere interpretato – come sempre in Remizov – sia in maniera concreta, diretta, sia simbolica, figurata: da una parte, infatti, esso evoca la gravissima miopia congenita di cui realmente soffriva lo scrittore fin dall'infanzia e che, quasi a chiudere il cerchio, in vecchiaia lo avrebbe reso quasi del

⁵⁹ *Ivi*, p. 35.

⁶⁰ N. Kodrijanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 246. (Trad.: Non è una forma letteraria, ma il mio cuore straziato e i miei occhi nostalgici).

⁶¹ *Ead.*, *Aleksej Remizov*, cit., p. 89.

tutto cieco⁶², e si riferisce, dunque, alla «vista» come meccanismo fisiologico; dall'altra, gli occhi rasati sono sinonimo di «visione del mondo»⁶³ e, quindi, causa e condizione da cui scaturisce la percezione infantile, straniata e insolita, deformata e deformante ma, al contempo, magico-intuitiva, esperienziale ed emotiva, attraverso cui egli vede e, di conseguenza, descrive e rappresenta il mondo circostante, gli oggetti, le persone. Tale dualità è già insita nel termine «видение», che significa sia «vista», sia «percezione», come anche di «взгляд», «sguardo» nel senso di «direzione della vista» e, al contempo, di «opinione», «pensiero». Tyrkova-Williams, nella recensione al testo, evidenzia l'influenza della miopia nel determinare la conoscenza, concezione e percezione del mondo dello scrittore e, di conseguenza, la sua intera opera poetica e, in verità, il suo destino umano e artistico:

То, что он родился с подстриженными, т. е. с близорукими глазами, во многих отношениях определило его писательскую и личную судьбу, усилило его непохожесть на других. Своеобразное восприятие впечатлений узаконило своеобразное их отражение и в писательстве, и в облике писателя. Он видел иные краски и линии, чем те, которые видим мы... Не у него одного было холодное детство, не он один родился близоруким, но через призму этого обманного зрения прошло его творчество, оригинальное и упрямое⁶⁴.

L'insolito autobiografismo dello scrittore, la specificità del suo atteggiamento verso i fatti reali, l'originalità della sua visione e percezione mitopoietica, leggendaria, magica e soggettiva della realtà, che ha plasmato tutto il suo mondo poetico, trovano quindi la loro genesi nella miopia fisica, che agisce come una sorta di diaframma con e contro il

⁶² Nel 1953 Aleksej Michajlovič avrebbe dovuto sottoporsi a un'operazione chirurgica per mantenere quel poco di vista che gli restava, ma il medico curante gli comunicò l'impossibilità di intervenire per gravi controindicazioni mediche. Questo fatto biografico fu percepito dallo scrittore come un ulteriore segno del destino.

⁶³ Quella che in russo è la «мировоззрение», calco dal tedesco «Weltanschauung» («Welt», «мир», «mondo») e «Anschaung», «взглядение», «visione», «concezione», associata, sin dalla sua stessa forma, al fenomeno della percezione visiva.

⁶⁴ A. Tyrkova-Williams, *Podstrizennymi glazami*, cit., p. 168. (Trad.: Il fatto che fosse nato con gli occhi rasati, ossia miopi, in molti modi determinò il suo destino letterario e personale, rafforzò la sua diversità rispetto agli altri. La peculiare percezione delle impressioni legittimava la loro peculiare riflessione sia nella scrittura, sia nell'aspetto dello scrittore. Egli vedeva altri colori e linee, rispetto a quelli che vediamo noi... Non è stato l'unico ad avere un'infanzia difficile, non è stato l'unico a nascere miope, ma attraverso il prisma di questa vista ingannevole è passata tutta la sua opera, originale e caparbia).

mondo reale. L'intero testo può essere infatti analizzato e interpretato, in tutta la sua specificità, con l'ausilio della poetica "ottico-visuale" che si palesa sin dal titolo, e a cui sono connessi temi, motivi e immagini. Di fatto, la metafora-metonomia degli occhi rasati (dunque, la miopia fisica) e il suo conseguente sviluppo in intreccio definisce non solo il contenuto, ma anche la struttura formale e il ritmo dell'opera stessa, costituendo il principale fattore strutturale nell'organizzazione della narrazione, nonché impostando l'ottica artistica attraverso cui viene filtrato tutto il discorso autobiografico remizoviano⁶⁵. Nella copia donata personalmente a Mazurova, lo stesso Aleksej Michajlovič appunta a mano: «*Все в моих глазах и через мое зрение: чувство, мысль и слово. В других книгах памяти [...] я рассказываю, по каким путям ведут меня мои глаза*»⁶⁶.

Nel 1917, avvalorando il termine *ostranenie* (straniamento, appunto), Šklovskij enfatizzava la necessità di una nuova visione delle cose, utilizzando il termine «visione» come sinonimo di «percezione», ma soprattutto di «vista». Egli contrapponeva la «visione» al «riconoscimento», senza il quale il processo della percezione visiva nell'arte è impossibile: «Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo». Dunque, Šklovskij identifica quale «scopo dell'arte» quello di:

trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta

⁶⁵ Alcuni studi su Remizov ne analizzano l'opera approcciandosi attraverso il prisma dell'ottica visuale: fra questi menzioniamo, in particolare, un paragrafo nel testo di Nagornaja, in cui si esamina il rapporto tra il discorso onirico e l'ottica remizoviana, o ancora l'approfondimento del motivo degli occhi rasati nella monografia di Blišč. Cfr. N.A. Nagornaja, *Virtual'naja real'nost' sinovedenija v tvorčestve A.M. Remizova*, cit.; N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, cit. Trubetzkova, infine, studia il motivo della malattia, anche oculare, come procedimento nella letteratura del XX secolo. Cfr. E.G., Trubetzkova, «*Novoe zrenie*: bolezni' kak priem ostranenija v russkoj literaturě XX veka», Moskva, NLO, 2019. Lo sviluppo dell'immagine dell'occhio e del motivo della vista-visione e della sua deformazione si colloca, inoltre, nel contesto degli esperimenti nell'ambito dell'arte visiva e cinematografica condotti all'inizio del XX secolo, i quali hanno significativamente influenzato e modificato la prospettiva d'interpretazione dei testi letterari.

⁶⁶ A. Mazurova, *Sut' i put' A. Remizova*, cit., p. 8. (Trad.: *Tutto è nei miei occhi e attraverso la mia vista: il sentimento, il pensiero e la parola. Negli altri libri della memoria [...] racconto per quali strade mi conducono i miei occhi*).

la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato [...]⁶⁷.

Così, sempre secondo quest'ultimo, l'arte deve «restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra»⁶⁸. A questa medesima concezione di arte e vita è subordinata la peculiare vista-visione del mondo, condizionata dalla miopia, dell'autore-narratore-protagonista autobiografico di *PG* che, attraverso un continuo «atto di meraviglia», descrive il mondo dalla prospettiva ribaltata e inconsueta di un bambino semi-cieco il quale, stupendosi di tutto e scorgendo l'imperscrutabilità e il mistero nelle cose più ordinarie, note e quotidiane, restituisce quell'effetto di «defamiliarizzazione» che, distruggendo «l'automatismo della percezione» della realtà, svela «la molteplicità dei significati di un unico oggetto»⁶⁹. È così, dunque, che la particolare ottica visuale remizoviana si ricollega alla tecnica narrativa dello straniamento e definisce di fatto tutto lo sviluppo del pensiero creativo dello scrittore. Nella sua opera, infatti, il procedimento dell'*ostranenie*, tramite il quale il referente viene presentato come qualcosa di strano, insolito, «visto per la prima volta»⁷⁰, è introdotto, rafforzato e reso ancora più concreto dall'immissione del motivo della deformazione *fisica* della vista, grazie alla quale «l'atto creativo della deformazione ridà acutezza alla nostra percezione e “densità” al mondo che ci circonda»⁷¹. La miopia dello scrittore, la sua inusuale

⁶⁷ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 12.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ *Ivi*, p. XIV. Tale metodo, del quale per primi si avvalsero i formalisti, fu poi oggetto di accesi dibattiti tra i rappresentanti dei diversi movimenti modernisti e d'avanguardia del XX secolo in diverse sfere artistiche. Sulla necessità di una «nuova visione» scrissero non solo i filosofi di fine secolo (Uspenskij, Florenskij), ma anche i pittori delle avanguardie (Kandinskij, Malevič, Rodčenko). Riflettendo sul significato della poesia di Chlebnikov, Tynjanov definisce l'opera di quest'ultimo proprio come «новое зрение», «nuova visione», in riferimento al nuovo rapporto che s'instaura nei confronti dell'opera d'arte. Cfr. Io. Tynjanov, *O Chlebnikove*, in *Id.*, *Archaisy i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, p. 581-595. A tal proposito, cfr. E.G. Trubeckova, «Novoe zrenie...», cit. È ancora interessante sottolineare che, spiegando il concetto di defamiliarizzazione, Šklovskij faceva riferimento non ai testi dei futuristi, bensì ai classici, dimostrando che questo procedimento è caratteristico non solo per le avanguardie, ma per ogni artista di talento, indipendentemente dall'appartenenza a questo o a quell'altro movimento letterario o dal periodo di composizione di un'opera. Cfr. V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, cit., pp. XI-XII.

⁷⁰ Scrive Šklovskij che Tolstoj «non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta». Cfr. *Id.*, *L'arte come procedimento*, cit., p. 13.

⁷¹ V. Erlich, *op. cit.*, p. 191.

perché ridotta capacità visiva, riveste quindi un ruolo prioritario nella strategia narrativa autobiografica, assurgendo a causa primaria della visione speciale e unica dell'eroe-bambino, grazie alla quale egli considera il mondo sensibile diverso dalla realtà che vedono tutti, rinnovando la percezione delle cose e eliminando quell'automatizzazione che «si mangia oggetti, vestiti, mobili, la moglie e la paura della guerra [...]»⁷² perché «l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte»⁷³.

Il motivo della vista e della sua deformazione non è nuovo in ambito letterario russo e presenta un vasto spettro di proiezioni metafore che nell'ambito dell'etica e dell'estetica, in particolar modo a inizio '900⁷⁴. Esso occupa, ad esempio, un ruolo centrale nell'opera poetica di Nabokov, altro celebre emigrato contemporaneo a Remizov, sebbene con una funzione totalmente differente. Come evidenzia Trubetskaya, negli scritti nabokoviani in lingua russa la miopia è metafora della cecità estetica, spirituale o morale dei personaggi, caratterizzandone in negativo il mondo interiore: solitamente, infatti, gli antagonisti soffrono di difetti visivi o patologie oculari, mentre i personaggi più vicini all'autore possiedono una vista acuta⁷⁵. In Remizov, invece, proprio la deformazione della vista è causa primaria della differenza fra ciò che vedeva lui e ciò che vedevano gli altri, sottolineandone sì l'isolamento e la diversità ma, al contempo, mettendone paradossalmente in evidenza l'unicità e la capacità di vedere con libertà la pluralità dei mondi esistenti. Il concetto-immagine chiave degli *occhi rasati*, dunque, contiene solo a un livello superficiale il sema «incompletezza», «riduzione», «mancanza», assumendo in realtà una connotazione simbolica, in quanto il difetto fisico, «esteriore» della vista viene compensato dallo sviluppo di una vista «speciale», «interiore». Il *topos* dello sguardo da elemento fisico diviene elemento metafisico e l'insolito processo visivo condiziona tutto il mondo poetico e creativo remizoviano, esprimendo

⁷² V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 12.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ A tal proposito, ad esempio, cfr. D.I. Antonov (a cura di), *Sila vzgljada: glaza v mifologii ikonografii*, Moskva, RGGU, 2014. È interessante ancora sottolineare che molti furono gli artisti la cui visione del mondo, riflessa nelle loro opere, era condizionata dalla vista che, deformata e distorta a causa di patologie fisiche, influenzava il loro stile di pittura, dando luogo a profonde innovazioni in ambito artistico. Fra questi, ad esempio, menzioniamo Van Gogh, Monet, Degas, Cezanne. Sul tema della malattia che si trasforma in atto creativo, cfr. E.G., Trubetskaya, «Novoe zrenie»..., cit.

⁷⁵ Ivi, p. 106.

significati quali «multidimensionalità della percezione», «visione non standard del mondo circostante», «distruzione degli abituali rapporti causa-effetto», «illogicità», «irrealità»:

Несообразное, невероятное проникало все мои объяснения, и самое невозможное чудесно осуществлялось. Никакого «логического единства»... и этим меня будут попрекать всю жизнь; но какая тут логика для «подстриженных», не спутанных волосяным покровом глаз!
[106]

Questi stessi occhi rasati, infatti, permettono all'eroe di vedere "oltre", rispetto alle altre persone, in quanto ad essere "cimata" non è, come si potrebbe pensare in un primo momento, la vista, bensì ciò che limita quest'ultima all'occhio normale, cioè il velo di Maya, come Remizov stesso chiarisce nel suo dialogo-intervista a Kodrjanskaja:

— Многие недоумевают, что означает название вашей книги «Подстриженными глазами». Разное приходится слышать — зрение как бы подстрижено и сужен кругозор? // — Это не так, — отвечает Ремизов, — я родился с глазами, а глаза даются по душе человека. Моя подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты⁷⁶.

La naturale miopia del protagonista, gli occhi rasati — ossia liberati dal velo di Maya — celano il dono della chiaroveggenza, rivelandogli una realtà onirica parallela imprevedibile e soprannaturale, meravigliosa e surreale, misteriosa e disorientante, vivida e visionaria, talvolta spaventosa e terribile, eppure assolutamente verosimile e convincente (caratteristica, questa, del realismo magico):

Я любил смотреть на небо — какие грозные чудовища, дымящиеся рыбы хвосты и гигантские плавники, рогатые и крылатые, плыли

⁷⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit. p. 96. (Trad.: — Molti si chiedono cosa significhi il titolo del suo libro. Si sentono molte cose diverse in giro: la vista è, per così dire, rasata e, quindi, ridotta? — No, non è così —, risponde Remizov. Io sono nato con gli occhi e gli occhi sono dati in sorte agli uomini secondo il loro animo. I miei occhi rasati hanno dipanato davanti a me il mondo pluriritmato delle lune, delle stelle, delle comete, e le nuvole scintillanti, e l'aura intorno alle figure umane. Lo spazio per l'occhio normale non è mai saturo, per l'occhio rasato invece il vuoto non esiste).

надо мной, и цвет их менялся, и от цвета менялась их форма; я любил вглядываться в сучки на свежем тесе – какие неподобные носы, прячась, выглядывали на меня из своих ореховых окошечек; [...] жмурясь перед сном, я мог вызвать и этих чудовищ, проплывавших по небу, и карликов, прячущихся в сучках, и лес – узорную чашу «морозных цветов», я засыпал с ними, и с моим сном переходили они в сновидения. [55-56]

Così, grazie alla sua capacità immaginifica, il bambino è in grado di associare immagini lontane e inattese e di avere accesso a quei mondi inesplorati e invisibili dalle infinite possibilità e dalle misteriose convergenze segrete. Non a caso, sottolineando tale «pluralità» e «pluriplanalità» dei mondi esistenti nella coscienza dell'eroe autobiografico, Gračëva ha definito questo testo «книга о множественности миров»⁷⁷. Lo stesso Remizov parla spesso di un'«altra realtà», di una «quarta dimensione» inaccessibile alle persone comuni, ma visibile solo alla sua vista deformata:

«Подстриженные глаза» это значит: спускающаяся на глаза пелена Майи прорезана, мир «кувырком», Эвклидовы аксиомы нарушены. Из трех измерений *переход к четвертому измерению, в мир сновидений*. Эти глаза подняли меня в звездный мир; они открыли мне дорогу в подземную глубь черной завязи жизни⁷⁸.

Lo sguardo e la vista costituiscono, per il piccolo Aleksej, la principale modalità di conoscenza e percezione del mondo, di raggiungimento del reale e, al contempo, dell'irreale in quanto, non possedendo tutte le informazioni a causa della difficoltà fisica di vedere distintamente, egli crea la propria realtà o reinterpreta ciò che vede donandogli nuovi, inaspettati significati e scorgendovi le associazioni più improbabili. La miopia come difetto visivo conduce a un netto “accorciamento” dello spazio, a un restringimento del campo visivo che porta a soffermare lo sguardo più a lungo (ed ecco, ancora, lo straniamento) sull'oggetto, a focalizzare l'attenzione sulle piccolezze, sui dettagli, sulle minuzie,

⁷⁷ A.M. Gračëva, *Množestvennost' mirov...*, cit., p. 528. (Trad.: Un libro sulla pluridimensionalità dei mondi).

⁷⁸ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svojch pis'mach*, cit., p. 378. (Trad.: «Occhi rasati» significa: il velo di Maya che cala sugli occhi è squarcia, il mondo sottosopra, gli assiomi euclidei violati. *Il passaggio dalle tre dimensioni alla quarta, il mondo dei sogni*. Questi occhi mi hanno innalzato fino al mondo delle stelle; mi hanno aperto la strada verso la profondità sotterranea del nero ovario della vita).

a mettere a fuoco ciò che è immediato e vicino, e proprio questa attitudine consentirà poi all'artista di cogliere le qualità "interiori" degli oggetti:

Не знаю, как сказать и отчего, жизнь моя была чудесная. Оттого ли, что я родился близоруким, и от рождения глаза мои различали мелочи, сливающиеся для нормального глаза, и я как бы природой моей предназначался к «мелкооптической» каллиграфии, или я сделался близоруким, увидев с первого взгляда то, что нормальному глазу только может присниться во сне. [30]

L'eroe-narratore, attratto dal particolare, dai dettagli, dai riflessi e dalle sfumature, coglie, attraverso lo sguardo intuitivo dei propri occhi rasati, i misteriosi legami e le arcane corrispondenze, impercettibili per l'occhio normale: «Теперь я понял, что и самые незначащие вещи становятся важными рядом – над или под другими, тоже как будто незаметными вещами; так ведь [...] только порядок вещей – от моего глаза» [99]. La miopia conduce, poi, all'abolizione dei confini tra gli oggetti, alla loro confusione, assimilazione, fusione, fino a portare alla totale disintegrazione del confine tra soggetto ed oggetto del racconto, della differenziazione tra la realtà per sé e quella al di fuori di sé, delle barriere tra mondo esteriore e mondo interiore e dunque a un coinvolgimento mitico e panteistico nell'universo, ove è annullata ogni cesura tra il regno fisico e spirituale: «Вся Москва горела, я сам горел», «побежал, подхваченный метелью, как сама метель», «пламень вырезалась из сердца» [110].

D'altronde, l'unica realtà "reale" è, per il bambino miope, quella percepita attraverso la sua vista-visione «rasata»: Remizov gioca ancora una volta con la polisemia della parola «видение», che in russo, cambiando l'accento, possiede un altro significato ancora: a questi occhi, infatti, è aperta non solo la «видение», la «vista» e «percezione», ma anche la «видение», la «visione» nel senso di «creazione dell'immaginazione», «apparizione», «spettro»: «Я рисовал мелкие вещицы, камушки, песчинки, всю ту "Чехонинскую" мелочь, доступную лишь близорукому. [...] Из шелковинок, лоскутков, кусочков все мои "чудища" моей глубокой памяти» [67]. Tornano alla mente i tanto amati «spettri» remizoviani, soprattutto la *kikimora*, e tutte le *bezobrazija* in cui egli credeva come un bambino crede, in maniera spontanea e autentica. In una risposta di Remizov a Kodrjanskaja proprio a tal riguardo emerge un'interpretazione, a nostro parere, sincera – ed

è una rarità – della sua personalità e opera: «Но ведь они добрые – кикиморы, в них нет никакого плохого начала, от них идет моя путаница и неразбериха, от них же мои шутки и безобразия»⁷⁹.

Sogno, fantasia, immaginazione sono le vie che conducono ad una conoscenza superiore e pura, fenomeni che permettono di varcare le soglie del visibile, di andare al di là di ciò che l'occhio profano, normale vede, per mostrare una realtà diversa che esiste in un universo ineffabile che non può essere toccato con mano. Lo scrittore riconduce all'infanzia l'origine della propria missione di intermediario tra i diversi mondi e la miopia-cecità viene interpretata quasi come il pegno da pagare per la sua «seconda vista», nonché per la sua capacità onirica, per la “chiaroveggenza” degli occhi rasati.

Il *topos* della cecità del poeta, a cui sono associate doti profetiche, visionarie e sovrumane, ha com'è noto radici ben lontane, risalenti alla concezione dell'antichità classica secondo cui l'assenza della vista, strettamente legata, anche su base lessicale, con la nozione di conoscenza, costituisce il sigillo d'elezione di una condizione che permette il contatto tra diverse dimensioni, tra vita e morte, tra umano e divino. Inoltre, anche il sonno – e, dunque, il sogno, che in russo sono indicati dallo stesso termine, «сон» – costituiva un'esperienza affine alla cecità. Proprio a questa concezione classica è in parte riconducibile anche quella remizoviana, per cui la dimensione del *sogno* è associata alla *vista interiore* dell'eroe, che conduce, secondo l'idea platonica, alla visione della conoscenza “autentica”. Come la preclusione della vista del mondo umano apriva le porte alla visione di una diversa realtà conoscitiva, così la deformazione della vista del piccolo eroe gli permette di oltrepassare la barriera della logica, simbolizzata dal velo di Maya, e di avere accesso all'essenza, a quella realtà intelligibile nascosta al di là del mondo visibile.

La centralità interpretativa e ontologica del motivo degli occhi rasati emerge anche nella strategia narrativa adottata nel testo, che presuppone la priorità assoluta dell'organo della vista e dell'informazione visiva, nonostante la sua quasi totale assenza (fisica): non a caso, il narratore distingue tra ciò che ha visto (e sentito) per la prima volta ed il momento in cui ha inizio la sua memoria personale, biografica, razionale,

⁷⁹ Ead., *Aleksej Remizov*, cit., p. 7. (Trad.: Gli spettri sono buoni in sé, non vi è in loro nessun principio cattivo; da essi derivano la mia confusione e guazzabuglio mentale; da essi derivano i miei scherzi e le mie deformità).

strutturata, cosciente: «И первое, что я *увидел*, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни – *первый оклик*, на который я *встременулся*. Но моя память начинается позже, когда с матерью мы переехали на Яузу» [6]. Egli differenzia, dunque, tra ciò che ha «visto» e «sentito» e ciò che «ricorda» consapevolmente e il suo primo rapporto con il mondo fenomenico avviene proprio attraverso la percezione inconsapevole di immagini visive e acustiche⁸⁰: «Ощущив вокруг себя зелено тепло, я точно вспомнил что-то и открыл глаза, а этот голос прозвучал мне из зелени, которую я увидел, “чего ты хочешь?”, – у меня потеплело на сердце» [27].

Il narratore autobiografico, di conseguenza, prestando particolare attenzione al processo fisico della vista, fornisce descrizioni continue e dettagliate non solo dei propri occhi, caratterizzati come «близорукие», «подстриженные», «купальские», «гномические», «разбойничье», «не по-человечески смотревшие», «распаленные», ma anche degli occhi degli altri personaggi, in particolare delle loro caratteristiche figurative (cromatiche, emotive, psicologiche o sociali). Il testo, infatti, è gremito di lessico connesso alla sfera visiva dei personaggi e alla loro visione, ad esempio alla descrizione del loro sguardo: «И этот мне в упор пригорюнившийся *взгляд* – глаза, смотревшие из глуби *тревог* и с такой несомненною русскою верой, смиренно, но и неотступно, запечатлевались в душе моей навсегда» [21]; «Беспокойно-сверлящий и такой *усталый взгляд*» [136]; «Это мастер от Богау Копейкин [...] и в его *взгляде* я прочитал себе *осуждение*» [154]; «И уж видел совсем близко глаза, льющиеся синью, и пестрые рябины на лице, но бледнее, чем там показались на солнце, я видел пристальный бездонный *взгляд*» [160]; «Меня не узнавал и встречу, помню, безразличный *взгляд*» [162]; «А он отвечает мне *тихим* *затаенным* *взглядом*» [203]; «а *взгляд надзвездный*: не смотрит, а взирает» [253].

Ancora, vengono utilizzati epitetti o comparazioni metaforiche (più di rado metonimiche) riferite agli occhi dei personaggi, che possono essere lunghi o corti, caldi o freddi, calmi o esausti: «У всех были, как мне казалось, точно втягивающие в себя, *напряженные глаза*» [11]; «Как и глаза запалые перетерпевшиеся, с глубоко канувшей скорбью –из бывших крепостных» [46]; «От бессонных ночей *воспаленные* глаза его сверкали волчьим огоньком» [92]; «Когда к

⁸⁰ Immagini visive e sonore sono connesse tra loro da profondi legami sinestetico-associativi, per cui le stesse immagini visive assumono uno status sonoro e viceversa.

матери приезжала цыганка Елена Корнеевна, я смотрел «моими» глазами в ее бездонно-омутное – в ее *не наши* глаза, там плыли знойные дикие песни» [111]; «Моим ненасытным измученным глазам» [138], «Хам – сама беспощадная справедливость, короткая правда *холодных глаз*» [141]; «Синие, бездонно-синие *лучающиеся* глаза, – потом я встретил похожее у Андрея Белого» [158]; «Я видел ласковые глаза, обращенные ко мне, ожидающие от меня мою руку «на счастье» [162]; «Кляча с иссеченными глазами» [175]; «И уж поднялся уходить, и вдруг его птичьи глаза глобусом, закружились» [235]. Particolarmente emblematica è, in tal senso, la descrizione degli occhi «autunnali» e «malinconici» di uno dei personaggi del testo, il *karlik-monašek*, il monacello-nano, che ricordano all'eroe autobiografico, attraverso la rievocazione della poesia *Pozdnjaja osen'* (*Tardo autunno*, 1854) di Nikolaj Nekrasov, ora una strada desolata, ora la musica di Čajkovskij: «Эти осенние глаза – а они самые *печальные*! – это серое зеркальное поле – я встречал их в упор, и мне было также печально. Мне вспоминалась печальная осенняя дорога [...] стихи “Поздняя осень”, музыка Чайковского, “Скучная картина”» [205].

Per il narratore, inoltre, anche gli oggetti inanimati possiedono occhi propri, così come gli elementi della natura, ad esempio la luna («Синими глазами, не отрываясь, она глядит» [221]), secondo quella modalità di interpretazione infantile e magica della realtà, che permette di attribuire caratteristiche umane a tutti gli esseri del mondo, anche a quelli inanimati, e che si esprime nel tropo predominante della personificazione, come si può ancora evincere, ad esempio, dalla descrizione del vento:

Ничего так не любил я, как ветер; я заслушивался его воем – его хаотическая песня была мне, как музыка: серый – зеленая рожица – он примищивался в теплой трубе и, сидя на корточках (одна нога куриная, другая утиная), выл, ничего не видя, ничего не желая знать, выл и, перерыв, срывался и улетал на «водопой». [81]

Le caratteristiche riferite al colore e alla luminosità degli occhi e dello sguardo sono, infine, uno strumento di descrizione e valutazione della vita interiore di un personaggio e del suo destino. Così, lo «sguardo nero» della madre di Aleksej è simbolo della sua strada «nel vuoto sconfinato»; gli occhi di Hoffmann, invece, sono dello stes-

so «bagliore lunare» di quelli del protagonista: «А свет этот резкого трепета, режущего огня и лунного блеска» [221]; quelli di Belyj, nel ritratto che ne ha fatto Bakst, sono invece descritti come «синие, черным подутольные глаза» [252].

La vista diventa il fattore integrante a cui sono soggiogati tutti gli altri sensi (udito, tatto, olfatto): gli occhi cessano di essere solo l'apparato fisico dell'organo della vista e inglobano in sé caratteristiche acustiche, tattili, spaziali e persino etiche. Così, nel mondo poetico remizoviano, persino le dita sono dotate della capacità di vedere, fino a che gli stessi occhi subiscono anch'essi una personificazione, finendo per distinguersi come entità autonoma: «Вспыхнули глаза и качались на тоненьком стебле» [136].

Frequenti e accurate sono dunque le riflessioni e le descrizioni che lo scrittore fornisce non solo per quanto riguarda la sua peculiare vista “esteriore”, ma anche e soprattutto quella “interiore”, che procede verso un mondo tutto suo fatto di fantasie e sogni, di ricordi “storici” e rievocazioni letterarie. La sua straordinaria vista “interiore” è infatti indissolubilmente legata alla cosiddetta «memoria profonda», involontaria, spontanea, libera, inconscia, nonché, come detto, al *sogno*, altra grande macrocategoria dell'opera remizoviana:

А мое внутреннее зрение – глаза духовной моей сущности. Моя память прошлого и моего видения будущего в какой-то мере говорит за мои внутренние глаза – за мое духовное. [...] Выступили из моего будущего передо мною очертания будущего⁸¹.

PG si configura quindi come un tentativo di assimilare *memoria* e *vista* e, anzi, di esprimere la prima attraverso la seconda: non a caso, Remizov utilizza sovente i verbi «вижу» e «помню» come sinonimi, oppure al posto di «помню» egli adopera lessemi connessi alla sfera visiva, facendo sì che la sua capacità di «vedere» attraverso i secoli possa essere intesa come la capacità di «ricordare» attraverso i secoli: «В глазах у меня все еще живо стояли дорожные встречи» [12]; «И, вот, верите ли, это-то я очень хорошо помню, и как сейчас вижу...»

⁸¹ A.M. Gračeva, Aleksej Remizov. *Lico pisatelja...*, cit., p. 332. (Trad.: *Ma la mia vista interiore sono gli occhi della mia essenza spirituale*. La mia memoria del passato e la mia visione del futuro parlano in una certa misura per i miei occhi interiori – per il mio spirito. si sono manifestate davanti a me le linee del futuro provenienti dal mio futuro).

[47-48]; «Я глазами своей неистребимой памяти вижу Москву» [69]; «Я отчетливо вижу, как бессмысленно смотрит он в пустоту» [238]; «И долго потом – через годы – вдруг увижу себя» [240]. «Видения моего зрения» [70], «visioni della mia vista», le definisce Remizov, con un ossimoro che restituisce chiaramente l'idea di vista non come veicolo di informazioni oggettive, ma come doppio della memoria, prisma rifrattivo che, come uno specchio deformante, produce un'illusione ottica dopo l'altra, dando così forma e vita all'universo personale del narratore-protagonista, il quale chiarisce più volte di vedere qualcosa «своими глазами», «con i propri occhi», per sottolineare che questo qualcosa può essere non visto, o visto diversamente, dall'occhio normale e, dunque, per evidenziare la soggettività della propria visione, che determina poi, di fatto, l'inaffidabilità dell'intera narrazione: «Я "моими" глазами видел всех этих хамелеонов, волков, фазанов, тигров, астролога, водопад, арфу» [22]; «Было и такое, что почему-то принималось другими за "сочинение", но что я-то, ничуть не "сочиняя", видел собственными глазами» [60]; «Рассматривая "моими" глазами зеленое здание и зверей» [109], «Я смотрел "моими" глазами в ее бездонно-омутное – в ее не наши глаза» [111]. Gli occhi, imponendo le loro leggi predominanti su tutti gli altri sensi, agiscono come una calamita che attrae a sé e ingloba tutti i potenziali componenti da cui scaturiscono i fili del gomitolo della memoria. Le immagini percettive, visive e sonore, quindi, diventano le fonti principali da cui si diramano i vettori della memoria nel discorso autobiografico remizoviano, generando le immagini-memorie che costituiscono il tessuto del testo.

Il motivo degli occhi rasati assume allora una connotazione ancora più simbolica, quasi mistica: il ricordo viene interpretato come una sorta di rivelazione, come l'acquisizione della vista da parte di un cieco dalla nascita, connotandosi quasi come miracoloso ed epifanico, come dimostra l'impressione particolarmente viva che ebbe sull'eroe autobiografico la parabola del Vangelo sulla guarigione del cieco nato [153].

La formula *vista-fede-memoria-creatività* diventa l'equazione integrale autobiografica della «верità degli occhi rasati»: il narratore è sinceramente convinto della realtà di ciò che egli vede/ricorda e soffre, ad esempio, del fatto che nessuno gli creda quando riporta l'episodio dell'apparizione alla nonna, in punto di morte, di San Sergio di Radonež insieme all'orso (apparizione certamente un po' buffa e apocrifa): «Это – первая проба моей "веры", одна из первых

диковинок, открывшихся моим “подстриженным” глазам» [104]. Memoria, fede e creatività vengono date a una persona come un dono primordiale, sono insite nella sua natura, proprio come lo sono gli occhi rasati dell'eroe:

Чему хотите, но «вере» не научить. Нельзя и заставить себя «верить». Как голос и слух, и «вера» передается через кровь – через то цветение крови, что различимо, как стебли и веточки звучащих и отзывающихся нервов. С «верой» рождаются, как я с моими «подстриженными» глазами». [104]

Gli «occhi rasati», quindi, non sono solo una metafora della miopia dell'eroe, non indicano soltanto una maniera speciale di vedere la realtà, ma diventano il simbolo di una specifica concezione del mondo, dell'arte, della vita⁸². Obiettivo dell'arte e dell'artista, nello spirito del formalismo, è proprio l'opera di «sollevamento del velo» attraverso il ricorso a immagini che trasmettano una rinnovata percezione del mondo, una visione straniata di quest'ultimo:

L'arte, secondo me, è fondata sulla verifica ininterrotta del mondo, e per attuare questa verifica noi fondiamo parallelamente al mondo, come di riflesso, un'altra realtà, mettendo a confronto l'eterogeneità della nostra sensazione e della nostra esperienza con le strutture artificiali dell'arte, nitide ma al tempo stesso vaghe⁸³.

Il suggestivo e, forse, ancora più difficilmente traducibile sottotitolo – *Kniga uzlov i zakrut mojej pamjati* (Libro dei nodi e viluppi della mia memoria) – è, come il titolo, altrettanto rilevante per la comprensione della concezione estetico-filosofica e della struttura del testo. Esso trova la sua esplicitazione già nell'incipit del prologo, che si apre con la seguente affermazione, la quale, pur non volendo essere filosofica, finisce per esserlo profondamente:

В человеческой памяти есть узлы и закруты, и в этих узлах-закрутах «жизнь» человека, и узлы эти на всю жизнь. Пока жив человек.

⁸² Florenskij scriveva: «Зрением возглавляются наши способности познавать мир». Cfr. P. Florenskij, *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chodožestvenno-izobrazitel'nych prozivedenijach*, in Id., *Stat'i i issledovaniia po istorii i filosofii isskustva i archeologii*, Moskva, Mysl', 2000, p. 129. (Trad.: La nostra capacità di conoscere il mondo è guidata dalla vista).

⁸³ V. Šklvoskij, *Sulla prefazione, in genere*, cit., p. XIII.

[...] Узлы памяти человеческой можно проследить до бесконечности. Темы и образы больших писателей – яркий пример уходящей в бездонность памяти. [...] Узлы сопровождают человека по путям жизни: вдруг *вспомнишь* или вдруг *приснится*: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровение или погодные назнаменà, но и глубокие, из глуби выходящие, воспоминания. Написать книгу «узлов и закрут», значит написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, «чего не могу позабыть. [5]

Da questa dichiarazione introduttiva discende l'essenza mitopoietica di tutta l'opera remizoviana. Mitizzando il proprio difficile destino, Remizov ne ricerca le radici non solo, come detto, nella memoria dell'infanzia ma, scavando ancora più in profondità, nella pre-memoria e nei sogni, in quei «punti dolorosi» – che egli chiama «nodi e viluppi» –, ossia momenti connessi a sensazioni reali vissute nel passato che riprendono vita nel presente, ed attorno ai quali vengono costruiti gli episodi ed elaborate le riflessioni su tematiche biografiche, letterarie, filosofiche, esistenziali. Così, i «nodi» nella memoria sono quei centri semanticamente involontari e inconsci, che provengono dal profondo; i «viluppi», affini ai ricordi involontari proustiani, costituiscono invece quei momenti della memoria personale in cui emergono percezioni ed esperienze che Remizov ritiene cruciali nel suo divenire scrittore. I «nodi e i viluppi» sono conseguenze della memoria e allo stesso tempo ne sono gli elementi costitutivi, il risultato e il processo senza fine. Questi punti chiave, forse irrilevanti agli occhi altrui, sono al contrario profondamente significativi per la visione del mondo dello scrittore e vengono, pertanto, mitologizzati fino a diventare i *topoi* della sua opera, sui quali egli si ripete continuamente, ritornandovi ossessivamente e ribadendo ciò che ha già detto e ridetto: «Узел неразвязываемый и никак не развязывающийся» [9].

Caratterizzandosi come categoria organica dalla natura universale, pluristratificata, sintetica e sinestetica – costituita dall'unione di principi sensoriali, emotivi e mentali capaci di interagire l'uno con l'altro – la memoria creativa remizoviana ordisce infatti l'intricata tela del tessuto narrativo, organizzando attorno a sé il complesso, multidimensionale universo semiotico-mitopoietico dell'autore. Tentando un'estrema schematizzazione, la macrocategoria della memoria remizoviana può essere suddivisa in *glubinaja prapamjat'* (pre-memoria profonda), *čuvstvennaja pamjat'* (memoria sensoriale), *genetičeskaja pamjat'* (memo-

ria genetica), *associativnaja pamjat'* (memoria associativa) e *konkretno-bytovaja pamjat'* (memoria concreta quotidiana)⁸⁴.

Proprio la categoria della memoria determina la struttura pluristratificata dello spazio poetico autobiografico, in quanto ciascun tipo di memoria genera un distinto, sebbene correlato l'uno con l'altro, crono-topo del testo: la *prapamjat'* profonda genera lo spazio onirico, mitologico e storico-culturale della tradizione russa; la memoria sensoriale, lo spazio topografico di Mosca; quella genetica, lo spazio della propria genealogia (familiare e letteraria); quella associativa, lo spazio dell'intertextualità; la memoria quotidiana, infine, lo spazio biografico del *byt* del protagonista e dell'autore. Ad ognuno di essi corrisponde un differente piano narrativo, espresso nel testo attraverso precisi mezzi lessicali e stilistici. È però tuttavia molto difficile, praticamente impossibile, separare tra loro i diversi piani narrativi e i vari tipi di memoria: essi si compenetrano, si sovrappongono e si amalgamano continuamente, e la loro intersezione è resa possibile dalla *prapamjat'*, che agisce come una sorta di iper-categoria da cui tutto l'universo poetico remizoviano ha origine.

Proprio in *PG* Remizov teorizza e introduce il concetto chiave di *prapamjat'*, cui abbiamo già fatto accenno nel capitolo 1: una sorta di memoria (personale e collettiva) ancestrale, inconscia e involontaria, che va ben al di là della memoria "selettiva" del memorialista, profondamente radicata nella mentalità e nella cultura russa, innescata da sensazioni fisiche e sensoriali o da stati d'animo interiori – che suscitano, nella mente del narratore, associazioni sotto forma di pensieri interrotti, accenni o allusioni – e risvegliata dalla parola viva, dalle fiabe, dai miti e dalle leggende, dai rituali appresi dalla gente comune e, naturalmente, dai libri. Così, ad esempio, il narratore-protagonista ricorda «inconsapevolmente» la sua nutrice, evocandone l'odore del latte: «*Моя невольная память исходила из самого существа: я чувствовал запах ее молока*» [26], oppure, ancora, descrive il suo rapporto con il materiale letterario russo: «*И когда я сидел над старинными памятниками и, конечно, неспроста выбирал из прочитанного, а по каким-то бессознательным воспоминаниям – "узлам и закрутам" моей извечной памяти*» [14].

⁸⁴ Tale classificazione è mutuata, in una forma adattata ai nostri scopi, dal lavoro di N. Blišč, *op. cit.*, p. 63. Anche Nikolina propone una suddivisione simile, cfr. N.A. Nikolina, *Struktura povedovovanija...*, cit., p. 57.

La *prapamjat'*, dunque, costituisce un complesso sistema di elementi meta-iper-intratestuali che interagiscono nella coscienza dell'autore-narratore-protagonista, collegati tra loro dalla centralità della sua posizione nello spazio della cultura russa e universale. La memoria profonda infatti non presenta confini e, anzi, si erge al di sopra del soggetto e, subordinando il principio personale, modella il mondo tanto da determinare quasi la posizione di vita dello scrittore stesso: Remizov crea insomma l'illusione che essa sia pressoché indipendente dalla sua volontà, illusione rafforzata dal fatto che la narrazione sconfina a momenti nel flusso di coscienza; tuttavia, al tempo stesso la pre-memoria è selettiva, tutt'altro che inconscia e non può esistere al di fuori delle traiettorie tracciate dallo scrittore stesso.

La *prapamjat'* definisce, quindi, la composizione dell'universo del mito autoriale, i cui elementi costitutivi sono rappresentati non solo dai ricordi, ma anche da ciò che da essi viene a sua volta generato: le immagini della memoria infantile costituiscono le macroimmagini concrete da cui si diramano vorticosi intrecci e ramificazioni di microimmagini simboliche e dettagli semioticamente significativi. Il ricordo, d'altronde, per sua natura non è mera descrizione oggettiva della realtà passata, ma è sempre un suo ripensamento estetico, cosicché il ripensamento della realtà nell'atto del ricordo è equiparabile al suo ripensamento e reinterpretazione nell'atto creativo. Attraverso la *prapamjat'* universale, Remizov si sforza di trasmettere, a partire dalla propria percezione emotivo-sensoriale, non solo il proprio sviluppo personale, ma soprattutto quello culturale del mondo russo, intrecciando i ricordi d'infanzia reali, sebbene mitizzati, con i ricordi eterni di quanto accaduto molto prima della sua nascita, secondo un procedimento similare adottato da Belyj nel *Kotik Letaev*, il quale a sua volta cita la Nataša di *Guerra e pace* per dire che «quando ci si abbandona così a rievocare, rievocare, rievocare, si finisce, a furia di memorie, col ricordare cose accadute ancora prima che si sia venuti al mondo»⁸⁵. Al centro di tutto vi è sempre la personalità dell'artista creatore, l'Io autobiografico e finzionale. Così, proprio grazie alla *prapamjat'*, la vita dell'eroe-scrittore e il suo destino vengono collegati con momenti cruciali della vita letteraria, storica e leggendaria della Russia e il microcosmo del bambino viene iscritto nel macrocosmo della memoria spi-

⁸⁵ A. Belyj, *Kotik Letaev*, tr. it. di S. Vitale, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, p. 27.

rituale, culturale e mitologica dell'umanità. La memoria personale del protagonista si confonde con quella storica, il suo passato e destino col passato e col destino della Russia: fatti e persone della sua biografia – pur sempre trasfigurati attraverso il filtro della fantasia –, ciò che aveva letto nei libri o ascoltato dai racconti degli adulti – altre vite di altri tempi fuori dal tempo – formano, nella sua coscienza, diversi tasselli di un unico schema magico, invisibile all'occhio normale, coperto dal Velo di Maya.

La percezione della «непрерывность жизни духа и проницаемость в глубь жизни» [6]⁸⁶, grazie alla vista pluridimensionale degli occhi rasati, permettono allo scrittore-narratore di instaurare una profonda e intima connessione con figure e fatti del passato e di trasformare fenomeni ed eventi della storia, della mitologia e della cultura in accadimenti concreti, individuali, personalissimi, trasferendoli nel proprio universo artistico interiore, secondo le regole di quell'autore-centrismo di cui già si è detto ed elevandoli, dunque, a miti personali della propria opera, così come, al tempo stesso, i fatti personali divengono universali.

A personalità reali – amici e conoscenti dell'epoca – vengono infatti affiancati personaggi letterari e storici, finanche gli stessi scrittori russi, nei confronti dei quali Aleksej Michajlovič provava un legame quasi parentale e altrettanto vivo e sanguigno («Но кто же из писателей так глубоко ранил меня, вызвав к свету мою бедовую мысль?» [222]), di fatto realizzando una sorta di cosmogonia mitopoietica e mitosimbolica, in cui la leggenda diventa reale e la realtà diventa leggendaria, i confini che separano sfere apparentemente polari – passato e presente, destino personale e destino storico – scompaiono del tutto: «Символы легенд для меня были живы и ярки, как для трезвого взгляда "факты"» [106].

Così, la visione dell'eroe attraverso i suoi «occhi bruciati dal fuoco di Kupala» dell'incendio della fabbrica vicino casa, che egli osserva dalla finestra della sua cameretta, «risveglia» la pre-memoria profonda, portandolo a «vedere» l'incendio della prima tipografia russa di Ivan Fëdorov nella rutilante Moscova del XVI secolo e, anzi, a prendervi addirittura parte attiva, nelle sembianze di uno scriba che, in

⁸⁶ L'interesse nei confronti delle questioni sul tempo e sulla memoria era comune ai maggiori scrittori europei dell'inizio del ventesimo secolo, tra cui Woolf, Proust, Joyce e Mann ed era, inoltre, al centro delle ricerche della cinematografia, soprattutto di Ejzenštejn.

nome della preservazione della parola manoscritta e contro l'uniformazione della creatività letteraria, appicca il fuoco⁸⁷:

Но разве могу забыть я ночь на Михайлов день, торжественно крутящуюся метель, сливающуюся в вое и криками с Кремлевским набатом, когда на Никольской загорелся Печатный Двор, а для меня, когда – вся Москва горела, я сам горел. [...] При первопечатнике Иване Федорове я был писцом, и под грозой печатного слова в отчаянии поджег типографию на Никольской, «Печатный Двор», через столетие я служил наборщиком в той же самой восстановленной после пожара типографии, приверженец старой веры и старого пения. [110-113]

E, ancora, lo stesso incendio gli riporta alla mente la «visione», di cui egli è «testimone oculare», dell'arsione al rogo del *protopop Avvakum*, suo mentore spirituale:

Но разве могу забыть я... я помню Пустозерскую гремящую весну, красу-зарю во всю ночь, апрельский заморозок, летящих на север лебедей. На площади перед земляным острогом белый березовый сруб, обложенный дровами, паклей и соломой; посреди сруба четыре столба – четырех земляных узников, привязанных веревками к столbam: трое с отрезанными языками и один пощаженный – рука не поднялась! – в нем узнал я моего духовного и наставника *протопопа Аввакума*. Мне чутко из веков: скрипучей пилой звенил стрелецкий голос: «По указу государя, царя и великого князя вся великие и малые и белые России самодержца – за великие на царский дом хулы сжечь их!». Из замеревшей тишины, блеснув, пополз огонь – «жечь их». Не сводя глаз, я следил – огонь уж шел; и шел, как хряпающая пасть; а дойдя до ног, разлился, поднимаясь. В глазах я видел ту же убежденность – там, на Печатном Дворе в пожар я видел ее в глазах первопечатника Ивана Федорова, оба подрост, но не гнев и укор, в его глазах горела восторженная боль. Огонь, затопив колена, взбросился раскаленным языком и, гарью заткнув рот, лизнул глаза, и, свистом перебесясь в разрывавшейся клоками бороде, шумно взвился огненной бородой над столбом. И запыпал костер. [...] Тяжелым горьким дымом наполнило горло, я только слышал, как рухнули четыре столба – один за другим четыре. «сердце озябло и ноги задрожали». [113-114]

⁸⁷ Paradossalmente, lo scrittore considerava però allo stesso tempo Ivan Fëdorov come una figura tragica, creatore sì di un nuovo tipo di conoscenza culturale per la Russia, ma condannato all'incomprensione dai suoi contemporanei.

Proprio l'immagine archetipa del *fuoco* («огонь»), metafora per eccellenza, rappresentata in maniera sensibile dall'*incendio*, dalle *fiamme*, dal *rogo* («пламя», «пожар», «костёр»), è uno dei simboli trasversali a tutto il testo. Essa è, a sua volta, connessa a uno dei leitmotiv principali, quello dell'*otmečennost'*, l'essere «segnato», «marchiato», nonché a quello della *posvjaščennost'*, l'«iniziazione», motivi che approfondiremo meglio più avanti. Il fuoco rappresenta un segno di "elezione" del protagonista, nei confronti del quale egli racconta di aver sempre sentito un'attrazione irresistibile, definendosi, perciò, un «piromane», affascinato da fiammiferi e candele. È esplicativo, inoltre, che, almeno a quanto scrive, il primo racconto, *Ubijca (L'assassino)*, composto a soli sette anni, fosse proprio dedicato a un incendio da lui stesso appiccato. A quest'antica immagine archetipa, presente in ogni testo del ricordo e risalente nella sua concezione di forza creatrice al pensiero filosofico antico, lo scrittore lega infatti il proprio destino («Я знаю огонь, это моя стихия»⁸⁸; «Горю – я существую»⁸⁹). Come evidenziato da Nagornaja, nell'opera remizoviana il fuoco riveste una funzione mitologica: «Ремизовское самозаклание огню – приобщение к огненной природе сущего, огонь – это судьба»⁹⁰. Anche in PG il complesso simbolico legato al fuoco rimanda alla funzione sacrale e sacrificale di quest'ultimo, al ritorno alle radici della cultura universale che, grazie alla memoria profonda dello scrittore, si ripete in diversi periodi della storia; esso è, al contempo, anche simbolo di fede, di purificazione spirituale e di rinascita ed è pertanto definito, in un altro passo, «белый огонь»⁹¹. Una sorta di «battesimo di fuoco»⁹² del protagonista, attraverso la memoria spirituale e al contempo sensoriale delle vicende del tipografo e dell'arciprete, simbolizza la sua iniziazione al dolore e alla sofferenza dell'esistenza umana: «И вдруг жгучая мысль, как расплавленная капля, с болью пронзила меня, я понял что-

⁸⁸ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 136. (Trad.: Conosco il fuoco, è il mio elemento).

⁸⁹ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 247.

⁹⁰ N. Nagornaja, *op. cit.*, p. 44. (Trad.: L'autoimmolazione di Remizov al fuoco è l'iniziazione alla natura infuocata dell'essere, il fuoco è destino).

⁹¹ Il simbolismo del «fuoco bianco» rimanda all'interpretazione popolare del soggetto dell'arsione al rogo di Avvakum ed è emblema del principio divino, del sacro.

⁹² L'espressione «огненное крещение» nella lingua metaforica dei Vecchi credenti significa proprio «самосожжение», forma di suicidio collettivo attraverso cui gli eretici si auto-immolavano pur di non abiurare.

то – вспомнил, как вспоминается давно когда-то бывшее, глубоко скрытое, вдруг вспыхивающее пожаром, и, горя, я поднял руки к огню, – пламень взвивался надо мной, и пламень вырезалась из сердца – пламя окружало меня...» [35]; «Река для меня теперь, как огонь, и от огня мне – некуда! Пламень взвивался над моей головой – и пламень вырезалась из сердца – пламя окружало меня...» [110]. Nel testo si susseguono molteplici metafore connesse al fuoco: le fiamme non solo circondano il protagonista, ma addirittura dentro di lui nasce una fiamma ardente – «пламя человеческого сердца», «пламень чувств»; egli possiede una memoria infuocata, «огненная память», un'incredibile fiamma di sentimenti, «пламя души» e, naturalmente, il dono della parola, «пламень глагола». In questo senso, dunque, il fuoco, grazie al suo potere metamorfico, da forza materialmente distruttrice diventa forza spirituale, creatrice e creativa⁹³, emblema dell'immaginazione, nonché catalizzatore della memoria profonda⁹⁴. L'immagine del fuoco, infine, è connessa non solo al tema della memoria profonda e della speciale visione remizoviana – al «fuoco degli occhi rasati» – ma anche a quella «пламенность духа»⁹⁵, l'ardore dello spirito, ossia il fuoco dell'ispirazione poetica, che emerge nell'arte verbale degli scrittori («пламенные слова»⁹⁶) e, dunque, al tema della lingua russa nativa, la cui incarnazione più evidente Remizov individua proprio, come vedremo più avanti, nell'opera dell'«arciprete ardente» Avvakum:

Из имен, не сказок и легенд, а ставших сказочными, два исторических русских имени вошли в мою память от моих первых лет: первопечатник Иван Федоров и первослуга протопоп Аввакум.

⁹³ La metafora del fuoco come creazione emerge già nel titolo della raccolta di saggi *Ogon' veščej*, in cui Remizov mira a ritrarre il «fuoco creativo essenziale» dei geni della letteratura russa, analizzando il principio irrazionale come fonte di creatività nella letteratura russa.

⁹⁴ Nelle sue lettere Remizov scrive ancora: «Моя душа, обжигаясь, плачет тяжелыми слезами. Огонь и влага. Я заметил, только в таком состоянии у меня возникает желание слова» (Trad.: La mia anima, ardendo, piange lacrime pesanti. Fuoco e umidità. Ho notato che solo in questo stato nasce in me il desiderio della parola). Cfr. N. Kodrjanskaja, *Remizov v svojch pis'mach*, cit., p. 37.

⁹⁵ «И эта тайность письма от волшебства слова, а волшебство слова от пламенности духа, а пламенность духа – огонь – от дара, а дар по судьбе» (Trad.: E il mistero della scrittura deriva dalla malia della parola, e la malia della parola dall'ardore dello spirito, e l'ardore dello spirito – il fuoco – dal talento, e il talento è un dono del destino.). A.M. Remizov, *Krašennye rylà*, cit., p. 574.

⁹⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 180.

На их огненном имени проба «узлов и закрут» моей извечной памяти или того, чего не могу позабыть. [108]

E poi:

Бедный горемыка, умчавшийся на огненной колеснице, горя, как свеча, ловить царский венец, – пока на земле звучит русская речь, будет ярка, как костер, память о тебе... ты, научивший меня любить свой природный русский язык, протопоп всей Русской земли Аввакум! [113]

L'espansione della memoria in pre-memoria procede dunque attraverso il ripensamento interiore di sensazioni ed emozioni fisiche e mentali personali, solitamente dolorose e connesse a una serie di «shock percettivi»⁹⁷, che producono un flusso spontaneo di aneddoti, materiali, ricordi storici e letterari: ad esempio, attraverso la sensazione di dolore fisico suscitata dalla vista dell'incendio di cui detto, l'eroe-narratore rievoca uno dei momenti dal suo punto di vista più significativi della storia russa, l'arsione al rogo di Avvakum; attraverso richiami al dolore altrui, evoca la memoria letteraria di Dostoevskij; attraverso riferimenti al fantastico e a ciò che di mistico e tragico scorge nella realtà quotidiana, rimanda a Gogol'. L'intertestualità è quindi evidentemente parte integrante del ricordo remizoviano: lo scrittore non si limita infatti soltanto a citare riferimenti e frammenti da opere altrui, ma li rivive in prima persona, alterando e deformando gli eventi, intensificandone le sensazioni; il ricordo presenta un principio di organizzazione e una forma d'espressione di carattere sensoriale-emotivo, e perciò, come detto, al posto di «помню» Remizov utilizza espressioni quali «вижу», «слышу», «осталось чувство». Non può che sorgere spontanea, ancora una volta, l'associazione con la memoria proustiana, già notata da D'Amelia, la quale, tuttavia, ne evidenzia soprattutto le differenze: «Память Ремизова подобно памяти Пруста идет путем неожиданных связей, но не опирается на чувственные ощущения. Она оживает от слова, от книги, от размышлений над русской культурой»⁹⁸. Sebbene sussistano evidenti divergenze

⁹⁷ W. Benjamin, *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*, in E. Ganni (a cura di), *Opere complete*, IV, Torino, Einaudi, 2001, p. 615.

⁹⁸ A. D'Amelia, «*Avtobiograficheskoe prostranstvo* A.M. Remizova, cit., p. 452. (Trad.: La memoria di Remizov, come la memoria di Proust, procede lungo un percorso di

tra i sistemi poetici di Remizov e Proust, in realtà anche la memoria dello scrittore francese viene spesso “risvegliata” dai libri o dalle parole, e l’arte, la letteratura soprattutto, ha nei suoi testi una funzione in un certo senso analoga a quella che essa ha nell’opera del nostro. Ma è soprattutto l’affermazione riguardante Remizov che sembra non essere confermata dalla lettura del testo di PG, in cui il ricordo sembra essere suscitato proprio da percezioni fisiche e sensoriali reali e concrete, le quali “accendono” i fatti della vita interiore, attivando, grazie alla memoria “affettiva”, il processo del ricordo, che fa rivivere al soggetto le emozioni e sensazioni provate nel passato, rievocando così la maniera narrativa proustiana basata sulla memoria sensitiva “spontanea”⁹⁹. Poi, attraverso il loro ripensamento, condotto tramite i riferimenti storico-letterari russi o mondiali e filtrato attraverso la propria visione-filosofia di vita, Remizov fa sì che esperienze interiori, uniche e individuali diventino la base per riflessioni universali. Dunque, le emozioni soggettive passate rinviano a una dimensione profonda, recuperata dalla memoria atavica – la *prapamjat'* – e, proprio attraverso quest’equiparazione dell’intimo con l’universale, emerge la natura esistenziale del pensiero remiziano. Lo scrittore spiega così tale processo: «Как сновидения сами приходят, так события сами подвёртываются, строясь рядами. Восприятия – ощущение: что почувствуешь, что царапнет или уколет. Из чувства выблеснет мысль, выговариваясь»¹⁰⁰.

La *prapamjat'* si rivela, inoltre, anche nel sogno, ulteriore tassello del ricordo remiziano e, dunque, espressione della vista interiore: «Вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровение или погодные назпамена, но и глубокие, из глуби выходящие, воспоминания» [5]. Leggiamo, ancora, in *Ogon' veščej*: «Всякое творчество воспроизводит память; память раскрывается во сне»¹⁰¹.

connessioni inaspettate, ma non si basa su sensazioni sensoriali. Prende vita dalla parola, dal libro, da riflessioni sulla cultura russa).

⁹⁹ La differenza principale, a nostro parere, risiede invece soprattutto nel fatto che in Proust prevalgono i sensi dell’olfatto e del gusto, mentre in Remizov quelli della vista e dell’uditivo.

¹⁰⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit, p. 128. (Trad.: Come i sogni vengono da soli, così gli eventi stessi si presentano, accumulandosi in file. Le percezioni sono sensazioni: ciò che provi, ciò che graffia, che punge. E dal sentimento balena fuori il pensiero, esprimendosi).

¹⁰¹ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 157.

La memoria profonda, fonte di ogni forma di creatività, emerge proprio nel sogno ed è ad esso strettamente associata, e perciò formule come «вдруг вспомнится» e «вдруг приснится» vengono accostate e utilizzate in maniera equivalente: «Источник выдумки, как и всякой мифотворчества, исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти — сны или вообще небодрственные состояния, одержимость»¹⁰².

Lo spazio onirico-trascendentale generato dalla *prapamjat'* può essere considerato una sorta di iperspazio a cui sono subordinate le altre dimensioni narrative, in quanto in esso si manifestano le fonti e gli indizi che permettono di decifrare l'enigma dei motivi, immagini e simboli del testo. In esso, inoltre, risalta, in maniera se possibile ancora più evidente ed estrema, l'utilizzo della tecnica dello straniamento, in cui Remizov adopera quella che egli definisce la legge dell'«illegalità» del sogno: «Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются, и сон как бы завязает в привычных формах явив»¹⁰³. Tale cronotopo racchiude tutte quelle linee “irreali” o, ancor meglio, “surreali” del testo, come le straordinarie peregrinazioni notturne dei fratelli sonnambuli nel loro mondo incantato (nel capitolo *Lunatiki* [*I sonnambuli*]); la vicenda di Liska, la «ragazza lunare»; le metamorfosi fantastiche dell'eroe e degli altri bambini in personaggi delle fiabe; le fantasie scaturite dai motivi tratti dalle opere di Gogol', Novalis, Hoffmann; le fantasmagoriche avventure del Remizov bambino tra le mura di monasteri ortodossi, strabilianti odissee che lo allontanano dalla realtà prosaica e desolante e gli permettono di addentrarsi nei meandri delle trame intricate dei sogni, travalicando ogni confine materiale e temporale e percorrendo irreali e straordinari paesaggi che ricordano quadri di Dalí¹⁰⁴.

¹⁰² *Ivi*, p. 152.

¹⁰³ A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 277.

¹⁰⁴ Fondamentale è, a nostro parere, sottolineare il rapporto di Remizov con il surrealismo francese, con il quale egli ebbe contatti strettissimi durante la sua permanenza in Francia e a cui è affine non solo per quanto riguarda l'importanza, nella sua opera, della fantasia, dell'immaginazione e del sogno, ma anche dal punto di vista della distruzione della “forma” del romanzo tradizionale, uno dei postulati principali del primo *Manifesto del surrealismo*, testo programmatico scritto nel 1924 da André Breton e che suggella la nascita ufficiale del movimento. In quest'ultimo, infatti, leggiamo dichiarazioni molto vicine alle idee remizoviane: «Credo alla futura soluzione di quei due stadi, in apparenza così contradditori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealità, se così si può dire». Cfr. A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi,

Il segno linguistico che definisce lo spazio onirico è costituito dall'immagine archetipa della *luna*, altra immagine chiave del testo, insieme a quella del *fuoco*. Il complesso lunare attraversa infatti tutto il libro: la luna è connessa al sogno e al mondo irrazionale dei «lunatici» (i sonnambuli) e, in generale, a tutti i personaggi connotati positivamente dal narratore; solitamente, la sua apparizione è indizio del passaggio impercettibile dalla realtà al sogno (ad esempio nei capitoli *Lunatiki*, *Karlik-monašek* [Il monacello-nano], *Bednyj Jorik* [Povero Yorick]), di cui si tratterà nel dettaglio successivamente). L'argentea luce lunare, accompagnata da silenzio e quiete, crea infatti un'atmosfera malinconica e onirica che porta chi legge a sospettare che tutto ciò che sta accadendo non sia altro che un'illusione; ad essa si contrappone la luce solare, simbolo del mondo reale e, pertanto, elemento negativo.

Il prologo di *PG*, intitolato proprio *Uzly i zakruty (Nodi e viluppi)*, costituisce l'emblema del genere idiosincratico remizoviano, nonché la rappresentazione più concreta del metodo di composizione dei suoi testi, del suo atteggiamento nei confronti del “materiale” reale e non e del funzionamento del suo personale processo creativo e del gioco mnemonico-onirico di cui finora detto, così descritto da Remizov a Kodrjaskaja:

Процесс моего письма: от книг, памяти (воображения), от пламени моих чувств и ритма (словесное выражение). Воображение – игра памяти. Мое от жизни – мои courts metrages: из туманности событий я выбираю образ. Череда этих образов дает картину жизни¹⁰⁵.

2003, p. 20. *Testimonia Reznikova a tal proposito*: «В начале жизни Ремизова в Париже, в двадцатых годах, Лев Шестов познакомил А.М. с французскими писателями. И католики (Жак Маритэн), и сюрреалисты (Андре Бретон) оценили глубокую оригинальность Ремизова, и его вещи стали появляться в передовых французских изданиях. Имя Ремизова тогда же стало известно французской элите, главным образом, как автора легенд, написанных очень своеобразным стилем». (Trad.: All'inizio della vita di Remizov a Parigi, negli anni Venti, Lev Šestov fece conoscere A.M. agli scrittori francesi. Sia i cattolici (Jacques Maritain), sia i surrealisti (André Breton) apprezzarono la profonda originalità di Remizov e le sue opere iniziarono ad apparire nelle principali riviste francesi. Il nome di Remizov allora divenne noto all'élite francese [...]). N. Reznikova, *op. cit.*, p. 118. Nell'archivio dello scrittore è conservata la sua corrispondenza con alcuni dei principali rappresentanti di questo movimento, come appunto Breton o René Char.

¹⁰⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 135 (Trad.: Il processo della mia scrittura: dai libri e dalla memoria (dall'immaginazione), dalla fiammata dei miei sentimenti e dal ritmo (l'espressione verbale). L'immaginazione è un gioco della memoria.

Lo scrittore accompagna il lettore lungo i meandri reconditi della sua coscienza e pre-coscienza, attraverso accostamenti frammentari e inconsueti, libere associazioni, visioni inattese e deformazioni irreali, avvertendolo sin da subito che la scelta e il significato dei fatti narrati non è esterna né casuale, ma dettata sempre da un profondo moto interiore, da un riconoscimento, da arcane reminiscenze.

Dal punto di vista compositivo, il prologo costituisce un brillante esempio dell'eterogeneità dei materiali inclusi nell'opera autobiografica remizoviana, una *summa* in cui sono racchiusi e anticipati tutti i nuclei contenuti e sviluppati non solo in questo testo di eccezionale poeticità e profondità, ma anche negli altri libri della *Legenda*, nonché l'apogeo e al contempo il denudamento di quel metodo associativo già descritto, che conduce la memoria e pre-memoria di Remizov a "scegliere", fra i suoi ricordi reali e non, in maniera solo apparentemente casuale ma in realtà sempre secondo un disegno ben preciso, gli eventi e i fatti da narrare, ricostruendo, a partire dalle percezioni sensoriali e dalle immagini scaturite dalla mente, una splendida cognizione dei momenti indimenticabili che hanno plasmato, già durante l'eccezionale infanzia, la sua vita artistica adulta.

Lo sciame di immagini-ricordi personali e storici, evocati dal narratore con un tono profondamente intimo e ricco di pathos, si sussegue in un flusso inarrestabile di pensieri, illusioni, sensazioni, associazioni verbali, letterarie e figurative avviluppati per mezzo di formule-ripetizioni liriche che ne tengono insieme, in un convulso meccanismo di concatenamento, le differenti parti composite. E così il rintocco delle campane della Mosca nativa, udito dal protagonista nell'infanzia – lo stesso che, non a caso, avevano udito secoli prima l'arciprete Avvakum e, poi, Dostoevskij – si fonde con l'immagine della miseria di quella Parigi dove lo scrittore trascorse gli ultimi trent'anni di vita; i canti liturgici tradizionali della cattedrale della Dormizione del Cremlino vengono accostati all'elencazione autoparodica delle sue fobie, come quella di attraversare strade e ponti: «Я окружен постоянным страхом и невозможно привыкнуть...» [9].

I principali «nodi e viluppi» della memoria sono costituiti da immagini visive o sensazioni traumatiche e dolorose in cui Remizov s'imme-

Ciò che ricavo dalla vita – i miei *courts metrages*: da avvenimenti offuscati scelgo un'immagine. L'alternarsi di queste immagini dà il quadro della vita).

desima, connesse ad un qualche evento concreto: il ricordo della madre che piange, che rimanda all'immagine della madre in Dostoevskij, o ancora quello di una donna incastrata fra le porte della metropolitana parigina, o di un'anziana mendicante terribilmente stanca che siede nel Bois de Boulogne vicino Parigi, accompagnati da formule quali: «Я это так вижу неизгладимо до боли» [7]; «Слезы полились из ее вспугнутых истерпевшихся глаз» [7]; «Я увидел [...] и саднящая ноющая боль обожгла меня [...], я вижу [...] вспугнутые остановившиеся глаза» [7]; «Было до боли холодно и я подумал: “я бы кричал”» [8].

Tra gli altri «nodi e viluppi della memoria eterna» emerge il ricordo di aver lasciato la Russia il giorno in cui Blok morì, a cui si affianca l'immagine di un uccellino che nidifica sul platano fuori dalla finestra della casa parigina, e che a sua volta richiama, nella mente dell'autore-narratore che lo osserva ogni mattina mentre riflette sulla natura umana, la gallinella – «creatura di Dio» – citata da Avvakum nella *Vita*. L'eroe si ritrova quindi, in diversi momenti della sua esistenza, ora a Parigi, non lontano dal Bois de Boulogne, ora a Mosca, vicino alla Cattedrale di San Basilio, poi a Tula, tra una folla di prigionieri: tale “tele-trasporto” creativo è possibile unicamente grazie all'inesauribile energia della memoria e, proprio grazie al potere di quest'ultima, i *realia* autobiografici subiscono continue trasformazioni estetiche e stilistiche. La litania dei momenti indimenticabili, concatenati attraverso il *refrain* «разве могу забыть я...», non può che concludersi con l'evocazione dei nomi di Avvakum, Gogol' e Leskov, scrittori del cui linguaggio e stile Remizov si considerava seguace ed erede.

Da quanto emerso sin qui, nella struttura narrativa del testo risulta dominante, oltre allo spazio onirico-trascendentale, anche quello intertestuale, ad esso strettamente connesso, che scaturisce dalla memoria associativa, mitologica per sua stessa natura, in quanto connessa alla sfera inconscia, profonda della coscienza e, dunque, alla *prapamjat'*. Motivi, simboli ed immagini tratti dalla letteratura russa, dal romanticismo tedesco, da miti, leggende, fiabe e racconti forniscono il materiale per innumerevoli paragoni e metafore. I segnali che definiscono e delimitano lo spazio intertestuale sono costituiti dai nomi dei personaggi e dei luoghi dell'azione delle opere letterarie altrui, nonché dai nomi degli scrittori stessi. Spazio reale, spazio onirico e spazio intertestuale s'intrecciano fra loro tanto da divenire quasi indistinguibili, la realtà fisica si confonde col sogno e con la letteratura, dando luogo a visioni in cui elementi fantastici, letterari e immaginari si legano al vissuto personale

dell'autore-narratore. Sotto la sua penna incantata, la finzione acquista i tratti di una realtà difficilmente distinguibile da ciò che realmente è stato: così, per fare un esempio, nel capitolo *Ščastlivyj den'* (*Un giorno felice*), la visita reale alle Vvedenskie gory, sul colle Lefortovo, si trasforma in un mirabolante viaggio nel racconto *Lafertovskaja makovnica* (*La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*, 1825) di Pogorel'skij, considerato, non a caso, il primo racconto fantastico del romanticismo russo. Il mondo "letterario" appare più reale rispetto agli eventi tangibili e i luoghi immaginari dell'opera prendono vita tra le pagine remizoviane, annullando il confine tra reale e irreale, tra vita e testo:

Лефортовская часть – Проломная застава – Введенские горы! С какой жадностью я смотрел, вглядываясь в « полночный путь» Маши. С каждым шагом оживала во мне « страшная» повесть Погорельского, [...] и потому магически «черной курицей» заполнившая меня, как не только воображаемое, а «Действительно случившееся» событие, и свидетель события – герой – терся об бок зеленым рукавом и встряхивался – Аристах Фалалеич Мурлыкин. (Я окончательно убедился, что Захар и есть Мурлыкин.) От дома «Лафертовской маковницы» и следа не осталось, да ведь и то сказать, что в повести дом провалился в день свадьбы Маши. Но кто же это у покосившейся «лафертовской» калитки в красном платье с повязанным на шее платочком провожал нас притихшими долгими глазами (Аристарх сладко курлыкал), нет, я не ошибся, это была Маша, «прекрасная, как майский день». [179]

Nell'evocare il passato, il narratore collega e quasi confonde le persone incontrate nella vita reale con quelle conosciute attraverso le sue letture, secondo l'ormai noto procedimento associativo che combina differenti strati temporali e spaziali: personaggi di finzione, come la Zarevna morta di Puškin oppure il gogoliano Kopejkin, invadono continuamente i suoi ricordi personali quasi fossero esistenti; al tempo, i personaggi reali vengono costantemente reinterpretati attraverso il filtro letterario e ad essi vengono attribuiti soprannomi che richiamano personaggi delle opere preferite dello scrittore. Ad esempio, i due insegnanti di calligrafia, Aleksandr Rodionovič Artem'ev e Ivan Alekseevič Ivanov, vengono soprannominati uno il «Вий» [37], dall'omonimo racconto di Gogol', *Vij* (1835), l'altro, «Козлок»¹⁰⁶, «il capret-

¹⁰⁶ Il medesimo cognome viene attribuito a uno degli alter ego dell'autore in *Učitel' muzyki*.

то»: «По его какой-то проницающей все существо его черствости и по его формализму, ему подошло бы лесковское “Павлин”» [41]; *lo starosta della chiesa viene invece descritto come «проворовавшийся Лесковский Левша»* [12]. Attraverso questo procedimento, vengono combinati i diversi piani della memoria: quello biografico, quello onirico-trascendentale e quello intertestuale. Proprio su quest’ultima categoria, evidentemente predominante in numerosissimi frammenti-viluppi, ci proponiamo di soffermarci in seguito.

Secondo Gračëva, *PG* può essere definito come la storia dello sviluppo interiore dell’anima dell’autore, un tentativo di raffigurare il processo di formazione della sua personalità artistica e creativa¹⁰⁷. Utilizzando le parole di D’Amelia, esso è, invece, un «grafico della memoria remizoviana», un «tentativo di autoanalisi»: «Это пропамять писателя, его возвращение к самому себе, к своим сознательным и бессознательным темам, это попытка самоанализа»¹⁰⁸. A proposito di questo testo, Remizov stesso confessa: «Я рассказываю о событиях и встречах, раскрывших мое существо»¹⁰⁹.

La leggenda-fiaba esistenziale del piccolo eroe remizoviano, che pian piano ci dischiude i diversi livelli della sua anima, e la sua funambolica ricognizione nella memoria e pre-memoria quotidiana e poetica prendono le mosse dalla narrazione della sua nascita leggendaria, descritta come quella di un bambino straordinario, arricchita da elementi magici, arcani e misteriosi, in una rievocazione quasi apocrifa della venuta al mondo di Cristo che, grazie anche all’adozione di biblismi nel linguaggio, rimanda al testo evangelico nella sua raffigurazione in un quadro rinascimentale:

А между тем доля человека начертана мне при моем появлении на свет.
И случилось это в самый таинственный час из сокровенных ночей – еще первый петух не запел – в полночь красного лета Купалы. И это не осталось незамеченным. И как молния и гром среди зимы, запишется в неписанной летописи домашних, близких и знакомых на Москва-реке по Замоскворечью. Будет долго помниться и

¹⁰⁷ A.M. Gračëva, *Množestvennost’ mirov...*, cit., p. 528.

¹⁰⁸ A. D’Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» A.M. Remizova, cit., p. 460. (Trad.: È la pre-memoria [*prapamjat’*] dello scrittore, il suo ritorno a sé stesso, ai propri temi consci e inconsci, è un tentativo di autoanalisi).

¹⁰⁹ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 332. (Trad.: Racconto degli eventi e degli incontri che hanno rivelato la mia essenza).

повторяться: 24-ое июня в полночь *рождение человека*. А досужие астрологи с Зацепы: черный кузнец, оперенный птичник и чешуйчатый рыбак вечерами по своим каморкам при одноглазой коптилке согнутся под гороскопом. И гороскоп показывает: долголетие, бурю приключений и счастье – девать некуда, богатый человек! И еще было дознано, сейчас же наутро, в блестящий день блистающего цветами Купалы, что родился в «сорочке». [19]

La nascita dell'eroe autobiografico non avviene, infatti, in un luogo dettato dal caso, ma proprio nel *cuore* di Mosca, e non in un giorno qualunque, ma nell'arcana e magica notte pagana di *Ivan Kupala*. Nella sua descrizione balzano immediatamente agli occhi i riferimenti all'astrologia e all'oroscopo, rappresentati dalle figure del «nero fabbro», dell'«uccellatore piumato» e dello «squamoso pescatore», che introducono l'elemento magico e mistico e al contempo rimandano agli elementi archetipi del fuoco e dell'acqua. Il mese di giugno nell'antichità era infatti chiamato «*кресник*», dalla parola «*крес*» («fuoco», «falò»), come i fuochi che venivano accesi nella notte di Kupala – coincidente, nel cristianesimo, con quella di San Giovanni Battista – a cui è evidentemente legato il complesso del fuoco, di cui già detto. Kupala è, nella tradizione popolare slava, una delle principali festività antico-russe, dedicata originariamente al culto del Dio sole, in cui rivestono un ruolo di primo piano, nei diversi rituali che accompagnano le celebrazioni, proprio gli elementi purificatori e vivificanti del fuoco e dell'acqua, quest'ultimo altro elemento affine al protagonista, che dichiara in numerosi passaggi di amare la pioggia, i temporali, l'oceano: «*Пасмурный день и дождик, как я любил и люблю осенние дни и туманы*» [57]; «*Я всегда любил непогоду, она мне ближе погожих дней*» [196]. Kupala è però anche la notte del solstizio d'estate e, dunque, rimanda a sua volta agli elementi naturali del *sole* e del suo doppio, la *luna*. Il fatto stesso che Aleksej, bambino «lunare», sia nato proprio la notte in cui si celebra il culto del Dio Sole non poteva che essere interpretato come l'ennesimo indizio del fato. L'elemento del sole, infatti, viene rappresentato come un nemico ostile in PG, definito «неизбывная гроза», «нестерпимо» e associato, a causa della sua luce dolorosa per gli occhi malati del protagonista, ad un «*ослепляющий дракон*» [57], un «*drago accecante*», non a caso nella fiaba e nel mito antagonista principale dell'eroe.

La storia della propria nascita nella notte di Kupala segna, dunque, per l'eroe l'inizio della propria mitologia personale, innescando il leitmotiv dell'*otmečennost'-izbrannost'*, l'essere «marchiato», «distin-

to» e, dunque, «eletto»: «Я и сам ведь – не помню когда или всегда я чувствовал себя “отмеченным” и оттого в моей душе звенит» [231]. Il segno tangibile di tale distinzione è rappresentato dalla misteriosa macchia rossa sul palmo della mano sinistra, «отмеченная от рождения, раздававшая счастье», «счастливая левая рука» [161], la mano «felice», ossia «magica», dispensatrice di buona fortuna, che diviene, come il risultato di una puntura con il fuso delle Parche, simbolo del proprio destino e della propria natura incantata di creatura magica, nonché dal fatto di essere nato «в сорочке», «con la camicia», altro segno magico di buona sorte. Entrambi gli elementi riconducono, infatti, alla tradizione folclorica e fiabesca. Sempre da questo principio derivano, secondo l'automitologizzazione remizoviana, l'interesse per gli elementi e i generi letterari pagani e popolari, di cui emblema sono le *rusalii*, come egli definiva le opere teatrali collettive antico-russe, nonché in generale per la mistica.

Tutto, dunque, sembra iniziare per il meglio nella vita dell'eroe autobiografico, finché però, proprio come avviene nelle fiabe, la sua vita improvvisamente cambia: la camicia viene rubata dalla nutrice, la macchiolina fortunata scompare, tutti coloro che lo circondavano, baciandogli la mano alla ricerca di fortuna, si allontanano. La felicità, a cui non era evidentemente destinato, si trasforma in sfortuna e il narratore utilizza una formula magica tratta dalle fiabe per descrivere proprio questo passaggio: «Все у меня начинается хорошо: “жил-был” и вдруг потеря и на какой-то срок разорение, как пропал. И тут какие-то волшебные силы поднимают меня и выводят на свет» [114]. Attraverso il ricorso, di nuovo, a procedimenti e motivi fiabeschi e mitici viene così introdotto un altro leitmotiv centrale del testo, quello della *prokljatie*, la «maledizione originale»: «Из самой глубины моего сердца я чувствовал тяготеющее *проклятие на себе*» [31]; «Первородное проклятие – с ним пришел я в мир, и без него не мыслима моя жизнь» [31]. Sin dalla comparsa al mondo dell'eroe, infatti, sulla sua anima grava una crudele maledizione scagliata, durante il parto, dal cuore della madre che, come un marchio di Caino, ha gettato su di essa un'ombra oscura e amara: «И темная горькая тень покрыла мою душу» [270]). Tale maledizione sarebbe risuonata dalle labbra della madre, ancora una volta, anni dopo, il giorno del funerale del padre del piccolo: «И единственное, что вырывалось у нее и сжимало меня, одно было захлебывающееся слово: “*проклятие*” – оно относилось к тому, теперь мне ясно, к тому непоправимому

(теперь ей ясно!), своему, к себе, но для меня тогда – я чувствовал какую-то свою вину...» [145]. I motivi della *pervorodnoe prokljatie*, la maledizione originale, della *pervorodnaja vinovnaja sovest'*, la coscienza colpevole originale, di un *neizbyvnyj grech*, un peccato inevitabile che il protagonista avrebbe involontariamente commesso, al quale è destinato sin dalla prima infanzia e che è condannato a portare come una punizione fino all'ultimo dei suoi giorni – a livello biografico si tratta del senso di colpa che lo scrittore prova nei confronti della madre¹¹⁰ – vengono introdotti per creare un contrasto con quella che sarà, poi, la sorte del nostro protagonista.

Nella descrizione della propria nascita speciale emerge ancora un altro motivo fiabesco, quello dell'*ultimo figlio*, nella tradizione popolare elemento indicatore di inferiorità sociale. Il narratore-personaggio, quindi, enfatizza i tratti della propria bruttezza, povertà e orfanezza, nullità e insignificanza, nonché della colpa originale e peccaminosa conferitagli proprio la notte di Kupala: come nei racconti popolari, infatti, Aleksej/Ivan-durak è rifiutato e disprezzato da tutti, in primis dalla famiglia. Però, sempre secondo lo schema tipico della fiaba universale, che ci riporta immediatamente alla mente il *brutto anatroccolo* di Andersen, il figlio più giovane, di solito il peggiore e più sfortunato, apparentemente il più debole, povero e svantaggiato, si rivela essere poi il vero e unico eroe del racconto, quello che solo nel corso della storia o addirittura verso la fine si scopre essere il «cigno», trasformandosi nel personaggio «vincitore»¹¹¹. Remizov utilizza quest'intreccio fiabesco nella propria intera opera, ponendolo di fatto alla base della propria vita e personalità: il ricorso agli attributi classici del personaggio della fiaba gli consente, infatti, di combinare i temi del destino immutabile e del libero arbitrio, del fatalismo e dell'affermazione della propria libera volontà¹¹².

¹¹⁰ L'archetipo della madre pentita, continuamente menzionata dall'eroe, raffigurata soprattutto attraverso l'immagine della madre nell'*Adolescente* di Dostoevskij, ma anche di quella della Vergine nell'apocrifo *Choždenie Bogorodicy po mukam* (*Viaggio della Madre di Dio attraverso il tormento*), è una costante del testo e dello spazio autobiografico remizoviano.

¹¹¹ A tal proposito è indicativo che nel testo alla bruttezza fisica dei personaggi corrisponda solitamente la bellezza interiore e viceversa.

¹¹² Egli credeva sinceramente, o forse voleva credere, nell'idea di predestinazione, secondo cui le caratteristiche personali, i talenti e i difetti vengono date all'uomo *a priori*, e non dipendono dall'ambiente esterno in cui si cresce: «Доля человека начертана мне при моем появлении на свет» [19].

La narrazione prosegue, poi, col racconto sulle balie e sulle nutrici, a cui il piccolo Aleksej veniva affidato, soffermandosi in particolare su Evgenija Borisovna Petuškova, religiosa e superstiziosa ex serva della gleba: è proprio lei, infatti, ad avere «aperto gli occhi» del piccolo Aleksej (ancora una volta, una metafora visiva), attraverso il suo latte materno, sul mondo dell'arte popolare e soprattutto della fiaba: «Первые сказки – от моей кормилицы, калужской сказочницы и песельницы, Евгении Борисовны Петушковой [...]. Сказка вошла с молоком кормилицы» [98]. In accordo con un *topos* tradizionale, che non può non evocare la più celebre *njanja* della letteratura russa, Ariana Rodionovna, balia di Puškin, proprio da questa figura deriverebbe la conoscenza, da parte del protagonista, della Russia più autentica e della lingua popolare:

Когда я смотрю на карточку моей кормилицы, я думаю: *Россия – сама русская земля*. И вся-то в цветах, праздничная! – ленты, бусы, кокошник, пошивы, кружева – ее поле, ее лето – ее «лелю» и ее «лада» – от Ивана Купала до Ильина дня. Я счастлив, что родился русским на просторной, полной до краев, глубокой без дна, как океан, русской земле Льва Толстого и Достоевского в ее сердце – Москве с освященным в веках Кремлем, «красным звоном», напевной московской речью, и русская кормилица меня выкормила и научила меня ходить по земле. [24]

«С двух лет начинаю отчетливо помнить. Я словно проснулся и был, как брошен в мир – за какое преступление или для каких испытаний?» [26]. Il momento in cui ha inizio la memoria cosciente dell'eroe-narratore viene ricondotto alla sua caduta dal comò all'età di due anni. Interpretata come una sorta di risveglio, la caduta costituisce, infatti, l'*iniziazione* dell'eroe, il suo «battesimo di sangue», secondo l'archetipo classico per cui egli deve superare tre prove iniziatriche nel corso del suo cammino. Secondo lo scrittore, proprio l'acuta sensazione di dolore, provocata dalla botta contro una stufetta di latta, ha «risvegliato» in lui la speciale visione e percezione del mondo circostante. L'enfasi viene qui posta, rispetto alla descrizione del medesimo episodio nell'*Avtobiografija* del 1912, soprattutto sull'improvvisa scoperta che il mondo è enorme, meraviglioso, *ossimorico*: «В мир, населенный чудовищами, призрачный, со спутанной явью и сновидением, красочный и звучащий нераздельно, красногрознозвонный» [26]. Anche il motivo della

caduta e del successivo risveglio costituisce, dunque, un'ulteriore analogia con l'eroe delle fiabe, che prende vita toccando il suolo¹¹³, oppure con l'eroe del mito, che viene scaraventato dal mondo superiore, divino, in quello inferiore, la terra, dove hanno inizio le sue fatiche. In questo episodio, inoltre, emerge il legame proprio con l'elemento della *terra*¹¹⁴: dopo essere caduto dal comò, Aleksej si risveglia solo dopo aver sentito l'odore dell'aria verde fragrante delle foglie – «дущистый зеленый воздух» [27] – emanato dal *venik* che la balia gli poggia sul viso. Anche dopo essersi ammalato gravemente di scarlattina ed essendo ormai dato quasi per spacciato, il piccolo guarisce solo dopo essere stato messo in un bagno caldo cosparso di fieno spezzettato, del quale sente il «verde calore»¹¹⁵: «Ощутив вокруг себя зеленое тепло, я точно вспомнил что-то и открыл глаза и на желанный “зеленый” голос, а этот голос прозвучал мне из зелени» [27]. La caduta dal comò, quindi, determina il complesso d'inferiorità e l'alterità rispetto agli altri ma, allo stesso tempo, è un ulteriore «marchio» della sua singolarità, come suggerisce lo scrittore: «Случай с падением с комода внешне переделал меня – перебитый нос выделил меня из всех детей, стал я ни на кого не похож»¹¹⁶. Proprio da questo trauma fisico infantile, associato al dolore e alla malattia (non solo il naso rotto, ma poi anche la scarlattina), a cui è legato, nella mitologia personale dello scrittore, il passaggio al mondo cosciente, deriva quella compassione e viva partecipazione al dolore altrui, di cui sono permeate le più vivide e realistiche immagini, impresse nei suoi occhi e nella sua memoria. Il risveglio della coscienza è dunque accompagnato da immagini e stimoli visivi e sensoriali vividi e intensi, in cui, alla visione da parte del bambino del proprio vestito bianco macchiato di sangue¹¹⁷, si so-

¹¹³ «Как в сказке надо удариться о землю, чтобы подняться». Cfr. A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 51.

¹¹⁴ «Оттого, должно быть, что родился я в купальскую ночь [...] я почувствовал в себе глаз на этих лесных и водяных духов...». Cfr. A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 164. (Trad.: Deve essere perché sono nato nella notte di Ivan Kupala [...] e ho sentito in me un occhio speciale per questi spiriti della foresta, dell'acqua e dell'aria).

¹¹⁵ I colori hanno una semantica sfaccettata nella mitopoietica remizoviana. Il verde, ad esempio, il colore del misticismo e al contempo degli spiriti maligni, ricorre in moltissime formule sinestetiche nel corso del libro.

¹¹⁶ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 333. (Trad.: L'incidente con la caduta dal cassettone mi ha cambiato esteriormente: il naso rotto mi ha distinto da tutti i bambini, sono diventato diverso da tutti).

¹¹⁷ «Вот я и подумал: кровь и есть явь и никакой яви без крови». Cfr. A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 354.

vrappone d'improvviso il ricordo della celebre scena della condanna a morte che, solo molti anni più tardi, ormai adulto, egli avrebbe letto nell'*Idiota* di Dostoevskij, e che rievoca quella sensazione di dolore profondo che non lo abbandonerà più:

Мое пробуждение вышло из крови, больно. Затеяя какую-то игру [...], я влез на комод и с комода упал носом на железную игрушечную печку. И с ясностью последних минут приговоренного к казни (я это встретил в «Идиоте» Достоевского) я увидел на моем белом пикейном платье, а меня еще наряжали, как девочку, по белым рубчикам кровь [...] а это и есть пробуждение: *вдруг* – я увидел «весь мир» – какой мир! – и «закатился», не слезы, кровь липким мазала мне рот и руки, а в ушах стоял колокольный звон. [26-27]

Quest'iniziazione al dolore, il «risveglio dal sangue», costituisce uno di quei dispositivi autobiografici da cui scaturiscono i viluppi della memoria, suscitati, come detto, da shock dolorosi, da traumi fisici o da un'angoscia interiore acuta, dall'orrore, dal ricordo delle persone ferite volontariamente o inconsapevolmente: «Пишу, как читаю синодик: имена огорченных мною – не по умыслу и злой воле, а по моей страсти: необуянно-рвущаяся сила, но она всегда бездумна и безответственна» [86]. Il dolore («боль») costituisce, dunque, un inseparabile compagno della memoria remizoviana sin dai primi anni di vita, la sua «страждущая тень» che, insieme alla povertà («бедность») e alla colpa originale, lo accompagnerà ovunque («Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность...» [7]): «Но я ужасно чувствовал с самой первой памяти какую-то совесть жизни... я пел за все человеческое горе, за брошенных, усталых и обреченных, за человеческую беду и бедствия, за это безответное за что? за что? за что?» [82].

Particolarmente rilevante diviene proprio il concetto di «первая память», a cui sono associate diverse immagini mentali che da personali si trasformano in universali, divenendo i catalizzatori che generano i «viluppi» all'intersezione dei quali si formano i «nodi» della memoria remizoviana: l'inverno moscovita, il suono delle campane delle chiese, il ricordo della parola, le carte da divinazione di Svedenborg: «Московская зима – моя первая память» [13]; «Гадальные карты Сведенборга! Эммануил Сведенборг (1688-1772) – какое волшебное имя – и с ним я родился. Я помню эти карты с первой

памяти. [19]; «Я видел человеческие слезы – и как плакала мать и как плакали братья, я помню эти слезы, и слезы входили, как часть в тот величественный мир, с которого начинается моя память» [28]; «Это было мое первое. И повторилось, и не раз – и с не меньшей удачей... И это *навсегда*. И остается *неизменно*» [21].

Il racconto affronta, poi, il motivo delle disabilità fisiche dell'eroe e delle loro conseguenze nel mondo reale: nella dimensione euclidea, nel mondo tridimensionale, Aleksej è infatti un ragazzino dalla vista debolissima, con il naso a forma di teiera, minuto e timoroso di tutto. Questa condizione di «urodство», di «mostruosità» e «deformità» (fisica e morale) a cui è stato predestinato l'eroe, gli impedisce di coltivare, nella più reale delle realtà, le sue numerose ambizioni. È sorprendente notare l'ampiezza degli interessi e delle passioni che, sin dalla prima infanzia, catturano il piccolo protagonista e, allo stesso tempo, l'influenza nefasta che su di lui ebbero la freddezza domestica in cui crebbe, la solitudine, l'indifferenza, la mancanza di agio quotidiano. Reznikova caratterizza in modo molto accurato le origini biografiche del “dispiacere” dello scrittore:

Алексей Ремизов с детства был необычайно одарен: редкая память, способность к наукам (математика и естествознание), богатая фантазия, страсть к чтению и рисованию, исключительный музыкальный слух и редкий голос, участливое отношение к боли и страданиям людей и животных. Но детство его проходило в довольно мрачной обстановке при полном безразличии окружающих [...]¹¹⁸.

Aleksej era un bambino dotato per natura di svariati talenti artistici che, seppur nessuno avesse contribuito in alcun modo a sviluppare, rendevano la sua vita ricca ed eccitante: «Жизнь у меня была богатая, все минуты разобраны, дела всякие...» [4]. Proprio la miopia, però, di cui a lungo nessuno si accorse, costituisce la ragione di tutti i suoi fallimentari tentativi di diventare un artista, un

¹¹⁸ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 134. (Trad.: Aleksej Remizov era particolarmente dotato fin dall'infanzia: una memoria rara, l'abilità per la scienza [per la matematica e le scienze naturali], una ricca immaginazione, la passione per la lettura e il disegno, un orecchio musicale eccezionale e una voce rara, un atteggiamento empatico nei confronti del dolore e della sofferenza di persone e animali. Ma la sua infanzia trascorse in un clima piuttosto cupo, nella totale indifferenza di chi lo circondava [...]). Questo aspetto specifico dell'infanzia di Aleksej Michajlovič si riflette anche tra le pagine del romanzo *Prud*.

attore o un musicista. E sempre essa, tuttavia, innesca nell'intreccio una serie di meccanismi compensatori: innanzitutto, l'incapacità di distinguere chiaramente proporzioni e contorni degli oggetti conduce all'acuirsi di differenti parametri visivi, soprattutto di quello del colore, per cui diventa centrale per l'eroe l'opposizione «цветное – бесцветное» («Все цветное меня привлекало» [122]). Proprio per questo motivo, egli colleziona farfalle ed è profondamente deluso quando lo zio gli regala un atlante di farfalle in bianco e nero: «Не цветные, черные иллюстрации: все бабочки на одно лицо» [122]. Inoltre, la deviazione della vista, la visione sfocata, fluttuante, distorta, la sovrapposizione di diversi piani e impulsi, l'intrusione di immagini vaghe e illusorie nel campo visivo si riflettono anche nella sfera emotiva e cognitiva del protagonista. La vista deformata, infatti, consente all'eroe di creare e di vivere in un mondo unico e personale, in cui grandi e piccoli eventi del *byt* quotidiano vengono presentati da una prospettiva ingenua e inedita, ed in cui i più minuziosi dettagli della vita, che formano quella realtà tanto oscura e sconosciuta a cui il bambino tenta di dare un senso, acquisiscono un significato magico, particolare, straordinario, travestendosi di leggenda. Essa lo rende, al contempo, un emarginato nel mondo reale, un vero e proprio enigma per maestri, dottori, parenti: «Мой мир – совсем другой мир, это был осиянный, пронизанный звучащим светом и окрашенный звуками мир, о котором знал только я. Но этого я еще не знал» [60]. Proprio nel motivo della malattia degli occhi, che interferisce con la capacità di socializzazione del piccolo eroe, trova quindi origine l'alterità nei confronti dei coetanei, considerati alla stregua di antagonisti, che avrebbe accompagnato l'eroe-bambino e, poi, lo scrittore-adulto per tutta la vita:

В «жизни» для меня, в «реальном», потеряны концы, и оттого постоянная путаница – путаница и места и времени, – и житейская несообразительность. И вот среди «нормально» зрячих в неразберихе трезвой жизни я, как пугало, и конечно, у меня много врагов, а материально я – нищий. И если кое-как держусь на земле, ведь мое место – под мостом, среди бездомных бродят, «отверженных» и «преступников». [103]

Dal punto di vista poetico, tale condizione di estraneità e alienazione, originata dalla visione miope profondamente soggettiva e personale del bambino e rafforzata dal suo animo ipersensibile e iperfantasio-

so, si sviluppa nel leitmotiv dell'*otveržennost'*, la «reiettitudine» che è però, al contempo, *otmečennost'-izbrannost'*, «elezione». Remizov stesso sottolinea l'interdipendenza tra il leitmotiv degli occhi rasati e quello della «reiettitudine»: «Это обособленность и замкнутость вышли из моих подстриженных глаз» [139]. Lo straniamento, quindi, riguarda anche la posizione umana di Remizov, che da bambino escluso si trasformerà in uomo e scrittore incompreso, perseguitato ed evitato dagli altri. La capacità di vedere il mondo come straniato, l'*ostranenie*, lo condusse insomma all'*ot-stranenie*, al distacco, anche dal lettore, dalla critica, dal riconoscimento in ambito letterario.

Emblematico dello scontro dell'eroe-scrittore con la realtà circolante e con i personaggi "normali" è quanto accade con l'insegnante di disegno Kapiton Fëdorovič Turčaninov che, osservando uno scarabocchio sul quaderno del piccolo Aleksej, sbotta spazientito: «Надо смотреть на природу, а не фантазировать!» [48]. Il bambino avrebbe infatti dovuto riprodurre realisticamente un cilindro; tuttavia, i suoi occhi rasati vedono qualcosa di completamente diverso, gli oggetti sono circondati da un'aureola d'indeterminatezza difficile da raffigurare nello spazio bidimensionale di un foglio bianco, dato che è proprio la realtà, per lui, ad essere differente: «Я не рисую чудовищ, это природа!» [48]. Anche i disegni del piccolo eroe riflettono, allora, quella «quarta dimensione», inaccessibile all'occhio comune dei compagni, del fratello maggiore, del maestro d'arte, nei quali anzi suscitano scherno o addirittura rabbia: «Изображаемое мною в природе не существует, а вышло из моей памяти о многомерном мире, в котором прошло мое детство, как в сновидении» [37].

L'eroe autobiografico definisce, con un neologismo, «испредметные» le figure nate dalla propria stessa mano perché esse «sgusciano fuori dagli oggetti circostanti»¹¹⁹, attribuendo loro possibilità di esistenza e sentimenti propri:

Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начинает оживать, вот что я заметил: из него

¹¹⁹ È interessante ricordare ancora come questa tecnica di "dar vita" a oggetti inanimati sia propria di tutta la poetica remizoviana: per la creazione di molti personaggi dei suoi testi, in particolare di *Posolon'* e di *Po karnizam*, Remizov partiva proprio da un oggetto concreto (spesso appartenente alla sua collezione personale di balocchi e talismani), ossia da un'immagine visuale. Più tardi, elemento imprescindibile della fase iniziale di stesura dei testi sarà proprio la rappresentazione grafica di personaggi o di intere scene.

как будто что-то выползает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся «испредметных» – с натуры. [49]

E ancora:

«Испредметное», значит, [...] не только в предметах-вещах и в живых лицах, а также и в самом материале – в бумаге, и для вызова к жизни не требуется никакого внимания – всматривания, глаз совсем ни при чем, а надо только как-то коснуться. [55]

Ne consegue, naturalmente, che anche il tentativo del piccolo Aleksej di farsi ammettere, a sette anni, alla scuola domenicale gratuita dell'Istituto di disegno tecnico Stroganov fallisce miseramente proprio per questa sua incapacità di riprodurre realisticamente – «dal vero» – persino una semplice figura geometrica per cui, invece di cubi e piramidi, sul foglio di carta apparivano mostriattoli informi e visionari, che erano parte della sua vita e che egli scorgeva non solo nella propria «natura», ma anche nel ghiaccio sulle finestre, nelle nuvole, e che chiamava a sé prima di andare a dormire: «Ведь для меня “натурой” была совсем другая “натура”, и научиться какой-то общей натуре, выработанной в веках средним “нормальным” глазом для среднего “нормального” глаза, я пропал бы, а никогда не научился бы» [59-60].

Il mondo degli occhi rasati gli si presenta in una visione panteistica, antropomorfica, animista, come una sorta di sogno ad occhi aperti in cui il mistero comune dell'esistenza mette in connessione tra loro il destino di tutti, persone, animali e oggetti:

Я только чувствовал, что в моем, через мои «подстриженные» глаза, невероятном, несообразном мире, пронизанном недетской горечью, всегда было и такое, дух загорался и сердце замирало от переполненности чувства: я видел самые разнообразные цвета и тонкие переливы сияний, и этот свет и эти цвета, цветя и горя, исходили от живого, одушевленного, и от бездушных вещей, а значит, было что-то располагающее и в человеке... и в мире оно есть. И это говорю я, повторяя наперекор чеканной подлости, бессознательному предательству и грубой силе, гасящей последний свет «человечности» в мире живой человеческой жизни. [112]

Se la vista miope impedisce al bambino di imparare, durante l'infanzia, a copiare dal vivo la realtà «tangibile», in età adulta quest'incapacità sarebbe diventato l'orientamento creativo e immaginativo dello scrittore.

Sempre al motivo della cecità è inoltre ancora riconducibile quello della *pošlost'*, la «volgarità», il «conformismo», la cui interpretazione è tipologicamente affine a quella di Čechov e, poi, di Nabokov, caratterizzandosi come la norma del gusto comune, la mediocrità, categoricamente rifiutate dallo scrittore. La realtà quotidiana, seppur familiare, abituale e, anzi, proprio in virtù di questo, risulta terribile per l'eroe-narratore, il quale, allora, rifiuta questo mondo *pošlyj*, volgare, cercando di evadere in quello dei sogni e delle visioni e dichiarando così guerra alla dittatura della ragione, com'era già tipico dell'eroe romantico:

Что черного в моих чудовищах, когда вот она перед моими глазами, чернющая пошлость, и почему же никому не приходит в голову прежде и раньше всего освободиться от ее чудовищности? или все так привыкли, весь мир сжился и никто не замечает, а чудовищность и уродства ищут совсемовсем не там. [51]

Dunque, gli episodi biografici costituiscono soltanto il *materiale* strutturale dell'intreccio, sono un componente illustrativo dei motivi della narrazione: i fatti dell'infanzia vengono estrapolati, trasfigurati, reinterpretati e combinati fra loro dallo scrittore secondo un preciso disegno, organizzati in un sistema concettualizzato col fine di creare una narrazione su un personaggio pseudo-autobiografico "segnato" dal destino. Al centro di tutto vi è la straordinarietà della vista "anomale" dell'eroe, che lo distingue, sia psicologicamente sia socialmente, dalle persone "comuni", straordinarietà della quale però egli stesso non è ancora consapevole.

Nonostante l'apparente frammentarietà dei singoli episodi, nel romanzo emerge un'immagine unitaria e globale dell'Io autobiografico, espressa non solo attraverso i giudizi denigratori degli altri che, non comprendendolo, lo definiscono «безобразник», «отпетый», «чудовище», «летучий голландец», ma soprattutto attraverso una serie di auto-denominazioni che, se da una parte riflettono il divenire dell'anima dell'eroe, dall'altra, ripetendosi continuamente nel testo, evidenziano quelle caratteristiche delle personalità-maschere dell'autore, di cui si è trattato in precedenza. Se, infatti, in un certo senso Aleksej è superiore alle persone "normali", al contempo si sente ancora più diverso e imperfetto rispetto a loro e, perciò, si definisce e rappresenta per mezzo di una serie di aggettivi ed immagini autodenigratorie e umilianti, etichette-camuffamenti che, dall'infanzia in poi, sarebbero rimaste attaccate allo scrittore fino alla fine

dei suoi giorni, trovando il loro posto nella *Legenda* autobiografica: «исполосованный», «изляганный», «одержимый», «отшельник», «лунатик», «слепец», «урод», «пугало», «пустая голова», «китаец», «немец», «подземный гном», «карлик», «цверг»¹²⁰. Le metafore e i paragoni utilizzati per definire sé stesso sviluppano, ancora una volta, i motivi dell'*otveržennost'* e della *prokljatie*, nonché della solitudine, della sofferenza e dell'alienazione dagli altri.

Soprattutto l'ultima immagine-leitmotiv tra quelle sopra elencate, quella dei nani magici ai quali sono accessibili segreti meravigliosi, attraversa tutto il testo remizoviano, attualizzando i motivi della metamorfosi, del passaggio in un'altra dimensione, dell'accesso ad un mondo segreto e richiamando, ancora una volta, il genere della fiaba e, nello specifico, le opere del romanticismo tedesco, movimento letterario, profondamente connesso allo sviluppo dell'immagine dell'eroe autobiografico remizoviano, come illustrato dettagliatamente da Gračeva¹²¹. Come *Iveren'* è tutto costruito sullo schema di una fiaba, così anche in *PG* numerosissimi sono gli elementi e i motivi fiabeschi, come anche evidente e, spesso, esplicito è il debito nei confronti del genere fantastico¹²². L'eroe si paragona ai «nani» delle opere di Hoffmann, ma non solo: vengono rievocati Sigfrido e Andvari, gli eroi dell'opera wagneriana, tratti dalla mitologia norrena; uno dei capitoli più rilevanti del testo è intitolato proprio *Karlik-monašek*, dedicato all'omonimo personaggio, di cui tratteremo nel dettaglio più avanti; infine, persino il mitico e onnipotente zio Nikolaj Aleksandrovič Najděnov ricorda nelle sembianze un nano e, non a caso, il suo aspetto viene ereditato in tutto e per tutto dal nipote. Anche il protagonista, quindi, appartiene a questa stirpe magica, ma percepisce ancora la sua condizione solo come un segnale d'inferiorità, sentendosi minuscolo nel tentativo di dare un senso a una realtà

¹²⁰ Personaggi della mitologia norrena e germanica, simili a nani, troll oppure elfi, vivevano nelle caverne.

¹²¹ A.M. Gračeva. *Žanr romana...*, cit., pp. 138-139. Secondo la studiosa, proprio il romanzo *Enrico d'Ofterdingen* (1802) di Novalis sarebbe il prototipo mitologico di *PG*. È interessante ancora ricordare che lo stesso Goethe diede alla propria autobiografia il titolo di *Poesia e verità della mia vita*, sottintendendo il diritto d'invenzione del poeta. Tra le idee del testo derivate dal romanticismo evidenziamo, ad esempio, la concezione dell'orgogliosa solitudine del poeta e della sua superiorità spirituale.

¹²² Non si tratta di un utilizzo stereotipato del genere ma, come sempre in Remizov, piuttosto di una reinterpretazione personale.

tanto oscura, enorme e sconosciuta: «Величественный и грозный окружал меня мир. И все было так огромно, [...] и я чувствовал себя [...] загнанным карликом» [34].

Sempre all'elemento fiabesco e mitologico si ricollegano altre immagini di autorappresentazione – quasi compiaciuta, autoironica, autoparodica e autodenigratoria – ricorrenti nel testo, legate soprattutto alla sfera animale ed espresse attraverso una serie di metafore e similitudini zoomorfiche, costruite sulla base di quell'abbassamento stilistico che rappresenta uno dei tratti più caratteristici della poetica dello scrittore: «зверек», «птица», «лебедь», «сказочная лягушка»¹²³, «крот». Tra queste ricorre più volte soprattutto l'ultima, quella dell'«animale in trappola» («с сознанием всей безнадежности попавшего в капкан зверька. Я был похож на того маленького зверька» [31]), nello specifico proprio della «talpa», uno dei tanti soprannomi dispregiativi che, a causa del suo difetto visivo, vengono affibbiati ad Aleksej («недаром у меня было свое звериное прозвище: “крот”!» [148]) e a cui Remizov stesso si paragona continuamente, nel continuo svilimento del proprio Io letterario: «Я не отдавал моих глаз земле, как однажды свои отдал крот, но я мало чем отличаюсь от крота. А между тем доля человека начертана мне при моем появлении на свет» [20]. E ancora: «И долго потом – через годы – вдруг увижу себя: недоумение и боль в моих глазах, я вспоминаю каким вниманием я был окружен, а в мире не узнавали меня – весь исполосованный, изляганный, выбивавшийся из-под камней» [240]. E tuttavia tale immagine rende manifesta una delle principali caratteristiche del discorso autobiografico remizoviano: la talpa, essendo cieca, è costretta infatti ad attivare e potenziare altri meccanismi sensoriali, proprio come accade al piccolo protagonista che, per colmare le lacune della vista, sviluppa in modo particolarmente acuto gli altri sensi. Nella narrazione, infatti, ricorrono non solo analogie visive, ma anche acustiche e olfattive: l'odore della balia gli ricorda immediatamente l'odore dei fiori e dell'erba parigina: «Запах “чистого поля”, цветов и травы в Париже в самую бесконечную зиму и гололедицу» [26]; la memoria visiva s'intreccia costantemente con quella uditiva: «И из всех в мою зрительную память врезался неизгладимо Достоевский, и когда я смотрел на его портрет, во мне звучало; потом я узнал этот мотив

¹²³ Utilizzando la stessa metafora egli si descrive durante una grave malattia in *Vzvichrënnaja Rus'*: «Я лежу на земле, обткнутый сырой перепонкой, и не разбитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную лягушиную лапку». Cfr A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 169.

в щемящих взвизгах Мусоргского» [139]. Catalizzatori dei viluppi della memoria sono anche le vivide immagini tattili, associate perlopiù alla rappresentazione delle mani e alla sensazione di dolore, come ad esempio quella delle mani con la pelle strappata «на спрессованных в морковь пальцах» [7] della donna in metropolitana, o ancora quella delle sue stesse mani congiunte in preghiera.

Così, Remizov costruisce una caricatura di sé stesso come personaggio letterario, sviluppata attraverso la parodia del motivo delle sue fobie, che è poi parodia delle paure del «povero uomo» davanti all'eterno orrore della vita. Come abbiamo accennato in precedenza, nel prologo di PG un'intera pagina – tutta impregnata, secondo la mania stilistica remizoviana, di autoparodia, autoumiliazione, quasi masochismo – è dedicata all'elencazione quasi spassosa di oggetti e fenomeni che gli incutono timore:

Я окружен постоянным страхом, и невозможно привыкнуть.
Боюсь переходить улицы, боюсь мостов – в Сену ветром снесет шляпу, а если дует сильный, то и меня со шляпой, а когда в Нарве нас погнали из карантина на вокзал разгружать багаж – Нарвский мост мне и теперь снится, – я *стал на четвереньки*¹²⁴;
боюсь автомобилей, автобусов, трамваев, автокаров и редких в Париже лошадей [...]. И днем и ночью – всегда настороже и в опаске... Я боюсь каждого незнакомого и знакомого. Весь живой мир для меня страшен. [...]

Я боюсь ездить в автобусах и в автобусах и, конечно, в автомобиле, мне все кажется, или опрокинет или наскочит; я боюсь ездить по железной дороге и в метро, я всегда думаю о крушении, а все встречные лошади грозят меня ударить подковой... А в грозу – днем ли, ночью ли – я всегда боюсь, молния попадет в дом. Я никогда не ем рыбу – боюсь подавиться косточкой, и эти косточки мне мерещутся во всякой еде... В театре, в концерте я сижу как на иголках: мне все кажется, рухнет потолок или начнется пожар... Я боюсь собак, коров; меня пугают комары, врывающиеся в окно жуки, пчелы, осы, шмели и падающие камнем летучие мыши – все живое, вся движущаяся, снующая, плодящаяся «природа» да и вещи – всегда может упасть и стукнуть по голове. Зимой я боюсь мороза, осенью дождя, весной простудиться, а летом гроз... Боюсь входить в магазин, боюсь спросить улицу, боюсь опоздать в театр и на поезд. [9-10]

¹²⁴ La posa a quattro zampe è un'altra forma di deturpazione autoironica dell'autore.

In *PG*, dunque, predomina l'attualizzazione delle maschere dello *sciocco* – lo scemo della fiaba, disprezzato ed emarginato da tutti ma, allo stesso tempo, il prescelto, il più amato – e del *santo sciocco*, lo *jurodivyj*, delle quali il «povero uomo» non costituisce che una variazione. Una delle prime manifestazioni biografiche di questa «stoltezza» innocente e celeste si ritrova nell'episodio narrato nel capitolo *Ščastlivyj den'*, quando il funerale di un inglese si trasforma per l'eroe autobiografico in una festa in cui, invece di piangere, come sarebbe consueto fare, egli si ritrova a divertirsi: «Мы тряслись с Мурлыкиным на линейке и было очень весело» [178].

Il ricorso alla maschera dello scemo sottolinea, ancora una volta, la vicinanza di Remizov al mondo della magia e della fiaba: nella scala sociale, infatti, egli occupa, come Ivan-durak, l'ultimo gradino, tutti lo deridono e i suoi comportamenti, ingenui e assolutamente ignari delle più elementari regole della vita “normale” e del buon senso, danneggiano la famiglia e l'intera società. Al contempo, però, essendo uno sciocco egli è felice, e tale felicità è connessa alla «веселость духа», «l'allegria dello spirito», a cui viene contrapposta la freddezza delle persone normali, senza sorriso¹²⁵. A conclusione della fiaba è lo scemo il personaggio vincente perché, proprio in virtù della sua stoltezza, della sua sconsiderata creduloneria e incapacità di aiutare sé stesso, viene inaspettatamente aiutato dal destino, da una qualche forza magica o divina, da un miracolo al quale solo i suoi occhi sono aperti. Il senso di colpa e l'*otveržennost'* originali che gravano su Remizov sin dalla nascita sono parte di questa maschera letteraria indossata dallo scrittore come personaggio letterario, e sono funzionali per essere ribaltati, secondo la legge del contrasto, nel loro contrario, quindi in qualità uniche e in fortuna, rendendo l'eroe il personaggio più importante della storia, l'eletto, pur se ancora a sua insaputa. L'ultimo diventa infatti il primo, i segni negativi sono reversibili e quello stesso adulto-bambino, timido e indifeso di fronte al mondo, che ha paura persino di attraversare la strada, dimostra di avere il coraggio di vivere e pensare contro ogni realtà prestabilita. Insistendo sulla predeterminazione del proprio destino sin dall'infanzia, il narratore-eroe pone l'accento sulle forze magiche che governano la vita, emergendo come un personaggio quasi passivo, che non ha alcun

¹²⁵ Anche in *Myškina dudočka* si legge: «Я узнаю их и в книгах – в этой сухой безжизненной литературе, где все ровно, все в шаг, “логично”, ну хоть бы раз кто-нибудь из них да поскользнулся! окаменелое сердце и окостенелое слово». Cfr. A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 71.

potere sul corso degli eventi, lasciandosene trasportare, assolutamente incapace di cambiarli. Attraverso il ricorso al tema del fato Remizov cerca, in un qualche modo, di reinterpretare il proprio destino, di trovare delle ragioni nascoste che permettano di spiegare, in primis a sé stesso, quanto di tragico gli è accaduto.

Secondo questo schema fiabesco, dunque, la forte miopia dell'eroe non costituisce un segno di inferiorità e di debolezza – come, ad esempio, nelle opere degli scrittori sovietici degli anni '20-'30¹²⁶ –, bensì un dono creativo unico, seppur tanto insidioso: «*Мои подстриженные гла́за – это дар мой, мое богатство, но и большая опасность*»¹²⁷. E ancora: «“Подстриженными” глазами я смотрю на мир. *Тут мое счастье – мое богатство, и моя бедовая доля*» [103]. Il difetto visivo assume la funzione di potere magico, sovrannaturale, donato fin dalla nascita, come agli eroi delle fiabe, al piccolo Aleksej, potere che, se da una parte lo condanna all'isolamento e all'incomprensione, dall'altra lo eleva al di sopra del mondo tangibile e delle persone normali e gli permette di vedere “oltre”. La sua forza distintiva risiede, infatti, proprio nella capacità dell'anima di «*все видеть, все слышать и чувствовать – до захлеба*» [247], grazie alla quale egli prende parte a questa realtà superiore. In un saggio su Dostoevskij, contenuto in *Ogon' veščej*, Remizov spiega:

Нет больше привычной «действительности» (реальности), остались от нее одни клочки и оборки. Если взглянуть нашими будничными глазами, вся эта открывшаяся действительность невероятна и неправдоподобна, трудно отличить от сновидений. Но что чудно, оказывается, что чем действительность неправдоподобнее, тем она действительнее – «правдашнее». И только в этой глубокой невероятной действительности еще возможно отыскать «причину» человеческих действий. Это действительность экстаза, действительность эпилепсии, действительность радений и «бесноватых». И что возможно, мне так чутся, эта непостижимая действительность и есть первожизнь всякой жизни¹²⁸.

La percezione sensoriale complessiva dell'autore-narratore – per cui egli più di settant'anni dopo ricrea nella loro totalità gli stimoli visuali,

¹²⁶ Cfr. E.G. Trubetskaya, «*Novoe zrenie*»..., cit., p. 114.

¹²⁷ N. Kondrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 21. (Trad.: I miei occhi rasati sono un dono per me, una ricchezza, ma anche un grande pericolo).

¹²⁸ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 327.

plastici e olfattivi dei *realia* dell'infanzia moscovita – si caratterizza per l'intercambiabilità sinestetica di tutti i canali di ricezione, sebbene in diversi periodi predominino sensi diversi. Così, lo sviluppo della linea narrativa autobiografica può essere interpretato come il passaggio da un tipo di stimolo all'altro; le diverse fasi della vita formano un paradigma non tanto di natura cronologica, quanto piuttosto sensoriale e ricettiva, in cui la crescita dell'eroe è scandita dal mutamento dell'organo di senso dominante. Di conseguenza, i momenti di svolta nella vita del protagonista sono segnati proprio dai traumi subiti dagli organi sensoriali; la logica dello sviluppo autobiografico è determinata dal cambiamento del recettore dominante, causato dal “fallimento” di quello precedente, grazie al quale egli scopre però il successivo, acqui-sendo al contempo un nuovo “talento”. Il naso rotto (olfatto), il labbro spaccato (gusto), la perdita, a sette anni, del dono della mano magica (tatto) e in seguito della sua voce baritonale (udito) a quattordici anni – ritorna il numero sette, cifra magica che sottolinea la mitologizzazione di questi fatti biografici –, infine, la scoperta della miopia fisica indicano il passaggio attraverso le diverse fasi della vita, che conducono alla rivelazione finale della lettura e, poi, della scrittura, a cui tutto è sin dal principio orientato e che tutto è destinata a inglobare¹²⁹:

Произошли другие события, проведшие резкую грань в моей жизни и завершившие мой семилетний возраст: от моей разорванной губы и переломанного носа до первой прочитанной книги и первого написанного мною рассказа... [146]

La narrazione dei fallimenti in ogni ambito artistico è quindi riconducibile, ancora una volta, ai motivi trasversali degli *occhi rasati* e della *predestinazione*. L'eroe, perché miope, non riesce a realizzare nessuna delle aspirazioni infantili di diventare cantante, musicista, attore, pittore, parrucchiere, filosofo, scienziato e giunge quindi alla conclusione che si tratti della mano del destino, di quella «неизбывная доля» che lo ha condotto a fallire in tutti gli altri ambiti per rivelargli, alla fine, la sua unica, vera vocazione: quella di diventare uno scrittore. Tutte le sfortune biologiche, sociali e psicologiche che scandiscono l'infanzia del protagonista autobiografico (i difetti fisici, le continue peripezie, i

¹²⁹ PG è stato concepito, insieme a *Iveren'*, come una sorta di dilogia. Il primo si prefiggeva lo scopo di raccontare la scoperta della lettura, il secondo quella della scrittura.

fallimenti) vengono reinterpretate creativamente dallo scrittore come conseguenza dei “segni” inviati dall’alto e testimonianza della predestinazione dell’eletto:

Отнимается у меня дар, который освещал мою жизнь, и вовсе не потому, что я нарушил зарок – «не послушался», – да и не отнимется у меня отпущенное судьбой на мою долю счастье, а только *переносится*. Моя левая рука, отмеченная от рождения, раздававшая «счастье», вдруг потеряла силу, но *мой счастливый дар чаровать не пропал, он перешел в голос. А пропадет голос, чары перейдут в слово, и стану читать, как петь.* [161]

Anche in *Lico pisatela* egli spiega questo “percorso”:

А когда красное пятнышко полиняло и рука моя потеряла колдовство, на какой-то срок меня забыли. [...] Незаметным я не был [...]. У меня обнаружился исключительный по глубине голос, альт. Я пел в церковном хоре, трогал до слез и вызывал на закоснелых (черствых) лицах сияющее умиление. А пропадет голос. Я буду читать. Я передавал слово полновзвучным ритмом, выговаривая согласные. Чтение мне не актерская игра и не искусственное синтаксическое (смысловое паузное), а ритмическое¹³⁰.

Non a caso, uno dei capitoli più emblematici del testo è intitolato proprio *Kamerton (Diapason)*, in ricordo del diapason che il maestro di canto Vasilij Ivanovič regala al suo piccolo allievo Aleksej, rimasto ormai senza voce, dichiarando: «Твой слух тебя не обманет!» [165] e lasciando sottintendere che al “fallimento” di uno dei canali sensoriali, la voce, seguirà il passaggio su un altro piano, quello della lettura prima e, poi, della scrittura, in una sorta di ricodifica eseguita da un unico diapason, attraverso cui la melodia autobiografica si accorda per mezzo di diversi “strumenti”:

Что бы ни случилось, бери и храни его: он будет тебе глазом за твоим ухом, с ним не пропадешь. Я передаю его тебе, потому что

¹³⁰ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatela...*, cit., p. 333. (Trad.: E quando la macchiolina rossa si è sbiadita e la mia mano ha perso la sua magia, per un po' mi hanno dimenticato [...] Ma non ero comunque insignificante [...] Avevo una voce di eccezionale profondità, un contralto. Cantavo nel coro della chiesa, li emozionavo fino alle lacrime e suscitavo sui volti stanti [insensibili] una radiosa tenerezza. Ma la voce scomparirà. Leggerò. Trasmettevo la parola con un ritmo pieno, pronunciando le consonanti. La lettura per me non è recitazione e non è sintattica artificiale [con una pausa semantica], ma ritmica).

я тебе верю [...]. Понимаю, – ответил я, – потому что вы верите в мою музыку, хотя бы и остался я безголосый». Всю мою жизнь, во все мое полувековое кочевье я с ним не расставался. Голоса у меня не оказалось, но *все во мне поет – музыка не покидает меня*. [165]

Momento di svolta nello sviluppo dell'opera e nella vita dell'eroe autobiografico è la visita dal medico, che diagnostica ad Aleksej undici diottrie di miopia e gli prescrive l'utilizzo degli occhiali. La percezione vaga, indistinta, sfocata della realtà da parte del bambino trova finalmente una motivazione razionale, addirittura prosaica: «И вот однажды мой единственный непохожий волшебный мир был разрушен. Его тайна раскрыта, загадка разгадана» [60]. Il celebre geografo Sergej Pavlovič Meč – denominato «Алтаец», «l'Altaico» – si accorge infatti, per caso, che Aleksej non vede praticamente nulla sulla mappa. Il dottore, quindi, dopo la visita oculistica, sentenza laconico che al bambino mancano undici diottrie. Solo allora, il piccolo si trova per la prima volta a confrontare le due «nature», quella propria e quella degli altri: osservando il medico «con i propri occhi», egli lo descrive, in maniera assolutamente straniata come fosse un *blin*, una frittella: «Доктор показался мне весь белый и из белого желтый светящийся блин, где значится лицо, и этот блин был в огромных хрустальных, как ламповые подвески, очках» [61]. Ma poi, quando questo si accinge a provargli le lenti, ecco che avviene il tragico riconoscimento: «Я увидел – невероятно! – и не блин, а рыжеватая хвостиком бородка, одутловатые выстекленные щеки и крохотные, как кофеинки, глаза И в первый раз я увидел человеческие зубы» [61]. Quasi come risvegliandosi bruscamente da un sogno, egli si rende conto del fatto che esiste un altro mondo «corretto», «giusto», e un tipo di visione completamente diversa, «comune», percepita da tutti come la norma. Tutto il testo è costruito sull'antitesi tra questi due mondi: quello non euclideo «degli occhi rasati», che viene infatti connotato come «волшебный, осиянный мир», «другой», «непохожий на других», «испредметный мир», «многомерный мир», «своя натура», «фантастический мир какой-то немирной мятеjной стихии» [62], «во власти глазатого-звездами и ушатого-лунами чудовища» [63]; ne vengono inoltre descritte le caratteristiche visive, sonore e olfattive («звенящий», «голубой», «синий»), restituite sulla pagina attraverso efficaci metafore sinestetiche o combinazioni

metonimiche che riflettono anche linguisticamente la mancanza di barriere certe tra i diversi oggetti, tra la realtà del sogno e quella della veglia, ad esempio: «И сны мне снились всегда *красочные* – громадные “первозданные” с окрашенными звуками, и собственный мой голос звучал мне звонко *голубым*» [47]; «Краской красилось и то, что я видел, а из белого [...] такого белого, надутого, как вихрем, хлынул на меня *синий* и, если бы уже не Гоголь, я бы сказал: звенящий свет» [66]; «Андроньевский колокол пробуждал меня. Глубокий *голубой* катился он над Москвой» [202]; «И еще я помню: *синими кусками* она *«луна»* затопила комнату, мою простыню, и подушка посинела, и на моих руках пальцы заклещены в *синие кольца...* *синими глазами*, не отрываясь, она *глядит*» [221]. Balza agli occhi, in queste descrizioni, il prevalere del colore azzurro, con una duplice funzione intertestuale: da una parte, esso rimanda alle opere di Goethe e Novalis, la cui influenza nel romanzo è esplicitata più volte dallo stesso narratore, rievocando dunque l'elemento soprannaturale, trascendentale e mistico; dall'altra, l'azzurro richiama la cultura popolare, in cui è il colore della quiete e dell'eternità. Nel cristianesimo, inoltre, l'azzurro simboleggia la verità, la pietà, l'amore divino. In opposizione a questo mondo si staglia, invece, il mondo sensibile, reale, euclideo, definito come «поле размеренной “натуры”», «мир резко-ограниченный», «геометрически размеренный и исчисляемый математикой», «общий порядок» [63]. Tale antitesi si riflette nel testo in alcune opposizioni lessicali, che strutturano l'intera narrazione: «цветной/бескрасочный», «звукящий/беззвучный», «яркий/блеклый», «огромный/мелкий», «беспределенный/ограниченный», «холодный/пламенный».

L'immagine degli occhiali ricorre spesso nella letteratura del XIX-XX secolo ed è tradizionalmente legata ai motivi della vista, dello sguardo, della visione. Come dimostrato da Todorov nell'analisi delle fiabe di Hoffmann¹³¹, nei racconti fantastici gli occhiali hanno di solito la funzione di introdurre nella trama l'elemento meraviglioso; metafora della «visione», separati dal soggetto, essi introducono una realtà “altra”, inaccessibile allo sguardo profano¹³². In PG, invece,

¹³¹ C. Todorov, *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, tr. di B. Narumov, Moskva, Dom intellektual'noj knigi, 1999, pp. 101-102.

¹³² Come sottolinea Trubeckova, tale interpretazione si riscontra nell'opera dello scrittore Kržižanovskij, contemporaneo a Remizov. Cfr. E.G. Trubeckova, «*Raketka i glaz, zabrošennyj v prostranstvo*: vizual'nye kody russkogo formalizma v novellach

questo *topos* tradizionale subisce un totale rovesciamento: non sono gli occhiali a svelare il mondo fantastico all'eroe, anzi, proprio essi lo riportano alla realtà quotidiana, lo introducono nel mondo "umano", rendendolo uguale agli altri e, al contempo, acuendo la sua profonda e disperata sensazione di solitudine e isolamento. L'utilizzo degli occhiali viene percepito da Aleksej come la più grande delle sventure, in quanto significa la perdita delle dimensioni meravigliose prima a lui accessibili e il conseguente ritorno a una vista «normale». In seguito al tragico passaggio dell'eroe da una realtà all'altra, egli vede per la prima volta il mondo «come tutti» – geometricamente definito, razionale, desolante, assennato, «piccolo, incolore e insonoro» – e ne è profondamente deluso:

И когда я надел очки, все переменилось: как по волшебству, я вдруг очнулся и уж совсем в другом мире. *Все стало таким мелким, бесцветным и беззвучным – сжалось, поблекло и онемело; оформилось и разгородилось.* Не то солнце – моя неизбывная гроза! – игрушечный дракон; не те звезды – погасли кометы! – никогда я не думал, что звезд бесчисленно и все бесхвостые, а блеск их – только в стихах; а месяц – не те его лунные серпы, что никогда не в одиночку, а парами слушали-глядели из ночи, блестающие ухо-глазы; и уходящие под облака фабричные трубы Найденовской бумагопрядильни, и та кирпичная, в обхват не охватишь, красная Богау, и дом, наша бывшая красильня, из окна которой, размазывая на себе липку кровь, с восторгом в первый раз я увидел мой волшебный мир. [61-62]

L'acquisizione della vista viene quindi paradossalmente interpretata dal protagonista come la perdita del suo dono visionario unico, della chiave per avere accesso al varco dietro il quale si cela il regno magico:

Если бы можно – да некуда! И бесповоротно! – не уйти и не скрыться от этого *резко-ограниченного трезвого мира*, от оголенного математического костяка, преследующего каждый твой шаг, каждый твой взгляд, каждый поворот. Так вот она какая натура! Бедные! Бедные! Люди – обездоленное нищее человечество! – *тупая норма и нормальная тупость.* [62]

Sigizmunda Kržižanovskogo, in Ja. Levčenko, I. Pil'sčikov (a cura di), *Epocha ostranenija. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, NLO, 2017, pp. 611-621; Ead., *Mir kak «dočka zrenija»: «ukoročenie prostranstva» i roždenie fantastičeskogo sjužeta v novellach S. Kržižanovskogo*, in Ead., *«Novoe zrenie»..., cit.*, pp. 113-119.

Gli occhiali privano Aleksej del suo mondo autentico, diverso, fatasto, trasfigurato dalla fervida fantasia, lo portano ad acquisire la «vista» riconducendolo però a una «visione» normale, all'«ordine generale» e rendendolo dunque uno «schiavo di Euclide», intrappolato nello spazio tridimensionale – che è poi il mondo adulto – come tutti:

Теперь же став рабом Эвклида, лишенный непосредственного чувства к тому «бушующему» мятежной стихии, скрытой за геометрией и что было мне когда-то осязательно, очутившись в «общем порядке», я понял, какая пропасть отделяла меня от других, умевших, рисуя, передать «натуру», как жизнь моя была непохожа, как и мир мой – подлинно чудовище, единственный со своей «натурой». [63]

Ma Aleksej non ha mai avuto intenzione di essere «come tutti gli altri», non ha mai imparato a comprendere ed accettare il «mondo normale» della tridimensionalità, la «verità bestiale», forse non lo ha mai veramente voluto: «Огляделвшись – а в очках я все отчетливо видел, как на фотографическом снимке – я без восторга закрыл эту “небесную” книгу видимого мира» [63]. Solo osservando il mondo “normale” attraverso gli occhiali, egli si rende definitivamente conto che il suo significato reale si trova al di fuori dei contorni visibili delle cose. Compito dell'eroe autobiografico diviene allora proprio quello di ritrovare una via per ritornare in quell'enorme e ormai apparentemente perduto «mondo pieno di colori e musica», «penetrato di luce risuonante e adorno di suoni», dallo straordinario «scintillio sonoro», in quell'universo ossimorico e sinestetico dove le immagini visive confluiscano in quelle sonore e viceversa:

Спрятавшись от видимого мира – знать, не очень-то мне показался! – погрузившись в мир книг, я продолжал рисовать. Я рисовал даже и тогда, когда изводимый толстовским «зачем» и «для чего» и проникнувшись толстовскими взглядами, отверг всякое искусство [...] Только я уже не рисовал свои «испредметные» – тот мир для меня навсегда закрылся! – я рисовал мелкие вещицы, камушки, песчинки, всю ту «Чехонинскую» мелочь, доступную лишь близорукому. [67]

Tutta la tragica vicenda esistenziale e artistica dell'eroe autobiografico, in seguito all'utilizzo degli occhiali e alla fine dell'«esistenza tutta sua particolare», vissuta in quella dimensione iperbolica e miopica dai contorni smisurati, distorti e sfocati, irreale e fantastica, fatta di espe-

rienze strabilianti e avvenimenti di ogni genere, è tesa alla ricerca di quel mondo apparentemente perduto per sempre, attraverso una serie di tentativi se non di ritornarvi, almeno di trovare strade alternative affini a quel «bagliore magico». In tal senso, quindi, vanno interpretati i fantasmagorici esperimenti condotti dal piccolo con i colori, gli incendi appiccati, l'alcool, i misteriosi intrugli di erbe (nei capitoli *Kraski [Colori]*, *Belyj ogon' [Il fuoco bianco]*, *Travka fufyrka [L'erba fufyrka]*): si tratta di tentativi di ritrovare quel mondo crepuscolare a cui ha accesso solo chi è dotato di spiccata empatia e immaginazione e che, di fatto, Aleksej ritroverà, con la scoperta della lettura, solo nel libro. Se il suo potere magico "naturale" è infatti ormai irrimediabilmente svanito, l'accesso alla «quarta dimensione», all'essenza delle cose diviene allora possibile solo attraverso l'iter della creatività, dell'arte e dell'immaginazione, prima attraverso la musica e il disegno, fino a giungere poi all'immersione totale nel mondo della letteratura: solo in tal modo è possibile spezzare i limiti spazio-temporali assegnati all'uomo dalla logica convenzionale e dal buon senso, oltrepassare la realtà ordinaria, percepibile con gli strumenti della mente adulta e riportare alla luce quella realtà fiabesca, che si trova oltre il tangibile umano. Ne consegue quindi che la limpidezza della vista non indica la sua coincidenza con la realtà oggettiva, con la norma, né tantomeno la chiarezza dei contorni e la commensurabilità delle proporzioni ma, al contrario, si riferisce alla forza e all'intensità della vista interiore, alla luminosità della creazione artistica, di cui l'atto della lettura costituisce un momento fondamentale.

«В детстве я не читал книг», esordiva lo scrittore già in *Po karnizam*: da piccolo Aleksej non amava i libri e le loro copertine ricamate, le illustrazioni colorate, le lettere antico-slave di codici e manoscritti suscitavano in lui sì interesse, curiosità e incanto, ma da un punto di vista prettamente visivo, esteriore (ancora una volta, la vista), così come il ricordo dell'odore pungente della pelle delle rilegature e della cera, sempre vivido nei suoi ricordi:

В доме у нас хранились старинные Макарьевские Четы-Минеи в корешковых переплетах с застежками; необычные, с другими не сравнимые, эти пудовые книги единственное исключение: я еще с трудом разбирал церковно-славянскую грамоту, но я очень любил красные прописные буквы; перелистывая припечатанные вощеными слезами страницы, я рассматривал фигурные концовки, вглядываясь, как в чудовищного кита, поглотившего пророка Иону. И чего только не виделось моим глазам из затейливого

тиографского набора? Там были черные коты и полосатые волки, руки-вили и ноги-мачты, львы, скорпионы, змеи – чудовища сказок. [105]

Aleksej considerava la lettura – coltivata da tutti nella sua casa «inebriata di lettura»¹³³ – un’attività noiosa, nei confronti della quale era alquanto indifferente e, se capitava «per caso» di leggere, lo faceva solo per ammazzare il tempo. Inoltre, egli provava un vero e proprio terrore inconscio davanti alla parola stampata, che a lungo non riuscì a superare e che interiormente trova poi una spiegazione nella sua *prapamjat'*, quando si “ricorda” nelle vesti di uno scriba che incendia la prima tipografia russa (da qui la passione per i manoscritti). È emblematico, quindi, che il primo contatto con la parola, con le lettere come immagini visive autonome, che assumono quasi vita propria e suscitano addirittura spavento, passi proprio attraverso l’organo della vista e le percezioni sensoriali, uditive, olfattive, tattili, ancora prima che il loro contenuto assuma un qualsiasi senso logico: «В то время, как старшие мои братья часами просиживали за книгой, я ничего не читал: какой-то непонятный мне страх чувствовал я перед раскрытоей книгой» [33].

Solo indossando gli occhiali, a 14 anni, Aleksej scopre il libro, che si trasforma inaspettatamente in strumento, amuleto magico dal quale non si separerà mai più: «Все взяла книга, рано сгорбившая меня, ей я и отдал всю мою страсть» [94]. Il libro agisce come una sorta di meccanismo di difesa dal mondo circostante, come prima era la miopia: una volta messi gli occhiali, infatti, la relazione con la realtà esterna, priva d’azione diretta e di esperienza concreta, viene costantemente mediata dall’esperienza della lettura¹³⁴, considerata ormai l’unica occupazione degna di interesse. Anche in *Iveren'* e in tanti altri testi Remizov racconta in modo simile questa straordinaria scoperta:

В том мире, в котором прошло мое детство, книга меня не занимала, только картинки и буквы, когда попадалась вязь. Но как только стал я человеком и в глазах моих булыжавшееся светляками

¹³³ Secondo lo scrittore, questa «malattia ereditaria» deriva dal nonno materno, Aleksandr Egorovič Najděnov che, per tutta la vita, raccolse i numerosi volumi che formarono poi la biblioteca di famiglia, dove Aleksej si avvicinò alla lettura.

¹³⁴ «Контакт Ремизова с миром происходит через книгу. Для него книга – это мир, и мир – это книга». Cfr. A. D’Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo* A.M. Remizova, cit., p. 453.

пространство разместилось и разметалось, *стала книга для меня все*. С книгой я не расставался: я читал и во время уроков и на перемене и дома до глубокой ночи¹³⁵.

E, infine, in *Lico pisatelja*, dove leggiamo:

Выделенный из ряда моих сверстников и как и впредь будет по признаку отрицательному, я *ушел в книгу*. Книга – *моя вторая земля*. И сколько раз говорил себе – *пускай – [...]* книга останется со мной [...]. С книгой я не расставался, читал во время уроков, на перемене и на большой, когда другие упивались завтраком и бегали по залу. И так до глубокой ночи. А какие встречи! Первая прочитанная книга. *Незабываемая встреча*¹³⁶.

La lettura diventa il portale magico che permette l'accesso a quel mondo che, nella grigia realtà quotidiana, sembrava apparentemente perduto per sempre: «Но теперь книга стала для меня все: я читал на уроках, в перемену и дома вечерами, пока не гасили свет. Я точно разыскивал в книге чего – потерянное?» [61]. La sua scoperta indica inoltre simbolicamente il passaggio dal mondo dell'infanzia, associato al folclore e alla religiosità, al mondo dell'adolescenza. L'ingresso nel mondo multidimensionale dell'immaginazione, fatto di libri, sogni e visioni, ben compensa la perdita della visione infantile e la sequenza di strutturazione degli eventi segue uno schema estetico ben preciso: la leggenda della crescita dell'eroe autobiografico riproduce, infatti, le tappe dell'evoluzione dell'arte verbale, che procede

¹³⁵ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 278. Già nell'*Avtobiografija* del 1912 scriveva: «В 12 лет и я уселся за книгу и все читал, все, что только ни попадалось. А чтобы прочитать как можно больше, я по ночам ставил ноги в холодную воду и так читал до утра, забывая и сон и уроки». (Trad.: Quando avevo 12 anni, mi sono seduto davanti a un libro e ho letto tutto, tutto ciò in cui mi sono imbattuto. E per leggere il più possibile, di notte mettevo i piedi nell'acqua fredda e così leggevo fino al mattino, dimenticando sia il sonno che le lezioni.) Cfr. A.M. Remizov, *Avtobiografija* 1912, cit., p. 457. Si noti l'imprecisione e la vaghezza circa l'età in cui Remizov iniziò a portare gli occhiali; in tutti i testi menzionati finora, infatti, ne viene indicata una differente (dodici, tredici o quattordici anni), a conferma della reinterpretazione autofinzione a cui questo evento biografico viene sottoposto dallo scrittore: la scelta ricade, in ultima analisi, sul numero quattordici in quanto multiplo di sette, numero magico per eccellenza.

¹³⁶ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., pp. 341-342. (Trad.: Distinto tra i miei coetanei e come sarà poi in senso negativo, *mi sono rifugiato nel libro. Il libro è la mia seconda terra*. E quante volte mi sono detto: che importa [...] il libro resterà con me [...]. Non mi separavo dal libro, leggevo durante le lezioni, durante la ricreazione e le pause, quando gli altri divoravano la colazione e correvo per la sala. E così via fino a tarda notte. E che incontri! Il mio primo libro letto. *Un incontro indimenticabile*).

prima dal parlato, passa poi attraverso il manoscritto (la passione calligrafica), fino a giungere al testo stampato (il libro). PG può effettivamente essere interpretato come l'analisi, da parte dello scrittore, del suo processo immaginativo e creativo, della scoperta, dopo varie peripezie e tentativi, dell'amore per la *parola* e per il *libro*: «А жизнь можно положить только за одно. Мне на долю выпало с л о в о» [68]. È, dunque, in estrema sintesi, la storia di una vocazione letteraria, o, per meglio dire, delle tappe soggettive e oggettive che la vocazione letteraria dell'eroe-narrante ha percorso per approdare alla sua piena realizzazione: la parola, la scrittura.

Il capitolo dal simbolico titolo *Slepec (Il cieco)* si conclude proprio con l'affermazione di una percezione della realtà secondo cui la verità non è semplicemente recepita, ma viene ricreata nel processo di trasfigurazione creativa del mondo. L'obiettivo del narratore-demiurgo diviene proprio quello non di riflettere la realtà, ma di trasformarla e di ricrearla, modelando il proprio mondo, costruendo la propria cosmogonia. Nel sistema simbolico remizoviano l'arte verbale si traveste di sacralità, l'artista viene equiparato a una sorta di dio, il processo della scrittura a un rituale sacro («писать и молиться одно и то же»¹³⁷) e il libro diventa modello del mondo; di conseguenza, l'assenza di libri viene concepita come assenza di vita. Nel mondo del libro, infatti, il piccolo Aleksej non solo ritrova il mondo perduto, ma lo ricrea: è significativo che la scoperta del libro avvenga solo dopo la lunga esperienza percettiva nel «mondo degli occhi rasati» – esperienza che il libro da solo non gli avrebbe potuto dare –, quando, dunque, la scoperta delle cose era avvenuta in base alle categorie fantastiche già formatesi. All'inizio, infatti, egli percepisce inconsciamente le luminose immagini visive e uditive del mondo con un intrinseco “accompagnamento” doloroso; quindi, si immerge nel suo mondo individuale, proiezione meravigliosamente leggendaria della realtà creata appunto dai suoi occhi rasati, che non è ancora però capace di esprimere a parole:

Я тогда еще не называл себя словами, я только чувствовал, что в моем, через мои «подстриженные» глаза, невероятном, несообразном мире, пронизанном недетской горечью, всегда было и такое, дух загорался и сердце замирало от переполненности чувства: я видел самые разнообразные цвета и тонкие переливы сияний, и этот свет и эти цвета, цветя и горя, исходили от живого, одушевленного... [112]

¹³⁷ A.M. Remizov, *Kukcha*, cit., p. 65.

E solo in ultimo la fede nel proprio mondo speciale, nella realtà onirica e soggettiva si consolida e si realizza nella letteratura, nella creatività: «Подожженный необычайным словом книги, я бредил, как сказкой: *так живо и ярко все видел...*» [112]. La letteratura compensa la mancanza di spazio, nella vita reale, per il proprio *bezobrazie*, per la sensibilità per l'inquietante e il magico, e nell'arte verbale Aleksej ritrova quella libertà in cui vi è spazio per il gioco, la fantasia, la «mostruosa immaginazione», non più consentiti nel mondo reale. Se nell'infanzia al bambino è ancora permesso di non essere come tutti gli altri, nel mondo degli adulti, verso il quale l'eroe ormai s'incammina, ciò è concesso solo all'artista, al poeta eccentrico e stravagante: in altre parole, Remizov, alla ricerca di una realtà in cui il proprio *jurodstvo* potesse esprimersi, comprende che l'unica possibilità sarebbe stata quella di ricreare una “propria” realtà.

L'eroe-narratore scopre allora che la sua insolita, unica e irripetibile visione delle cose ordinarie è familiare anche a poeti e scrittori, al «genio umano» capace di penetrare, attraverso l'arte, nel profondo delle cose, fino a quello «splendore incantato», carpendone la vera essenza, in quel mondo segreto e fantastico dal «prodigioso bagliore» e, superando la dimensione spazio-temporale reale, giungere a quella quarta dimensione metafisica, costituita dal continuum spazio-temporale della letteratura universale:

Мне тогда и в голову не приходило, что имея и нормальный глаз и ограниченное поле зрения, человеческий гений, входя, вдвигаясь и проникая в глубь в этом ограниченном поле размеренной «натуры», добирается до того «чудесного блеска», что над блеском, доступным простому глазу, и проникает к «волшебному сиянию», примешивающемуся к сиянию месяца: гений Гоголя и гений Толстого. [62]

L'eroe ritrova le peculiarità di tale mondo misterioso nelle tele di artisti quali Bosch e Bruegel, in cui «riconosce» quegli stessi «mostri» che lui stesso disegnava:

И когда в первый раз я увидел «натуру» Босха и Брейгеля, меня нисколько не поразили фантастические чудовища: глядя на картины, я почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость – дышать легко, как на Океане, или так еще: *как в знакомой обстановке*. [50]

Così, la metafora della visione “speciale” viene adoperata anche per quanto riguarda la sua funzione nella trasmissione letteraria. Remizov assegna un ruolo primario e sempre personalissimo alla vista riflettendo sull’individualità della visione artistica, sulle possibilità e i limiti della cognizione umana e affermandone, dunque, la centralità anche in questo ambito:

«Учиться» – значит навыкать выражаться по-своему – давать свои имена, красить на свой глаз [...]. Определения вырабатывают глаз. Природа безразлична. И только под глазом человека [...] происходит обособление – формация¹³⁸.

In queste parole risuonano le dichiarazioni dello scrittore-teurgo di matrice prima romantica, poi simbolista, il quale, per dirla alla Blok, aspirava a «chiamare ogni cosa per nome»¹³⁹, nonché il credo artistico remizoviano teso ad esprimere la propria visione individuale del mondo con un linguaggio altrettanto individuale. Ma giungere a far ciò è, ancora una volta, possibile solo attraverso l’arte, la creatività e la fantasia, ma soprattutto la memoria poetica e la visione di chi c’è stato prima:

Учиться писать – настраивать свой глаз. [...] Пример глазастости – Гоголь [...]. Научить смотреть по-своему нельзя. Можно другому открыть глаза. Пример: Э.Т.А. Гофман открыл глаза Достоевскому. Гофман – подстриг глаза и Одоевскому, и Погорельскому¹⁴⁰.

Rifiutando l’idea di influenza letteraria, Remizov suggerisce l’espresione «aprire gli occhi», per sottolineare che colui a cui vengono «aperti gli occhi» debba però già possedere l’abilità della vista interiore:

Открыть глаза – это не значит еще увидеть. Я люблю очень Гофмана, но скажем, я буду рассказывать кому-нибудь о гофмановских

¹³⁸ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 307. (Trad.: «Imparare» significa imparare a esprimersi a modo proprio, dare i propri nomi, dipingere secondo il proprio occhio [...]. Le definizioni plasmano l’occhio. La natura è indifferente. E soltanto sotto l’occhio umano [...] avviene la separazione e la formazione).

¹³⁹ La citazione è tratta dalla poesia di Blok del 1908 *Kogda vy stoite na moëm puti* (Quando voi vi trovate sul mio cammino).

¹⁴⁰ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 307. (Trad.: Imparare a scrivere significa sintonizzare il proprio occhio. [...] Un esempio di vista acuta è Gogol’ [...]. Non si può insegnare a guardare a modo proprio. Ma si può aprire gli occhi all’altro. Ad esempio: E.T.A. Hoffmann ha aperto gli occhi a Dostoevskij. Hoffman ha rasato gli occhi sia a Odoevskij sia a Pogorel’skij).

видениях, а для слушателя всё остается пустым звуком. Надо чтобы у меня самого было зрение. Открыть глаза значит открыть путь для видения, то есть зрения. Есть копиисты: они повторяют фразу за фразой какого-нибудь оригинала, а есть участники оркестра, которым кто-то открыл глаза. Вот как случилось с Гоголем. У Гоголя были копиисты, но были участники оркестра Гоголя: как пример, Достоевский, Салтыков, Писемский. Гоголь открыл им глаза по их зрению¹⁴¹.

La visione del mondo di ciascuno è dunque sì individuale, ma l'autore è convinto che un vero creatore riesca a “focalizzare” lo sguardo dei suoi lettori/spettatori. E, quindi, sebbene non possa insegnare loro ad avere una personale visione del mondo, l'artista può però «aprire gli occhi all'altro» così come Hoffmann li ha aperti a Dostoevskij, Odoevskij e Pogorel'skij. Ed è «con gli occhi rasati» da Novalis, Goethe, Hoffmann, Gogol', Dostoevskij, Leskov, solo per citarne alcuni, che l'eroe auto-finzione remizoviano guarda nuovamente al mondo, nonostante indossi gli occhiali. Ed è, poi, «con gli occhi rasati» da Remizov che il lettore si ritrova a sua volta a guardare il mondo, come se lo vedesse anche lui per la prima volta. D'altronde, come scriveva già Tolstoj nei suoi diari del febbraio 1857: «Compito della letteratura e della parola è di far capire a tutti in modo tale che credano al bambino»¹⁴².

L'immagine degli occhi rasati acquista quindi un'ulteriore connotazione: la miopia si trasforma nella “lungimiranza” dell'artista-visionario, diventando una vera e propria filosofia della vista interiore, filo conduttore di tutte le riflessioni metaletterarie remizoviane. La letteratura, grazie al talento dello scrittore, permette di vedere il mondo familiare attraverso un'ottica nuova, diversa, straniata, in una sorta di prospettiva rovesciata, ma proprio per questo motivo tale percezione è integrale, reale: «Прозвучавшие слова, перевернутые представления, неожиданно отдаленные метафоры, соединяющие несоединимое,

¹⁴¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 139-140. (Trad.: Aprire gli occhi non significa ancora vedere. Amo molto Hoffmann, ma diciamo che racconto a qualcuno delle visioni di Hoffmann, per l'ascoltatore rimane tutto un suono vacuo. C'è bisogno che io stesso abbia la capacità di vedere. Aprire gli occhi significa aprire la strada alla visione, cioè alla capacità di vedere. Ci sono i copisti, che ripetono una frase dopo l'altra da un qualche originale, e poi ci sono i membri dell'orchestra a cui qualcuno ha aperto gli occhi. Così è successo con Gogol'. Gogol' aveva copisti, ma c'erano anche i membri dell'orchestra di Gogol', per esempio, Dostoevskij, Saltykov, Pisemskij. Gogol' ha aperto loro gli occhi in base alla loro capacità di vedere).

¹⁴² V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, cit., pp. XI.

а в действительности где-то связанное, отчего перед глазами вдруг весь мир освещался и глядел, как впервые» [204]. La lettura diventa quell’«occhio magico», di cui l’eroe ha sentito parlare durante l’infanzia dalla balia, che dà accesso all’essenza delle cose e che rivela, a chi lo possiede, «все мысли и желания человеческие [...] как свои» [28]. Che è poi, forse, la magia insita nella grande letteratura di ogni epoca, il suo universale potere rivelatore.

Anche al lettore viene quindi fornita la chiave per avere accesso alle plurime «dimensioni non euclidee» dello spazio letterario remizoviano: essa è costituita dai riferimenti ai nomi dei «geni» – scrittori, filosofi, artisti, personaggi storici, ma, in un certo senso, anche la stessa balia – che hanno contribuito ad «aprire» gli occhi del protagonista. La parola «genio» è utilizzata in questo contesto nel suo duplice significato, quello corrente, di individuo eccezionale dotato di un talento straordinario in un qualche ambito, e quello antico, classico, che risale alla mitologia romana – e prima ancora greca, nel suo analogo di *daimon* – e che indica una sorta di divinità che presiede al destino dell’uomo dalla nascita alla morte, un’entità “custode” capace di influenzarne o guidarne le azioni¹⁴³.

Come accennato in precedenza, lo spazio narrativo intertestuale risulta, insieme a quello onirico, predominante: esso include temi, motivi e immagini di scrittori e di opere immessi costantemente da Remizov nel suo lavoro attraverso un fitto, intricato e labirintico gioco di rimandi, citazioni dirette, allusioni, reminiscenze, che svolgono le più svariate funzioni ludiche, parodiche, ironiche, filosofiche ma, soprattutto, auto-metalettterarie¹⁴⁴. Facendo affidamento su un lettore-complice colto e in grado di decifrare il testo offertogli, Remizov tesse una ragnatela fittissima e quasi sterminata di associazioni, paralleli, simmetrie, collegamenti e corrispondenze intertestuali e interculturali, introdotti nel testo in maniera tale da risultare parte inscindibile e indistinguibile della scrittura stessa. Nello spazio intertestuale l’autore include ritratti di scrittori, ma anche studiosi, musicisti, personaggi storici, letterari, leggendari o mitologici legati ai leitmotiv del testo, così come continui riferimenti alle opere della letteratura del XIX e del XX secolo, nonché parole, espresso-

¹⁴³ Non possono non tornare alla mente le dichiarazioni di Remizov durante la sua conversazione con Kodrjanskaja proprio sul ruolo del *daimon* nella sua vita e, in generale, le sue riflessioni sul tema del fato.

¹⁴⁴ Con questo termine s’intende la combinazione e integrazione di auto-commenti con forme di critica letteraria di ampio respiro.

ni o intere citazioni – evidenziate attraverso il corsivo o le virgolette – da altri testi. Queste ultime realizzano una concatenazione agglutinante di testi nel testo che dilatano ulteriormente le coordinate spazio-temporali, agendo come codici-miti capaci di rivelare il significato trascendentale e profondo degli eventi descritti. La meditazione sulla scrittura e sulla letteratura è, insomma, dominante in *PG*, che, come d'altronde tutti gli altri libri pseudo-autobiografici, costituisce una sorta di narrazione sulla letteratura – russa, ma non solo – nell'interpretazione critica personalissima di Remizov e, al contempo, un'appassionata esplorazione del misterioso, magico e attrattivo processo della creazione poetica, in cui il tema principale è, di fatto, la letteratura stessa.

La predominanza del piano intertestuale viene rivelata già dall'immagine contenuta nel titolo: essa stessa è infatti un rimando intertestuale, in quanto, come ci fa notare Gračëva¹⁴⁵, risale al racconto *Nevskij Prospekt* (*La prospettiva Nevskij*, 1835) di Gogol', considerato da Remizov stesso il suo maestro, il più grande tra i suoi geni, di cui scrive (riferendosi, ovviamente, anche a sé stesso): «Душа Гоголя: плутня и волшебство»¹⁴⁶. Lo stesso Aleksej Michajlovič, già nel testo autobiografico del 1923, descrivendo la natura del suo «occhio creativo», dichiarava:

Учусь и учился у Гоголя, его глазу, его подвижничеству и терпению. Вот несколько строчек из «Невского проспекта», как изображать надо и что меня очень поразило: «[...] алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела на самой реснице его глаз»¹⁴⁷.

Remizov elenca dunque esplicitamente i suoi «geni»:

Гете останется для меня первым среди первых; Тик, Новалис, Гофманн, эти первые мои нерусские книги, кого я слушал и с кем разговаривал. На всю жизнь они станут мне самыми близкими и понятными. Я был полон тех же чувств; моим глазам открылось то же небо и та же земля, — то ли существо мое одной с ними сущности, и вот душа моя распускалась «голубым цветком». [201]

¹⁴⁵ A.M. Gračëva, *Množestvennost' mirov...*, cit., p. 529.

¹⁴⁶ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 161.

¹⁴⁷ Id., *O sebe*, cit., p. 168. (Trad.: Imparo e ho imparato da Gogol', dal suo sguardo, dalla sua abnegazione e pazienza. Ecco alcune righe della «Prospettiva Nevskij», che mostra come bisogna descrivere e cosa mi ha davvero stupito: «[...] e l'alabarda della guardia insieme con i caratteri d'oro di una insegnna e con le forbici disegnate lì sopra gli pareva brillasse proprio sulle ciglia degli occhi»).

Tali rimandi intertestuali svolgono chiaramente una funzione auto-metaletteraria, collocandosi inoltre nell'ambito di quello che abbiamo definito lo *spazio genealogico letterario*, di cui Remizov ricostruisce le radici. È significativo però che, rompendo con la tradizione delle letture per ragazzi e con il modello ottocentesco di scrittura sull'infanzia, egli afferma di non averne mai letto i classici, come ad esempio Verne, bensì di esser passato direttamente dalle *Vite* dei martiri agli scrittori del romanticismo tedesco, per poi giungere fino ai classici russi. Tra i propri geni, accanto agli esponenti del romanticismo tedesco già citati (Goethe, Tieck, Novalis e Hoffmann), suoi «fratelli d'elezione» dai quali per primi Remizov ricevette la «fiamma» della contemplazione e dell'introspezione, egli cita una serie di scrittori russi, accuratamente selezionati, che furono, in maniera e misura differenti, influenzati da questo movimento letterario o comunque ad esso legati: Mel'nikov-Pečerskij, Vel'tman, Dal', Pogorel'skij, Odoevskij (definito proprio l'Hoffmann russo), Leskov, Dostoevskij e Gogol'. Come noto, infatti, le concezioni estetico-filosofiche di Goethe e del romanticismo furono, in Russia, alla base delle riflessioni sul legame tra la cultura folclorica e popolare e il patrimonio letterario nazionale, e Remizov, da sempre interessato a tale questione, fu per questo motivo intrigato, sebbene non direttamente coinvolto, dalle idee degli slavofili e, di conseguenza, interessato agli scrittori che si rifacevano a fonti folcloriche e popolari: in questo senso, dunque, trova ulteriore spiegazione il sottotesto legato al romanticismo tedesco in *PG*. Fra questi nomi, comunque, Gogol' rimane la principale figura, in cui Remizov vede riflesso il proprio stesso destino e con il quale condivide un'affinità d'animo che è, prima di ogni cosa, un'affinità visiva: Remizov descrive infatti i suoi occhi come «распавленные» [110], e così sono definiti anche gli occhi di Gogol'¹⁴⁸. E scrive ancora, a proposito del suo maestro: «Чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришел он в мир»¹⁴⁹; «Путь Гоголя – дорога странника, очарованного и чарующего: очарованного пустотой призрачного вийного мира, огнем вещей и чарующего своим волшебным вийным словом»¹⁵⁰; «Гоголь кругом одинок на своей страннической дороге. Те, кто считались его друзьями, были

¹⁴⁸ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 156.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 149.

¹⁵⁰ *Ibid.*

гораздо ниже и по дару и по глубине зрения»¹⁵¹. Anche con Hoffmann, col quale Remizov condivide la concezione di letteratura come diversione, come mezzo per sfuggire alla banalità dell'esistenza quotidiana, sussiste la medesima affinità di sguardi: «Я и Гофманна принял, как свое, потому что наши глаза одного света, а свет этот резкого трепета, режущего огня и лунного блеска. [...] Ближе Гофманна, я не знаю, кого назвать мне из писателей» [221]. Attraverso connotazioni semantiche connesse ai simboli del fuoco, della luna e del dolore l'autore sottolinea così la sua genealogia letteraria.

Da quanto illustrato finora, appare evidente che lo *spazio quotidiano* del testo, ossia la narrazione della vita dell'autore-eroe (le abitudini, i contatti e gli incontri reali, gli ambienti dove vive o che frequenta, l'abbigliamento ecc.), non può essere *mera* descrizione della vita di ogni giorno, in quanto è sempre strettamente connesso allo *spazio genealogico*, a quello *onirico* e, soprattutto, a quello *intertestuale*: ogni elemento del *byt* è infatti oggetto di una reinterpretazione mitologica o letteraria, assume un significato speciale, divenendo simbolo del proprio destino e dando luogo a infinite e ininterrotte catene associative.

Così, ad esempio, la stessa casa in cui Aleksej trascorre la propria infanzia infelice, la dépendance sede dell'ex-tintoria sul territorio della fabbrica tessile dei ricchi zii Najdénov, è uno spazio dal valore simbolico: essa rimanda infatti ai motivi della solitudine e del distacco, di cui emblema è la figura della madre, che trascorre le giornate leggendo chiusa nella sua stanza, personaggio assai tragico con cui Aleksej ebbe, sin dalla nascita «maledetta», un rapporto complesso e doloroso. L'immagine della casa (e soprattutto della sua assenza, sia come spazio fisico che mentale) è centrale nell'opera remizoviana ed è connessa ai temi più generali del peregrinaggio e del nomadismo dell'emigrato¹⁵²: lo scrittore-eroe afferma infatti che, sin dall'infanzia, ha sempre sentito di non avere un proprio posto nel mondo («Я и тогда понимал, а потом уж как почувствовал, как это [...] постыло человеку "без места"» [238]), sottolineando continuamente la spasmodica ricerca di uno spazio domestico sicuro, privato. Se, nelle autobiografie tradizio-

¹⁵¹ *Ivi*, p. 151.

¹⁵² «И я ловлю себя на мысли: что такое для человека дом? и как же с нами, русскими, оторвавшимися от России? [...] – говорят «домой ехать» – домой? – и, пожалуй, призадумалась. Или дом и, что то же, свобода, а это свобода на любом месте, [...] куда можно проникнуть без ключа и запереть за собою дверь». Cfr. A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 90.

nali del XIX secolo, la casa era perlopiù simbolo del nido domestico, dei rassicuranti confini parentali, in questo testo, invece, tale interpretazione viene di fatto ribaltata ed essa diviene emblema della decomposizione della struttura familiare, incarnata dalla freddezza e dall'indifferenza dei Najdënev. È significativo che il luogo domestico dove il piccolo trascorre la maggior parte del tempo a leggere sia proprio la soffitta, il cui accesso era vietato ai bambini, e che diviene invece un luogo speciale, sacro, uno spazio chiuso ed isolato, l'ambiente ideale dove la *talpa-domovoj* Aleksej può rifugiarsi a leggere e riflettere. Al tempo stesso, è ancora più simbolico che il suo posto non sia la cantina, come ci aspetterebbe per una talpa, bensì un luogo proiettato verso l'alto, la soffitta appunto, che egli raggiunge, «per gioco», tramite una scala, metafora dell'ascensione dell'eroe dalla sotterranea oscurità del subconscio alla luce lunare dell'immaginazione creativa. Lo spazio interno, chiuso, angusto della soffitta diviene quindi emblema del sogno e della creazione poetica, di cui effige sono i libri, accanto ai quali l'eroe si sente a proprio agio, mentre lo spazio esterno, aperto, rappresentato dalla strada e dalla fabbrica, viene percepito come raffigurazione del caos e del pericolo, dai quali, impaurito, egli cerca di fuggire. La soffitta, dunque, luogo sacro della creatività, atto al compimento della magia della creazione poetica e al rituale dell'immersione creativa, si trasforma da spazio fisico in spazio metafisico in cui il microcosmo (lo spazio personale, chiuso) viene iscritto organicamente nel macrocosmo (lo spazio della letteratura russa)¹⁵³.

Tale procedimento di trasformazione della realtà concreta per mezzo di associazioni perlopiù intertestuali risalta, con maggiore evidenza, nel capitolo *Angličanin* (*L'inglese*), formalmente costruito come la descrizione pedissequa delle abitudini quotidiane dello zio del protagonista, Viktor Najdënev, denominato per l'appunto «l'inglese», in quanto in gioventù aveva vissuto in Inghilterra. Ne vengono descritte la routine giornaliera e le maniere anglosassoni, i gusti culinari, persino il cagnolino dal nome inglese, Molly. In realtà, questo minuzioso resoconto della vita dello zio anglofilo rimanda ad un motivo che si riflette e si sviluppa anche su altri livelli semantici del romanzo: si tratta, evidentemente, di un intertesto parodico, esplicitato dallo stesso Remizov e riferito alla tendenza nella letteratura russa alla moda occi-

¹⁵³ Lo spazio domestico come luogo magico e mitologico e centro del mondo e della cultura è un concetto ricorrente soprattutto nei testi di *Učitel' muzyki* e *Myškina dudočka*.

dentalizzante – resa palese anche dalla diffusione dei viaggi all'estero (il riferimento è a Fonvizin, Turgenev, più tardi a Sologub, Zamjatin) – e soprattutto all'artificiosità di questo fenomeno: «Странное явление в русской жизни [...]: русский человек превращается и без всяких колдовских чар в любого не-русского» [186]. Questo *topos*, tradizionale per alcuni scrittori con tendenze “slavofile” (Remizov, vedremo, era in un certo senso fra questi)¹⁵⁴, non richiede particolari spiegazioni. È però ancora significativo che la passeggiata domenicale dello zio anglofilo con il nipotino avvenga nella zona di Petrovsko-Razumovskoe, luogo reso celebre da Dostoevskij in *Besy* (I Demoni, 1872) quale teatro dell'uccisione dello studente Ivanov e che inoltre, per analogia fonetica, richiama nella sua denominazione Perovskij-Razumovskij, vero nome dello scrittore Antonij Pogorel'skij.

Proprio il capitolo successivo, infatti, *Ščastlivyj den'*, a cui si è già fatto cenno, è tutto costruito sulla base di reminiscenze tematiche e figurative con l'opera di Pogorel'skij: combinando un registro linguistico da sagista-critico – sebbene mai accademico ma sempre associativo-allusivo e plastico-musicale – per riflettere sull'arte e sull'artista e al contempo tornando astutamente di continuo alla narrazione, Remizov stabilisce legami misteriosi tra personaggi storici e letterari e le proprie invenzioni. Così, il portiere della scuola, che accompagna i fratellini Remizov al funerale di un inglese, viene riconosciuto dagli occhi rasati del narratore come fosse il ripugnante personaggio Murlykin del racconto *Lafertovska-ja makovica* e, a partire dalla sovrapposizione di questi due personaggi, la narrazione autobiografica si trasforma in pura *fiction*.

Quanto illustrato sul piano della *memoria quotidiana* è ancor più vero sul piano testuale connesso alla *memoria genetica*, che delimita lo spazio della narrazione dedicato alla genealogia del protagonista. Se sulla *genealogia letteraria* ci siamo già soffermati, si rende necessaria a questo punto una riflessione su ciò che concerne la *genealogia familiare*, a cui si è fatto cenno nel capitolo 1, ed a cui sono riconducibili due sub-motivi del romanzo, che emergono al livello del sottotesto: quello dell'*Oriente*, connesso alla genealogia materna, e quello delle *sette*, legato invece a quella paterna¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Il ruolo dell'influenza slavofila sull'opera di Remizov si riflette soprattutto nella sua concezione della lingua russa nativa. A tal proposito, cfr. capitolo 3.

¹⁵⁵ Provenendo dalla classe mercantile, i cui rappresentanti venivano spesso percepiti come portatori di principi pratici, Remizov avvertiva l'estremo bisogno di una conferma esterna del suo diritto di diventare scrittore e, pertanto, ricorda nel testo

Il ramo materno della famiglia del protagonista è rappresentato, come detto, dalla stirpe mercantile dei Najdënov, provenienti dall'antico villaggio di Batyeko, non lontano da Suzdal', nel governatorato di Vladimir'. Il nome del villaggio viene associato, nella coscienza mitologica dello scrittore, al nome del leggendario khan mongolo Batu («Батый») fondatore del khanato dell'Orda d'Oro. Si tratta, dunque, di un altro atto di reinterpretazione creativa, inserita nella cornice di una sorta di "mito asiatico" che percorre trasversalmente le opere remizoviane sin dal primo periodo e che si ricollega, a sua volta, al motivo del *kočevničestvo*, il «nomadismo», sottolineando, inoltre, più volte la sua stessa fisionomia asiatica, quasi mongola. Il profondo interesse e amore per la cultura orientale, come patria mitica di fiabe, sogni e, naturalmente, della calligrafia, viene professato spesso dallo stesso scrittore e si manifesta, ad esempio, nello studio della filosofia dei sufi e della letteratura dell'India, del Tibet e della Cina. Proprio a Parigi, come leggiamo in *PG*, a Remizov verrà poi attribuito il soprannome di «китаец», «cinese», a sottolineare ancora una volta la somiglianza fisica ed "etnica" con gli asiatici. È significativa, ancora, la ripetizione nel testo delle parole chiave «китаец», «китайский» e della misteriosa formula «страшный, синий Китай». Il soprannome «cinese» rimanda alla maschera del saggio orientale, e indica quindi una persona profonda, riflessiva, spiritualmente raffinata e, allo stesso tempo, rievoca la passione sfrenata di Remizov per la calligrafia e per l'"ornamento" verbale, fatto di riccioli e svolazzi, linee e ghirigori. Passione che lo avvicina, nel suo rapporto con la scrittura, a Dostoevskij, e che Dostoevskij trasferì, nelle pagine de *L'Idiota*, al suo protagonista, il principe Myškin, personaggio che ha molti tratti in comune con l'eroe autobiografico remizoviano¹⁵⁶. Lo stesso Remizov conferma e sfrutta più volte questa argomentazione nel testo, ad esempio nel capitolo intitolato *Kurolapka* (*Zampe di gallina*), dedicato proprio alla scoperta del «regno incantato» della calligrafia.

In *PG* lo scrittore rivolge la propria attenzione in particolare al motivo della *Cina* e, in generale, dell'*Oriente* in chiave auto-metaletteraria, riflettendo cioè sulla propria opera alla ricerca di indizi del proprio sti-

determinati personaggi o episodi, che, tuttavia, potrebbero non essere stati in realtà così fondamentali nella sua biografia.

¹⁵⁶ Ciò è vero anche per i protagonisti di altri testi, come il Marakulin di *Krestovye sëstry* o Kornetov, l'alter ego dell'autore in *Učitel' muzyki*.

le “cinese” già nelle inconsapevoli passioni infantili per elementi della cultura asiatica e orientale, concepite come riflessi della memoria profonda («видения моего зрения – призрачные образы моих первых впечатлений» [70]), quali la raccolta di farfalle, la redazione di erbari, l’interesse per mosaici e tappeti. Le origini dello stile “orientale” remizoviano, come l’espressività e la vivacità narrativa, o ancora la “pittorescità” e “plasticità” delle immagini verbali, così come la tendenza alla rappresentazione figurativa e astratta, vengono miticamente ricondotte dallo scrittore stesso già alla prima infanzia, a sottolineare l’influenza della filosofia orientale anche nella preminenza dell’esperienza intuitiva e infantile rispetto a quella logica e razionale degli adulti. Come egli riconosce: «Этот “синий”, страшный Китай вошел так глубоко в мой мир с когда-то зрымыми и только скрывшимися призраками – ведь не только мысли, а и намеки на мысль живут с человеком и доживают век человека!» [70]. Numerosi sono ancora nel testo i riferimenti concernenti l’influenza dell’Oriente nell’infanzia dell’eroe autobiografico, quando ad esempio racconta che sin da piccolo si era interessato, casualmente, degli scritti di Confucio e Lao Tse «Так почему-то потянуло к Китаю и я много перечитал всяких китайских историй и знал наизусть изречения Конфуция и Лаотци» [67]. E ancora: «Может быть, образ этого китайца – “синий, страшный Китай”, вызвал во мне без всяких “зачем” и “почему” интерес к истории Китая, и я принялся за чтение мудреных книг» [70].

Tra le figure del ramo genealogico materno abbiamo già citato lo zio anglofilo, Viktor, personaggio perlopiù strumentale alla parodia. Il parente su cui però l’eroe-narratore si sofferma maggiormente è l’altro zio materno, Nikolaj, energico uomo d’affari e fra i più ricchi mercanti di Mosca e, al contempo, appassionato bibliofilo e attento collezionista di manoscritti antichi:

Подготовка же к «фантазиям» была у меня основательная: со стороны матери «сочиняли», как деликатно выражались про моего знаменитого дядю Н.А. Найденова, совмещавшего звание биржевого диктатора, ученого археолога и, походя, выдумщика невероятных происшествий, которым, вопреки всей вздорности, не смели не верить. [114]

La figura dell’«onnipotente, leggendario» zio Nikolaj riveste, nell’intreccio fiabesco, la funzione di surrogato della figura paterna, dopo la morte del padre dell’eroe, avvenuta quando egli aveva

solo sei anni. Questo personaggio è infatti costruito come una sorta di antagonista e, al contempo, di doppio del protagonista autobiografico, con cui presenta delle straordinarie somiglianze, soprattutto fisiche (egli stesso lo definisce «мой двойник» [185]) e con cui condivide, inoltre, l'attenzione meticolosa nei confronti della parola scritta e l'interesse per l'antichità storica (nel capitolo *Knižnik* [*Il bibliofilo*]) ma, al contempo, ne vengono sottolineate la crudeltà, la durezza, l'autoritarismo quasi dittoriale, la freddezza. Dai continui scontri con lo zio ha infatti origine lo spirito ribelle del giovane e la protesta contro ogni forma di potere, anche creativo, che già durante l'infanzia si esprimono nel suo perenne «наперекор», l'andare «controcorrente», nella volontà di agire «по своему», «a modo proprio», e nei «бездобразия», negli «скандали». Come scrive Obatnina, quest'aspetto dell'opera remizoviana si prefigura come il rifiuto dei significati prestabiliti: «Бездобразие соотносится не с пошлым, низким и похабным, но с безобразным, т.е. спонтанным, непредумышленным, преднормативным»¹⁵⁷.

Per quanto riguarda, invece, la stirpe dal ramo paterno, Remizov sofferra la propria attenzione sui parenti del padre Michail, tra i quali, certamente non a caso, figurano settari, scismatici ed eretici, e tra cui ricorda soprattutto una certa zia *chlystovka*, Tat'jana Makarovna. Riferendosi alla genealogia paterna, lo scrittore rimanda a un motivo trasversale a ogni livello del romanzo, quello delle *sette*, nei confronti del quale ha sempre manifestato un particolare interesse:

Со стороны отца «привирали», и была у меня тетка, не менее знаменитая среди «Божьих людей», пострадавшая за веру, «узница», хлыстовская «пророчица» Татьяна Макаровна, посвященная в «три крещения» тамбовским «христом» Аввакумом Ивановичем Копыловым. [114]

Questo interesse si concretizza in maniera esplicita, a livello intertestuale, in numerosi e continui rimandi alla letteratura “proibita” e “apocrifa”, nonché alle figure di scrittori e studiosi che, nelle loro ope-

¹⁵⁷ E.R. Obatnina, «Erotičeskiy simvolizm Alekseja Remizova», «NLO», n. 43, 2000, p. 202. (Trad.: Il *bezobrazie* non si riferisce al volgare, al basso e all'osceno, ma al *bezobrazie*, nel senso di «privo di forma», cioè allo spontaneo, non premeditato, pre-normativo). Questa nozione rimanda a una condizione primordiale e libera di creatività, che trascende le convenzioni o le necessità di forma e in cui l'atto è fine a sé stesso. Cfr. nota 156 del capitolo introduttivo.

re, si occupano proprio di questo fenomeno e che, non a caso, sono figure centrali nella *genealogia letteraria* remizoviana: fra questi, vengono menzionati soprattutto Mel'nikov-Pečerksij (*V gorach* [Nelle montagne, 1874]), *V lesach* [Nelle foreste, 1875-1881]), Leskov, Doestoevskij, Belyj (*Serebrjannyj golub'* [Il colombo d'argento, 1909]), ma anche lo stesso Avvakum. Svariati sono, inoltre, i misteriosi personaggi settari, vecchi credenti e *jurodivyje* del testo, facenti parte della cerchia di conoscenti stretti del protagonista, i quali a loro volta attualizzano i motivi della *porčennost'*, della *prokljatost'* e dell'*otmečennost'*, nonché dello *stranničestvo* e dell'*odinočestvo*. Tra questi, oltre alla profetica *chlystovka* Tat'jana Makarovna, la cui voce riveste un ruolo fatale nel destino poetico dell'eroe autore, in quanto proprio da lei egli ode per la prima volta i versi spirituali antico-russi, che studierà poi nei lavori di Tichonravov, Veselovskij, Močul'skij, emerge, ancora, il grottesco Ščëkin, un fanatico ammazzascarfaggi vecchio credente, già personaggio del racconto *Čertik*, il quale, non a caso, declama al piccolo Aleksej per la prima volta la *Vita* di Avvakum che, come approfondiremo in seguito, tanto peso avrà nella sua concezione dello «stile russo autentico».

Nel proteiforme universo remizoviano interi capitoli sono costruiti, sulla base di un sottotesto intertestuale, come rebus, anagrammi, enigmi o indovinelli spesso decodificabili, con enorme difficoltà e solo dopo vorticose giravolte, anche da parte del lettore più colto e attento. Vorremmo ora soffermarci nel dettaglio, tra i capitoli così concepiti, su quello intitolato *Golodnaja pučina* (*L'abisso affamato*), quale esempio particolarmente calzante per dimostrare l'utilizzo di questo procedimento di accumulo e di sovrapposizione sfrenata di rimandi intertestuali, che spesso sfocia ben oltre l'eccesso e in cui, inoltre, emerge preponderante l'elemento fantastico del testo¹⁵⁸. La fabula di questo capitolo si concentra sulla storia del matrimonio del calderai Pavel Safronov, misterioso personaggio che compare per la prima volta nel capitolo *Porčenyj* (*Lo stregato*) e che, come vedremo, sarà una delle figure centrali nel destino dell'eroe autobiografico. In questo momento ci interessa illustrare il procedimento di espansione totale, infinita della portata dell'intreccio adoperato dallo scrittore che, pur restando nel contesto della pseudo-autobiografia, raggiunge proporzioni letteralmente fantastiche per mezzo di una serie di tecniche narrative e di rocambolesche digres-

¹⁵⁸ Su questo tema, si rimanda al saggio di V. Terrell, *op. cit.*

sioni intertestuali sapientemente calcolate. Innanzitutto, il primo intertesto: Safronov viene definito «Божий человек», «uomo di Dio», e identificato con la figura del pellegrino Sant’Alessio, immortalato nella tradizione popolare mondiale quale rappresentante dell’eterno conflitto tra dovere e coscienza¹⁵⁹. Costretto dalla sua famiglia a sposarsi, Sant’Alessio abbandona la sposa per seguire la sua vocazione religiosa, ritirandosi in un convento sull’Aventino; anche Safronov, il cui percorso è appunto modellato su quello del pio Alessio, si sposa all’improvviso con l’intenzione di abbandonare subito la moglie e fuggire in monastero¹⁶⁰. Come già il lettore ha potuto leggere nel capitolo *Porčenj*, infatti, Safronov sparisce la notte stessa del matrimonio, scappando nella Lavra di San Sergio. Fin qui sembrerebbe una tipica parodia in stile remizoviano, che però si spinge ben oltre i limiti della caricatura: dopo che il matrimonio è stato celebrato, nell’ultima scena del capitolo, Safronov racconta la storia di sant’Alessio alla giovane moglie che però, non riuscendo a scorgere il parallelo e non capendo affatto cosa l’aspetta, prega il marito di grattarle la schiena...

Gli intertesti, naturalmente, non finiscono qui: nell’episodio viene infatti narrato di come la giovane coppia di promessi sposi si sia conosciuta nel «demoniaco» monastero Simonov, primo indizio misterioso che viene però immediatamente dissolto da una lunga digressione letteraria e solo velatamente ripreso in seguito, con il confronto, suggerito dal narratore, fra la chiesa in cui si tiene la cerimonia nuziale e la cappella infestata in cui si svolge l’azione nel racconto gogoliano *Vij*. Il rimando intertestuale al racconto di Gogol’ viene così introdotto tramite un tipico esempio di “gioco di prestigio” letterario, in cui viene brevemente riassunto il contenuto e avanzato un sottile paragone, che si insinua pian piano nella mente del lettore, tra le coppie protagonista dei due racconti, Chomà Brut e la strega Pannočka e Safronov e la sua promessa sposa, e che serve da indizio base per la costruzione dello straordinario edificio narrativo che pian piano sta prendendo forma.

¹⁵⁹ Secondo Reznikova, Serafima Pavlovna amava recitare i passaggi in versi dello *Žitié Alekseja čeloveka Božija* (*Vita di Alessio, uomo di Dio*). Allo stesso soggetto è dedicata, inoltre, un’opera di Kuzmin, per cui potrebbe anche trattarsi di una burla remizoviana attuata, attraverso Safronov-Sant’Alessio, nei confronti dello stesso Kuzmin. Sul rapporto tra Remizov e Kuzmin, cfr. capitolo 3, nota 73.

¹⁶⁰ Si tratta di un vero e proprio esempio di adattamento remizoviano di leggende “altrui” (in questo caso bizantina) alla propria “nazionalità”, secondo quel procedimento che egli conduce, ad esempio, anche nella *povest’ Roždestvo Christovo*.

Nel giorno del fatidico matrimonio Mosca è inghiottita da una terribile tempesta di neve, ulteriore rimando, da parte del narratore, al mondo della letteratura, nello specifico a Puškin, Tolstoj e Blok e alle loro rappresentazioni della celebre *metel'*, la furia della tempesta russa: «Есть три метели на русском просторе: Пушкина, Толстого и Блока» [121]. Il narratore afferma che la bufera di neve è gogoliana e attraverso le continue allusioni prende definitivamente forma il leitmotiv del *Vij*¹⁶¹. La scena si sposta, quindi, nella casa dove avrà luogo il ricevimento e, introducendo questo nuovo piano narrativo, cambia anche il punto di vista: non più, infatti, quello del narratore-scrittore, ma quello del narratore-bambino, attanagliato dall'inspiegabile angoscia per la notte che sembra non passare mai e da presentimenti negativi, soprattutto quando scopre che la sposa è un'orfana e osserva il volto addolorato della zia tutrice. I due punti di vista, quindi, s'intersecano: il narratore evoca, tutt'altro che casualmente, il grottesco e parodico racconto di Dostoevskij *Skvernyj anekdot*¹⁶² (*Una brutta storia*, 1862) in cui si narra di una festa di matrimonio in cui il protagonista, ospite non invitato, finisce per umiliare sé stesso e tutti i presenti. Questa allusione funge da segnale di pericolo, prefigurando la rovina del matrimonio e l'imminenza dell'incubo. Le diverse prospettive si sovrappongono e fondono descrizione e riferimenti alla poesia di Baudelaire, di Nekrasov e, naturalmente, al *Vij* di Gogol', questa volta attraverso un'evocazione diretta dello stesso mostro, che crea un'atmosfera di mistero e suspense generale. Il punto di vista si sposta nuovamente dall'adulto al bambino, che è sopraffatto dal caos dell'universo mentre ascolta la bufera ululante e mentre frasi assillanti si accavallano nella sua mente come un *refrain*: «Никогда ничего не кончится!», «Ночь без рассвета!» [122]. Così, con l'ennesimo brusco cambio di prospettiva, procedimento che, evidentemente, segnala l'inizio di un sogno (così, ad esempio, anche nei capitoli *Podžigatel'* [*L'incendiario*] e *Belyj ogon'*), ha inizio l'incubo vero e proprio: il ritmo del canto, i piedi che battono, il vento che stride e il caldo esercitano sul narratore uno strano

¹⁶¹ Molto interessante è la descrizione della figura folclorica del demone capo degli gnomi, il quale, rappresentato da Gogol' con gli occhi chiusi e le lunghe palpebre abbassate fino a terra, uccide proprio tramite lo sguardo lo studente Choma, che non aveva resistito alla tentazione di guardarlo. Il leitmotiv del *Vij* ritorna sia in *Učitel' muzyki* che nei saggi di *Ogon' Vesčej* dedicati proprio a Gogol'.

¹⁶² Sulla considerazione di Remizov riguardo quest'opera, cfr. A.M. Remizov, *Ogon' vesčej*, cit., p. 325.

effetto ipnotico e lo fanno scivolare lentamente in un mondo tra sogno e realtà. Il sogno angoscioso è tanto più orribile, quanto più realistico, quasi fosse una memoria inquietante¹⁶³: sogno e realtà si compenetranano e il narratore, grazie alla sconcertante capacità di “diventare” anche tutti gli altri personaggi, non è solo testimone, ma si “reincarna” nella giovane Solomonja, rivivendo in prima persona il rito dell’esorcismo subito, secoli or sono, da questa giovane fanciulla, costretta a sposarsi a quattordici anni e che, maltrattata dall’anziano marito pastore, fu spinta da tale orrore alla follia¹⁶⁴: «Я как бы сам однажды был ею, Соломонией, и вот узнал ее в ее голосе, как себя...» [123]. Le sue urla disumane immergono ancor più il bambino nella sua trance onirica:

Она закричала: «сжег меня! сжег меня!». Этот крик стоит у меня в ушах. И память о какой-то нестерпимой нечеловеческой боли, выкрикнутая однажды, как из ста разодраных ртов, закатилась в мою изводящую «порченую» мысль о бесконечном, что никогда ничего не кончится! [124]

Alle urla dell’indemoniata si affiancano la voce e il canto amaro di un’altra donna, la zingara Elena Korneevna: «Я еще не знал бездумную, слепую, беспамятную сладость жизни и только чуял в этой горячашей песне, а горечь змеиного яда я уже чувствовал... какую-то невысказанную вину и какой-то неоткрытый грех» [124]. Infine, il narratore sale su una scala in pietra sempre più in alto fino a raggiungere una finestra aperta, sul cui davanzale si trova una pentola piena di una sostanza lunare verde, densa e amara, mentre fuori dalla finestra appare una stella bianca e scintillante. Queste visioni simboliche, apparentemente irrilevanti per la trama, conferiscono profondità emotiva e poetica alla narrazione e possono essere comprese solo in

¹⁶³ Come Gogol’ e Dostoevskij, anche Remizov adopera le sequenze oniriche come strumento per cancellare il confine tra reale e immaginario. Tuttavia, l’uso dei sogni varia notevolmente nei primi due autori, nelle cui opere il punto di vista del sognatore rimane costante, al contrario di ciò che avviene, invece, in Remizov.

¹⁶⁴ A quest’«indemoniata» Remizov dedica una *povest'*, che ci aiuta nella comprensione del brano in questione. Cfr. A.M. Remizov, *Solomonja*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 6, cit., 2003, pp. 341-359. Secondo Remizov, infatti, essa si baserebbe su un resoconto autentico, riferito da un sacerdote di nome Iakov a Ustjug nell’anno 1671. Il medesimo soggetto fu utilizzato dallo scrittore anche in numerosi album grafici, venduti ai collezionisti e appare anche in *Ogon' veščej*, dove Solomonija è paragonata alla Nastas’ja Filippovna dostoievskiana.

relazione l'una con l'altra e con l'opera remizoviana in generale: Solomonija è evocata dall'associazione con il monastero Simonov; la triste canzone gitana risuona in armonia con gli elementi furibondi della natura e con l'amore nefasto della giovane coppia; la luna, che appare nella forma di una sostanza verdognola, è in tutto il libro una potente forza magica, foriera di eventi insoliti e straordinari e, gradualmente, si trasforma in un personaggio femminile ambiguo che esercita un fascino ipnotico sulla mente dell'eroe. Infine, anche la stella, strettamente legata alla figura sacra e misericordiosa della Vergine Maria, rimanda all'opera remizoviana *Zvezda nadzvezdnaja* (*Stella maria maris*, 1928) e, al contempo, alla tragica figura materna. Le tre sequenze, prese insieme, compongono una visione caleidoscopica della femminilità e la vicenda del matrimonio di Safronov mette a confronto il giovane protagonista con le mille sfaccettature dell'amore¹⁶⁵.

La narrazione ritorna, a questo punto, alla scena iniziale della cerimonia nuziale e alla questione da cui tutto aveva avuto origine, ossia di come Safronov volesse fuggire dal matrimonio: la porta della chiesa si spalanca a causa del vento, il punto di vista del narratore si fonde e si confonde con quello di Safronov stesso, il quale, a sua volta, ode le voci dei posseduti del monastero Simonov e del *Vij*. Tra paura e indecisione, Safronov è ormai incapace di distinguere tra le allucinazioni e la sua stessa sposa, mentre i rintocchi di una campana lasciano il posto alle urla della posseduta e all'ululato del vento.

Il brano analizzato costituisce uno dei più densi e complessi del libro: in esso emerge con particolare evidenza l'ormai nota tecnica narrativa remizoviana per cui gli aneddoti autobiografici costituiscono la base dell'intreccio, mentre le riflessioni letterarie fungono da trampolino di lancio per mirabolanti divagazioni oniriche e fantastiche¹⁶⁶. Così, rimandi e allusioni si cristallizzano attorno ai fatti reali e ogni situazione arriva a contenerne una moltitudine di altre: è quasi come se il narratore si risvegliasse da un sogno per ritrovarsi immerso in un altro, cosicché è impossibile discernere il sogno dalla realtà, lo spazio fantastico da quello quotidiano. Le sequenze oniriche, per il loro carattere altamente surreale e fluido, risultano quasi sconcertanti e il

¹⁶⁵ Cfr. V. Terrell, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶⁶ In una certa misura, la concezione remizoviana del sogno ricorda qui quella junghiana, secondo cui le immagini oniriche sono simboli degli aspetti interiori del sognatore stesso e lo spazio del sogno è come un teatro, in cui il sognatore è allo stesso tempo scena, attore, direttore di scena, autore, pubblico, critico.

loro rapporto con la narrazione è oscuro e nebuloso, poiché esse aggiungono una dimensione poetica, piuttosto che fornire informazioni necessarie allo sviluppo dell'intreccio. Le diverse situazioni delineate all'interno della cornice autobiografica, che a loro volta rimandano ad altre opere letterarie eterogenee e a prima vista incompatibili, costituiscono solo apparentemente una serie di eventi non correlati. Una volta smontati, giustapposti e rimontati, tra di loro si rivela infatti un'inaspettata coerenza, una profonda analogia e simmetria di fondo: il matrimonio di Sant'Alessio, la cerimonia nuziale in *Skvernyj anekdot*, la veglia funebre nel *Vij*, l'esorcismo di Solomonja, il matrimonio di Pavel Safronov fungono da situazioni-specchio in cui, nel complesso congegno narrativo a incastro, ciascuna scena costituisce la proiezione dell'altra: esse presentano la medesima struttura e si concludono o con la morte o con la rovina e lo scandalo; in tutti e cinque i casi, elemento comune è l'irrevocabile alienazione tra gli uomini, nello specifico tra uomo e donna. L'episodio di Safronov e il suo stesso personaggio, così come quello della sua sposa, incorporano tutti e cinque i piani narrativi, collegati fra loro proprio grazie alla tecnica d'intersezione tra autobiografia, invenzione e sogno, alle allusioni letterarie e alla comunicazione quasi telepatica tra il narratore, Safronov e la posseduta, la cui sovrapposizione e identità di punti di vista consente i continui flashback e i fenomeni "telepatici" che attraversano secoli di storia e di letteratura russa. La dinamica di tutto il brano scaturisce dal motivo della tensione e del conflitto tra divino e diabolico, pio e demoniaco: la presenza delle forze oscure è però solo vagamente accennata, in quanto esse, nel mondo remizoviano, risultano così profondamente invischiata alla realtà da diventare, in una sorta di rapporto simbolico, pressoché indistinguibili. Proprio questa labirintica ambiguità e l'assenza di una precisa soglia di attraversamento, di una separazione netta tra i due mondi, connota la dimensione fantastica del testo¹⁶⁷, in cui ciò che conta, come sappiamo, non è il risultato, bensì il percorso.

L'intreccio di *PG*, dal movimento elementare, quasi inesistente, è fondamentalmente costituito dal concatenamento del dedalo di ricordi degli "incontri" fortuiti del piccolo Aleksej con una serie di fenomeni – che si palesano sotto forma di oggetti, animali o personaggi reali,

¹⁶⁷ Secondo Todorov, infatti, proprio l'incertezza definisce il genere fantastico. Cfr. T. Todorov, *Vvedenie v fantastičeskuju literaturu*, cit.

letterari o frutto della sua fantasia –, barlumi, brevi e illuminanti epifanie di «quell’altro mondo», che si stagliano luminosi sullo sfondo della grigia realtà quotidiana: «Я рассказываю, что вычитал из книг, – мои встречи с мыслями и образами, а образы и символы для меня больше, чем знаки, а подлинно живые существа...» [204]. Il processo del ricordo si configura come una sorta di riconoscimento, in oggetti e fenomeni del mondo circostante, dei riflessi e riverberi dello spazio della memoria universale e, quindi, come la ricerca e l’instaurazione, seppur momentanea, di corrispondenze e analogie, un concatenamento inaspettato di oggetti tipologicamente simili.

Tra le immagini rilevanti in questo senso menzioniamo, in particolare, quella delle *farfalle*. Il legame tra le farfalle e la visione dell’Altra realtà rimanda alla funzione rivestita da tale immagine nell’opera di Nabokov, in cui essa apre ai motivi dell’ultraterreno, del superamento della morte, del ritorno al mondo perduto dell’infanzia¹⁶⁸. Le farfalle sono, inoltre, tradizionalmente connesse alle idee di metamorfosi, trasformazione e libertà creativa, temi centrali anche nella poetica del nostro istrionico scrittore e si ricollegano, dunque, oltre che allo spazio intertestuale, anche a quello onirico-mitologico. La loro comparsa nel testo rimanda sempre alla visione della quarta dimensione, agendo esse da vere e proprie apparizioni epifaniche, presenze intermediearie in cui il protagonista scorge il riflesso-ricordo di quella realtà dai colori autentici, che si nasconde dietro al velo di Maya:

А еще, собирая бабочек, я составлял гербарий: цветы и пестрые крыльшки мне что-то напоминали из моей, канувшей навсегда, «натуры». Я заметил, что сплошных красок в природе не существует и, чтобы передать переливы, я взялся за разноцветные камушки и лоскутки. Мозаика и ковры! Из шелковинок, лоскутов, кусочков все мои «чудища» моей глубокой памяти, как и nimбы на лицах и мордах не иконография, а неотделимое от моего прошлого зрения осияние. [67-68]

Vorremmo soffermarci, a questo punto, sul sistema dei personaggi del testo nel suo insieme: esso è, infatti, complementare all’autore-nar-

¹⁶⁸ Com’è noto, l’entomologia era la grande passione di Nabokov, che vantava una significativa produzione scientifica a riguardo: egli amava infatti collezionare farfalle, delle cui specie conosceva i difficili nomi, le misure, i colori. Cfr. a tal proposito N.A. Formozov, *Vozvraščenie Feba. O babočkach Nabokova*, «Novyj Mir», n. 12, 2013, pp. 130-139.

ratore-eroe ed è costituito da personaggi archetipici – riconducibili a pochi tratti salienti – e polivalenti, che si inseriscono in schemi narrativi suggeriti dalle loro funzioni; come gli archetipi, inoltre, non hanno profondità psicologica e possono essere sovrapposti a personaggi di altre opere e, di fatto, al protagonista stesso.

Schematizzando, i personaggi del testo possono essere suddivisi in personaggi del *byt*, quotidiani, e personaggi del *bytie*, ontologici, esistenziali. La madre, il padre, gli zii, i fratelli, i maestri, i compagni di scuola, dunque tutti quelli scaturiti dal substrato autobiografico, fanno parte della prima categoria: non solo essi sono reali e descritti in maniera estremamente verosimile, ma costituiscono l'incarnazione vivaente della «короткая правда холодных глаз» [141], della rozzezza che l'eroe tanto rifugge. Questi personaggi non generano alcun «nodo», attorno ad essi non si struttura nessun «sviluppo», ma essi sono del tutto funzionali o alla delineazione dell'ambiente quotidiano dell'eroe autobiografico oppure all'immissione di digressioni letterarie o di riflessioni metaletterarie e dei motivi ad esse connessi, di fatto tutti riconducibili alla ricostruzione della *Legenda* autobiografica dell'autore e al tema delle “radici” del suo dono creativo¹⁶⁹.

Di contro, invece, vi sono i personaggi del *bytie*, con cui il piccolo eroe autobiografico ricorda di essere entrato in contatto nelle diverse tappe del suo percorso verso la scoperta della vocazione finale: nello spazio mitologico del testo, essi hanno la funzione di messaggeri, di emissari della quarta dimensione, e sono percepiti quindi come segnali, «riflessi» («отблески»), riverberi di quegli «altri mondi» e, in particolare, di quell'unicum costituito dal mondo della *prapamjat'*: «Но то, о чем храню память, а осталось – какие-то крохи, как отблеск, это – мое, только у меня» [81]; «Медник Сафонов и тараканомор Щекин – знакомство с ними одновременно. Для меня они, как гении-джинны арабских сказок, как из ранних воспоминаний синий Китай» [116].

Queste maschere-doppi e, al contempo, aiutanti magici del protagonista sono tutti differenti variazioni, auto-rappresentazioni, ipostasi

¹⁶⁹ Essi vengono ricordati solo sulla base delle funzioni che devono assolvere per la costruzione dell'immagine creativa dell'eroe: si pensi, ad esempio, alla descrizione dello zio Nikolaj, di cui detto, ma anche a quella del padre, con la sua eccessiva fantasia e l'incredibile capacità retorica grazie alla quale convinceva sempre i clienti, oppure del fratello maggiore, Sergej, con la sua rigorosa educazione filologica ecc. È ancora significativo che tali personaggi vengano richiamati perlopiù senza l'utilizzo dei loro nomi propri, a sottolineare l'alienazione dall'istituto della famiglia.

dell'Io autoriale, che è in tutto e dappertutto, dilatato, espanso all'infinito e, seppur diviso, rimane sempre fulcro unitario e univoco della narrazione: non ci sembra esagerato affermare che in questo testo, di fatto, non esistono altri personaggi al di fuori dell'onnicomprendensivo eroe autobiografico, che ingloba tutto, da cui tutto ha origine e a cui tutto è rapportato. Come il protagonista, infatti, anche loro subiscono trasformazioni improvvise e hanno più identità contemporaneamente, apparendo nello spazio euclideo, reale, nelle vesti di reietti, diseredati, raminghi, figure ai margini della società in quanto contrari all'ordine prestabilito, ed assumendo le forme più insolite e bizzarre, "incarnandosi" ora nello strambo «маляр-художник», il pittore Nikolas, ora nel «фокусник», il mago-prestigiatore Yorik, o ancora nel «медник», il calderai Safronov, nell'operaio bambino Egorka, nel «тараканомор», l'ammazzascarafaggi Ščekin, nel «карлик-монашек», il monaco-nano Paisij, nello *jurodivyj* Fedja.

Non è certamente casuale, poi, che i personaggi più vicini all'eroe, anche loro creature dalla natura magica e con i quali quest'ultimo condivide una profonda affinità visiva, posseggano una vista anormale, una qualche deviazione ottica che riflette la loro differente percezione del mondo e che, dunque, anche i loro occhi vengano connotati come "diversi" e, proprio nella loro diversità, siano affini a quelli «rasati» del protagonista: «Я ничего не скажу, но эти печальные осенние глаза и мои "подстриженные" одного веяния или дуновения, подземного или небесного...» [206]; «И еще оказался он мне на руку за свой глаз и словцо: его глазам были открыты смешные стороны – веселые в самых, казалось бы, серьезных случаях жизни, и увлекало его все неправдошное – мой сказочный мир» [228]. Questi personaggi sono perlopiù silenziosi, non parlano ma ascoltano e comprendono ciò che il bambino-narratore dice e che invece gli altri ritengono essere solo stupide invenzioni e fantasie: i fallimenti nella comunicazione quotidiana, reale sono compensati dai contatti e dalle connessioni con questi suoi doppi esistenziali che, al contrario dei personaggi del *byt*, che cercano di imporre all'eroe la loro piatta logica razionale e di convincere Aleksej della veridicità del loro «mondo dei freddi occhi oggettivi», screditando la realtà del suo mondo miope e rafforzando il suo complesso d'inferiorità, supportano la sua fede incrollabile nella legittimità della «verità degli occhi rasati»: «Егорка беззаветно мне верил, во все мои невероятные рассказы, слагавшиеся из представлявшегося мне – "моим подстриженным глазам" и из виденного во сне, что у других

вызывало смех, а у старших неизменное замечание – “фантазирую”» [140]. Se l’eroe autobiografico classico, nel passaggio dal mondo finzionale a quello fattuale, si spoglia delle sue illusioni e fantasie infantili, quello remizoviano, invece, compiendo il processo opposto, è sinceramente convinto della realtà della propria “finzione”, dell’indiscutibile diritto all’esistenza del proprio mondo, che, anzi, egli considera l’unico davvero reale: «И это не мое воображение – про меня слава, что я все выдумываю – нет, все их видели и чай пили» [229].

È emblematico, ancora, che questi aiutanti magici siano sempre legati in qualche modo all’argento bagliore lunare, proprio a sottolinearne la natura fantastica anche attraverso richiami intertestuali alle opere mistico-romantiche di Goethe, Novalis, Tieck e Hoffmann: essi compaiono all’improvviso dal nulla, solitamente di notte e in luoghi fatati, simbolici, e scompaiono, poi, altrettanto inaspettatamente, dalla vita dell’eroe, solo dopo aver portato a termine la loro missione: «И у меня такое чувство: исполнив что-то, оба отошли без возврата; и в их явлении для меня, по крайней мере, есть что-то роковое» [116]; «проникая мне в самую душу – напомнить ли хочет о чем-то?...» [203]; «Зачем-то ведь они появлялись – то ли что-то открыть мне, то ли напомнить о чем-то?» [229]. Tali imprevedibili apparizioni e successive sparizioni sono evidenziate linguisticamente dall’uso ripetuto di verbi quali «появиться», «пропасть», «исчезать». Il protagonista autobiografico tenta affannosamente di ritrovarli, ma le sue disperate ricerche risultano sempre infruttuose:

Бедный Иорик! Он больше не появлялся ни у ворот со своей музыкой и представлением, ни на моем чердаке – с камертоном. А как ждал я его! Верю в силу ожиданий, своим желанием они из-под земли вызовут и пропавшее без вести обнаружат и вернут. И вот Иорик так-таки и не вернулся. [...] И куда исчез художник Николас со своими красками? думал я, повторяя чебе в десятый, в сотый, в тысячный раз один и тот же вопрос, куда скрылся медник Павел Сафонов с апокрифами? карлик-монашек Паисий с лунными сказками? [229]

Remizov ricorre a una serie di espedienti narrativi mutuati dai precursori del genere fantastico – in particolare Hoffmann, Gogol’ e Dostoevskij – soprattutto per quanto riguarda la tecnica di affidare il racconto a un narratore credulone, tecnica affine a quella delle *Veglie* e dei *Racconti di Pietroburgo* gogoliani, e nello specifico del *Cappotto*, in cui

alla fine non è chiaro se qualcosa di soprannaturale abbia avuto veramente luogo o se tutto sia stato semplicemente frutto dell'inclinazione del narratore per l'iperbole e per l'evocazione di visioni spettrali. Allo stesso modo, infatti, attraverso questi continui "giochi di prestigio", il via vai di personaggi assume un andamento magico e misterioso a causa delle speculazioni dei vicini e dell'inaffidabilità del narratore-bambino. Anche il lettore stesso, trovandosi di fronte a frasi ricorrenti come «мне показалось», perde di vista il senso della realtà.

Questi personaggi-personificazioni, dunque, non solo influenzano la formazione spirituale del futuro scrittore-protagonista ma, al tempo stesso, ognuno di essi ne rappresenta una porzione di anima, ne riflette una particolare predilezione artistica, attualizzando una nuova fase di quella ricerca del «paradiso perduto», e rappresentando i catalizzatori dei nodi e viluppi della memoria: «Но как разно светят в моих "узлах и закрутах"!» [116]; «И в ком, кроме меня, прорезали они такую тревожную память!» [229].

I capitoli dedicati ai doppi esistenziali dell'eroe sono costruiti in maniera speculare: ognuno di essi ruota intorno a un motivo principale, costituito da una delle molteplici passioni remizoviane, a cui si fa riferimento anche attraverso l'utilizzo di gruppi lessicali tematici specifici. Analizziamone alcuni: il frammento *Nikolas*, ad esempio, è dedicato al tema della pittura ed è, infatti, denso di lessico collegato a questa sfera semantica. Il pittore Nikolas, ipostasi del frammento "pittorico" dell'anima del protagonista, appare come «дух красок», «spiritello dei colori», proprio per mostrargli la forza e meraviglia di questi ultimi. A lui è quindi legata la passione del narratore per il disegno e il colore: «Пусть я не художник, но для меня мир красок [...] я не представляю, как возможно мне без этой цветной музыки!» [116]. È emblematico, infine, che Nikolas venga percepito dal narratore-bambino come «какой-то отблеск из Гофманновского мира» [115] e che, in seguito, il narratore-adulto affermi di comprendere le ragioni della sua misteriosa sparizione solo dopo aver letto proprio *Il gatto Murr* (1820-1822) di Hoffmann.

Ed ancora, il prestigiatore Yorik rappresenta l'ipostasi del frammento "musicale" dell'anima del protagonista, incarnandone il principio sonoro e, pertanto, nell'omonimo capitolo a lui dedicato, prevale il lessico connesso a questa sfera semantica: «Музыка Иорика была самым глубоким и затаенным его природы. Он сам был музыкальным инструментом: через его тонкие чувствительные пальцы говорило заволоченное и зарытое» [227]. Allo stesso tempo, il suo nome d'arte

rimanda ai motivi dell'Amleto e all'omonimo personaggio della tragedia shakespeariana, il giullare di corte, il *fool*. E, ancora, lo stesso Yorick, già alter-ego magico dell'autore, possiede a sua volta un proprio doppio, Lorenzo, un altro prestigiatore e, nello specifico, un commediatore ambulante, un saltimbanco: «И я узнал в его руках знакомый мне камертон. Тут подошла и собачка, обнюхала голову утятчью и меня, и подает мне свою шестипалую лапу. И я читаю в ее глазах: Ремозу. “От Иорика на память”». [235]. Questi personaggi, quindi, da una parte si ricollegano alla maschera remizoviana dello stregone-mago, dall'altra a quella dello *skomoroch*-buffone; essi eseguono giochi di prestigio e raccontano favole in giro per il mondo divertendo la gente, così come fa l'artista, quindi lo stesso Remizov. E, a conferma che ogni maschera non è che una variazione dell'altra, il povero Yorick shakespeariano, richiama, ancora una volta, la maschera del *bednyj čelovek* di cui già detto, seppure ormai travestito di humor tragico. Attraverso questa rifrazione vorticosa di personaggi-maschere, lo scrittore ribadisce la propria discendenza dalla stirpe delle «веселые люди», le «persone allegre» che, nella concezione di Sinjavskij, il quale si rifà proprio a Remizov, vengono a loro volta paragonate ai santi asceti cristiani, poiché esprimono la loro santità attraverso la gaiezza dello spirito. Proprio in questo contesto si colloca, dunque, nell'autobiografia mitizzata del piccolo Aleksej, l'amicizia infantile con il povero Yorick, che per così dire gli «trasmette» il suo prezioso dono di mago, giullare e prestigiatore, ossia di artista che opera attraverso la magia della finzione¹⁷⁰.

Il calderai moscovita Pavel Safronov, personaggio già conosciuto in precedenza, ha invece la funzione di aprire gli occhi all'eroe sul meraviglioso mondo degli apocrifi e delle leggende popolari, così come Nikolas glieli aveva aperti sul mondo dei colori:

Когда облюбованное из книг принимался сказывать по-своему, я не раз слышал слышанный однажды в мои ранние годы, пробивающийся из дальнедалёка, знакомый голос чудодейственного человека – московского медника Павла Федорова Сафронова с Новодеревенской: его лад и его напев. [115]

¹⁷⁰ In *Pljašuščij demon* Remizov stesso si rappresenta come un buffone alla corte di Aleksej Michajlovič Romanov: «Царю о ту пору понадобился дурак. Меня и нарядили. Только я нынче не Алексей, а царский дурак. Сергей Зажигай». Cfr. A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 371. Nella scelta del proprio soprannome (*Zažigaj*), Remizov accomuna, nell'elemento del fuoco, le maschere del buffone e dello stregone.

Non a caso, il primo incontro con Safronov, circondato da un'aura di mistero e incanto, avviene proprio nel monastero di Sant'Andronico, il monastero di Andrej Rublëv, durante la settimana di Pasqua che, nel mondo remizoviano, costituisce una sorta di Notte di Valpurga¹⁷¹, oltre che la più importante festa religiosa ortodossa. Qualche tempo dopo, proprio Safronov conduce Aleksej nel famigerato monastero Simonov, in occasione del suo matrimonio improvviso, di cui già detto. Lo scrittore stesso paragona l'incontro con Safronov a quello con il pittore Nikolas, sottolineandone quindi la funzione di aiutante magico («Я никогда не забуду этой встречи» [116]): questo personaggio, infatti, è fondamentale per lo sviluppo di quell'idea di religiosità che presupponeva una fusione di idee pagane e credenze cristiane, e che origina proprio dall'interesse del piccolo Aleksej per le leggende apocrife e i loro protagonisti, demoni e indemoniati. Il ruolo di Safronov di doppio dell'eroe autobiografico si complica ulteriormente poiché l'apocrifo che egli racconta al bambino è lo *Žitie Alekseja čeloveka Božija*: tale scelta non è chiaramente casuale, ma va a collocarsi nella mitologia personale dell'autore, attraverso l'identificazione di Safronov con Sant'Alessio che, come detto, è a sua volta il santo in onore del quale, come riferito nella *Legenda* autobiografica, sarebbe stato battezzato lo stesso scrittore.

Il nano-monachello padre Paisij, infine, definito «дух земли», «spirito della terra», da una parte incarna il principio “orientale” dell'anima dell'eroe ed è descritto, infatti, facendo ricorso a un codice lessicale che si rifa tutto al motivo dell'Oriente: «Как печеное яблоко, желтый и плоский, – “китайский”» [203]; «И что-то китайское было в его оборотах русской речи, очень чудно» [212]. Dall'altra, però, Paisij è legato, sin dalla sua definizione di «карлик», e poi dai numerosi rimandi intertestuali, al mondo della fiaba e del romanticismo tedesco: il capitolo ad esso dedicato, dall'omonimo titolo *Karlik-monašek*, è infatti corredata da allusioni e citazioni di autori di questo movimento letterario:

Тот год – моя самая жаркая пора – мне открывшийся на чердаке клад: Гете, Новалис, Тик и Гофманн; Гофманн, пламенем которого раздуло огонь моих “купальских” глаз; Гете, который останется для меня единственный; Новалис и Тик, мои названные

¹⁷¹ Antica celebrazione tra il sacro e il profano tipica dell'Europa settentrionale e praticata prevalentemente dalle popolazioni di origine germanica, essa si teneva nella notte tra il 30 aprile ed il 1° maggio.

братья, слова которых я повторял, как из далеких воспоминаний наших встреч. [204]

Questa figura, infine, rappresenta anche l'emblema della «reiettitudine», della solitudine, della povertà e dello stato di abbandono nel mondo freddo e razionale: conosciuto, non a caso, proprio nel monastero di Sant'Andronico egli è, infatti, uno fra i tanti personaggi remizoviani *jurodivye*, il quale, con una pronuncia particolare, quasi da bambino, utilizza parole insolite, come la formula incantata-gesto sonoro «гу-га!», per “spiegare” il significato segreto dell’icona di legno che porta sempre con sé al collo.

Attraverso segnali rivelatori e, spesso, paradossali, questi personaggi alter-ego del protagonista rappresentano il legame con il mondo degli occhi rasati dal quale il protagonista autobiografico è stato, solo apparentemente, estromesso per sempre. Come evidenzia Bachtin, menzionando come esempio proprio PG:

Особенно важное значение имеют внетекстовые влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или другие знаки), и эти слова – слова других людей [...]. Роль встреч, видений, «прозрений», «откровений» и т.п. Отражение этого процесса в романах воспитания или становления, в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т.п. См., между прочим: Алексей Ремизов «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти»¹⁷².

Vogliamo a questo punto soffermarci su un episodio in particolare dell’infanzia dell’eroe autobiografico, ossia quello dell’incontro con il celebre *jurodivyj* moscovita Fedja che, negli anni ’80 del XIX secolo, viveva sulla via Basmannaja. Questa figura, che assume un ruolo di primo piano nella poetica remizoviana, rimanda infatti al motivo centrale dell’interpretazione e rappresentazione di sé attraverso il prisma di questa maschera letteraria, costituendo, quindi, l’ennesimo doppio

¹⁷² M.M. Bachtin, *Estetika slovenskogo tvorčestva*, Moskva, Isskustvo, 1979, p. 365. (Trad.: Le influenze extratestuali sono particolarmente importanti nelle prime fasi dello sviluppo umano. Queste influenze si esprimono nella parola (o in altri segni), e queste parole sono le parole di altre persone [...]. Il ruolo degli incontri, delle visioni, delle «illuminazioni», delle «rivelazioni», ecc. Il riflesso di questo processo nei romanzi di educazione o formazione, nelle autobiografie, nei diari, nelle confessioni, ecc. Vedi, a proposito: Aleksej Remizov «Podstrizennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut pamjati»).

dell'autore-personaggio, forse il più significativo. La solitudine, l'emarginazione, l'essere senza fissa dimora, insomma la «reiettitudine» sono infatti le caratteristiche tradizionalmente associate alla vita del folle in Cristo ma, al contempo, anche a quella dello stesso Remizov, che in questo testo ne riconduce la genesi all'infanzia. Come sappiamo già, la figura del santo stolto è, in generale, centrale nella comprensione del mito autobiografico remizoviano. Pertanto, proprio questo momento, nella sua reinterpretazione esistenziale e simbolica, costituisce uno dei più significativi e al contempo più oscuri ed enigmatici del testo e della vita dello scrittore stesso. Remizov narra di come, a 14 anni, venne per ben due volte «disonorato» e «rifiutato» da due persone «sante», come sottolinea con parole sprezzanti anche l'artigiano Kopejkin: «Суровый приговор за всех: один святой человек оплевал, – другой святой человек не благословил,стыд и позор!» [161]. Il ricordo dello sconvolgimento emotivo suscitato da questi incontri disonorevoli rimarrà vivo fino all'ultimo dei suoi giorni.

La prima figura "santa" è, appunto, quella dello *jurodivyj* Fedja, che ha avuto un ruolo ambiguo e non ancora del tutto chiarito nell'infanzia dell'eroe. Egli possiede tutti i tratti e gli attributi tipici degli *jurodivye*: chiacchiera con i corvi, grida ripetutamente una sola parola, «каульбарс-кайяма!», dorme per terra, vive di elemosine e ama cani e bambini. Nel ritratto di Fedja, la descrizione dei suoi occhi ricorda stranamente la combinazione, lo scontro, la *compresenza* delle maschere che si affollano e si affastellano sul volto dello scrittore: «Мне представлялось, что в его глазах еще есть глаза, а за ними третья, вот ими-то оттуда он и смотрит на нас» [151]. E, dunque, il santo stolto, guardando il bambino con le sue decine di occhi e continuando a urlare «каульбарс-кайяма!», gli sputa in faccia, proprio negli occhi: «А десятые его глаза, из самой глуби, смотрят на меня. И вдруг [...] он отшатнулся и, наклонив голову, плонул мне в лицо – прямо в глаза» [152]. Questo gesto viene rappresentato come un segno indelebile di vergogna e disonore, il giudizio di un uomo di Dio, trasmesso per conto di Dio che, agli occhi della gente, macchia per sempre il piccolo Aleksej, con un evidente collegamento, ancora una volta, al leitmotiv della *prokljatie*: «А уж собрался народ, видели! И шептались [...]. Пока я дошел до дому, не только на Старой Басманной, Садовой, Землянке, а и вся Таганка, все знали и повторялось: "Федя юродивый найденовского племянника оплевал!"» [151-152]. Parallelamente, però, un altro sottotesto emerge per far luce sull'episodio, o

forse solo per complicarlo ulteriormente: la narrazione evangelica dal Capitolo IX di Giovanni sulla guarigione del cieco nato, che il piccolo Aleksej, ritrovatosi in una riunione di settari, casualmente ascolta. In questa parabola, tutta imperniata sul senso della vista, sull'illusione di vedere e sapere, mentre in verità non si vede e non si conosce, si narra: «Как Христос, плонув на землю, брением помазал слепому глаза и велел промыть – и слепой, промыв глаза, прозрел» [153]. Per analogia con la parabola evangelica, lo sputo del santo stolto Fedja dovrebbe dunque essere interpretato come lo sputo di Cristo a terra che, plasmando il fango con la saliva e spargendolo sugli occhi del cieco, gli ordina di andare a lavarsi nella piscina di Siloe; dopo averlo fatto, il cieco riacquista miracolosamente la vista. Remizov, dunque, vedrebbe nella parabola un prototipo di questo evento della propria vita, tracciando un parallelo tra Cristo e Fedja e tra il cieco e sé stesso. Tuttavia, a differenza del cieco del Vangelo, Aleksej sottolinea di non essersi lavato gli occhi, anzi, se ne domanda il senso, chiedendosi: «Разве я слепорожденный? И тогда, ведь я так и спать лег не умывшись! И где эта купель Силоам или что заменило бы купель: какое ключевое слово или какая “рековая” встреча?» [153]. Il vero significato della parabola, infatti, risiede forse proprio negli ultimi versetti, in cui Gesù dice: «Perché coloro che non vedono, vedano e quelli che vedono, diventino ciechi». Sembrerebbe, dunque, un ribaltamento totale del passo evangelico: Aleksej serba su di sé la traccia, il marchio dello sputo dello *jurodivyj*, rimanendo un cieco vedente grazie alla sua «vista interiore», con la sua anima «ardente» e gli occhi «accecati dal fuoco di Kupala».

Lo stesso episodio dello sputo viene poi ricordato, ancora più dettagliatamente, quasi nel tentativo di comprenderlo, di spiegarlo sia a sé stesso che al lettore, in *Učitel' muzyki*:

В ту осень мне в памяти встречалась, много раз я вспоминал о ней и не мог разгадать. На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове ходил юродивый, – святой человек. Звали его «Пластирь»: очень помогал во всех бедах и напастях. Ходил он с палкой, как слепой, хотя на глаза не жаловался, а говорили про него, что от него ничего не скроешь, насквозь человека видит. Его и побаивались и ухаживали. С детьми он был всегда ласков. Собаки его не трогали, и дети не боялись. Но и самые озорные при нем не вызывали. [...] Мы гурьбой возвращались из училища по Старой Басманной. И у церкви Никиты Мученика мы его замети-

ли. Я различил его по особенному свету, ни у кого я такого не видел, серебро в голубом. Мы приостановились, ждали, что он нам что-нибудь скажет, отчего бывало всегда весело, и еще какое-то любопытство всегда тянуло посмотреть на него поближе: он не похож был ни на кого, – ни на каких фабричных, ни на каких купцов, ни на каких учителей, – не молодой, не старый, и стар, и молод, лицо его просвечивало – и это поражало, а разбитая кастрюлька, которая моталась у него на груди, вызывает жалость. Поравнявшись с нами, он споткнулся, и я почувствовал: на меня смотрит – и я не узнал его – густой, серый дым, вскипая, искрами лился из его глаз. И вдруг, запрокинув голову, под жалкий звяк кастрюльки, он судорожно нагнулся, и плюнул мне в лицо и еще и еще, – и что-то кричал, угрожая. Потом, ворча, сторонясь, прошел. Я стоял один, все разбежались. Я никак не мог понять, что такое я сделал, или какое черное пятно разглядел он у моего сердца?¹⁷³

Qui Remizov propone come spiegazione all'accadimento un suo sogno, che si rivela ancora più indecifrabile dell'evento stesso. Tale spiegazione misteriosa a un fatto biografico altrettanto misterioso ricorda ironicamente proprio il comportamento dello *jurodivyj* stesso, che comunica con il mondo tramite gesti paradossali ed enigmatici, a conferma, ancora una volta, dell'atteggiamento da *jurodivyj* ben conosciuto e attentamente coltivato dallo scrittore stesso.

L'interpretazione dell'episodio, incomprensibile per lo stesso Remizov ed ancora di più per il suo lettore, rimane contraddittoria e ambigua, non si presta a un'analisi razionale e univoca e non trova una risoluzione definitiva nel testo, suscitando domande invece di fornire risposte. D'altronde, bisogna tenere a mente che è lo stesso comportamento tipico dello *jurodivyj* ad essere strano, assurdo e paradossale per antonomasia e che, pertanto, per cercare, anche solo in parte, di decifrarlo, si deve tenere conto proprio della natura contraddittoria dell'atteggiamento del santo folle, della specificità del suo sistema etico-estetico e della paradossale logicità dei suoi gesti simbolici, ma spesso grotteschi, indecenti e addirittura offensivi. Gli *jurodivye*, infatti, utilizzando sia mezzi di comunicazione non verbali quali il gesto, il suono, la risata, la pausa, il grido, sia crittogrammi linguistici, affermano, tramite la propria stoltezza, la fatuità di ogni tipo di ragionamento sensato, l'inconsistenza della logica aristotelica basata unicamente

¹⁷³ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 197-198.

sulla razionalità umana. Ci rifacciamo, di nuovo, al testo di Pančenko, citato nel capitolo introduttivo del presente lavoro, in cui il fenomeno dello *jurodstvo* viene descritto come uno «spettacolo» («зрелище»), una rappresentazione che, di solito, si svolge di fronte a una folla di peccatori, incapaci di interpretare correttamente il comportamento, per loro incomprensibile, del santo pazzo¹⁷⁴. Come si evince dalla reazione scandalizzata che il protagonista legge negli occhi di chi lo circonda, è proprio questo il punto di vista della folla che osserva il piccolo Aleksej («видели», «шептались», «все знали») e che interpreta il gesto dello *jurodivyj* come un segno di vergogna e di umiliazione, un’ulteriore conferma della «reiettitudine» dell’eroe. Com’è noto, però, i gesti misteriosi e apparentemente assurdi degli *jurodivye* possono e, spesso, devono essere intesi in modo esattamente antitetico¹⁷⁵ e, pertanto, lo sputo di Fedja può essere interpretato non più come un segno di disonore e mortificazione, ma, al contrario, di elezione del proprio destino (*l’otmečennost’*), come una sorta di riconoscimento speciale e di benedizione al contrario, di elevazione ed esaltazione attraverso l’umiliazione¹⁷⁶ che, di fatto, costituisce, come già anticipato, uno degli imperativi nel comportamento del santo folle (e di Remizov stesso). Ed è emblematico ancora che tale benedizione giunga da parte di un altro reietto ed emarginato, riflettendo in maniera speculare il destino di Remizov, quello di essere anch’egli un isolato, un diverso, un *reietto-eletto*. Allora, forse, lo sputo di Fedja restituisce al piccolo Aleksej la vista non tanto in senso fisico, quanto simbolico, perché, grazie a lui, l’eroe, ed insieme chi lo circonda, scorge con chiarezza la propria vera essenza e il futuro destino: essere anche lui uno *jurodivyj*, ossia una creatura al di sopra del consueto sistema di misura delle cose. Ecco probabilmente perché, come afferma Sinjavskij: «Ремизов и уничтожен, и преображен плевком ясновидящего Феди»¹⁷⁷. Gli

¹⁷⁴ A.M Pančenko, *Smech kak zrelišče*, in D.S. Lichačev, A.M. Pančenko (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1984, pp. 102-113.

¹⁷⁵ Si pensi, ad esempio, al gesto di Vasilij il Beato che distrusse l’icona della Madre di Dio con una pietra. Cfr. A.M Pančenko, *Smech kak zrelišče*, cit., p. 104.

¹⁷⁶ Docenko, ad esempio, ricorda l’ambivalenza dei proverbi russi, raccolti nel dizionario di Dal’, quali: «Хоть плюй в глаза – и то Божья роса!»; «Ему хоть плюй в глаза, а он говорит: “Божья роса”!». Cfr. S. Docenko, *Motiv «prozrenija» v memuarnoj knige A. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «Latvijas universitātes raksti. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla», vol. 705, Riga, Latvijas Universitāte, 2006, p. 64.

¹⁷⁷ A. Sinjavskij, *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, cit., p. 38. (Trad.: Remizov è sia distrutto, sia trasformato dallo sputo del chiaroveggente Fedja).

occhi dello *jurodivyj*, infatti, sono gli unici capaci di “vedere” la vera essenza delle cose e delle persone (Fedja «насквозь человека видит»¹⁷⁸), proprio come lo sono quelli «rasati» di Aleksej, a proposito del quale Gippius scriveva: «Алексей-то Михайлович? Да это умнейший, серьезнейший человек, видящий насквозь каждого; коли он “юродит” – так из ума»¹⁷⁹. È dunque così che, come sempre in maniera ambigua, va interpretato il parallelismo con il passo biblico: l'eroe, infatti, deve rimanere “cieco”, ossia conservare la vista-visione interiore autentica; lo sputo diventa un segno ancora più rivelatore e profetico della vocazione di diventare uno scrittore, accettando e, anzi, quasi invocando la «reiettitudine» intrinseca dello *jurodivyj*, con il suo speciale dono di vedere il mondo oltrepassando l'ottica convenzionale e trascendendo lo spazio tridimensionale. Così, le riflessioni sulle questioni connesse all'immaginazione creativa sono trasposte nell'ambito della conoscenza irrazionale e di quella capacità di «vedere gli spiriti»: lo *jurodivyj*, infatti, essendo al tempo stesso un santo, un buffone, un profeta, un visionario e un pazzo, è un rappresentante del mondo della “verità” nel mondo della relatività, in cui si ritrova a vivere, un mediatore tra il mondo dei noumeni e quello dei fenomeni, tra il sogno e la realtà, tra il mondo interiore e quello esteriore.

Questo gesto di riconoscimento nei confronti del piccolo eroe costituisce una delle prime manifestazioni biografiche dello *jurodstvo* dello stesso Remizov, *jurodstvo* che emerge in maniera particolare in questo testo non solo come tratto nazionale della santità russa e come fenomeno socioculturale, ma come espressione dell'irrazionale nella mente, nel comportamento e nella lingua (il «косноязычие») dell'eroe-sognatore autobiografico. Ritroviamo questa interpretazione nella definizione che Il'in dà dello *jurodstvo* in Remizov, sottolineandone proprio la connessione con l'irrazionale quale affermazione estrema di assoluta libertà creativa:

Сущность этого юродства состоит в освобождении души от требований трезвого рассудка, от дневной цензуры разума; от обязательных способов чувствовать и рассуждать; от всего того,

¹⁷⁸ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 177.

¹⁷⁹ A. Belyj, cit., p. 65. (Trad.: Aleksej Michajlovič? Sì, è una persona intelligentissima e serissima, che legge ciascuno come un libro aperto; quando fa lo *jurodivyj*, lo fa per troppo ingegno).

что нам внушает преувеличенно-жеманное целомудрие: от традиционных литературных форм, тем и стилей¹⁸⁰.

Il secondo personaggio “santo” citato nel passo che analizziamo è Ioann di Kronštadt il quale, a causa di un malinteso, si rifiuta invece di benedire il piccolo Aleksej. Rispetto all’episodio di Fedja, che personifica la santità non ufficiale, “eretica” – e perciò, secondo la visione di Remizov, popolare e autentica –, quello di Ioann di Kronštadt, incarnazione della santità ortodossa ufficiale, tradizionale, sembrerebbe poter essere interpretato in maniera abbastanza inequivocabile¹⁸¹. Il santo “legittimo”, infatti, benedice tutti i falsi ma non il bambino, l’unico puro, perché non lo nota, mentre il santo “folle”, al contrario, si accorge di lui proprio perché lo riconosce come suo simile e, in maniera assurda e paradossale, lo benedice a modo suo, al contrario, ossia esaltandolo attraverso la denigrazione. Però, ancora una volta, Remizov ci sorprende con associazioni inaspettate: a un certo punto, infatti, il giovane eroe percepisce Ioann di Kronštad quasi come si trattasse di Avvakum stesso¹⁸²: «Нет, это был совсем непростой священник [...] для меня сейчас в этот солнечный весенний день это был сам Аввакум» [158]). Attraverso il personaggio di Ioann e il motivo dello sputo viene quindi evocato, ancora una volta, il legame con Avvakum che, a sua volta, nella *Vita* descrive lo sputo negli occhi come parte della sua sofferenza¹⁸³ e del quale, inoltre, Lichaëv sottolinea il comportamento parzialmente da *jurodivyj*¹⁸⁴. Il vortice di rimandi è, insomma, impetuoso, travolgente e potenzialmente infinito.

¹⁸⁰ I.A. Il’in, *op. cit.*, p. 100. (Trad.: L’essenza di questo *jurodstvo* consiste nella liberazione dell’anima dalle esigenze della fredda ragione, dalla censura quotidiana della razionalità; dai modi obbligati di sentire e ragionare; da tutto ciò che ci ispira una moralità esageratamente leziosa: dalle forme, dai temi e stili letterari tradizionali).

¹⁸¹ Si rimanda, a tal proposito, all’opera *Polunočniki* (*I nottambuli*, 1891) di Leskov che Remizov, giocando a essere narratore inattendibile, afferma di non aver ancora letto all’epoca. Tuttavia, in quell’opera, citata in questo brano ben tre volte, Leskov con spietatezza assoluta fa di Ioann l’emblema dell’ipocrisia e della corruzione della Chiesa ufficiale, a cui di certo non andavano le simpatie del Remizov adulto.

¹⁸² Anche Ioann di Kronštad è, inoltre, autore di una propria autobiografia.

¹⁸³ «Davanti alla chiesa mi tirano per i capelli, mi danno spinte nei fianchi, sono alla catena, mi sputano negli occhi». Cfr. Avvakum, P., *Vita dell’arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, cit., p. 77.

¹⁸⁴ «Стиль поведения Аввакума отчасти (но не полностью) напоминает собой юродство — это стиль, в котором Аввакум всячески унижает и умаляет себя, творит себя бесчестным, глупым». (Trad.: Lo stile di comportamento di Avvakum somiglia parzialmente (ma non completamente) allo *jurodstvo*: è uno stile in cui Avvakum si umilia e si sminuisce in ogni modo possibile, si rende disonesto,

Tanti sono i parallelismi tra i percorsi di vita di Remizov e di Avvakum, entrambi caratterizzati da sofferenza e privazioni: il confino di Avvakum e i suoi 15 anni di peregrinazioni si riflettono specularmente nel destino di Remizov in emigrazione e viceversa. Identificando sé stesso con la figura di un martire, secondo una posizione appunto molto avvakumiana, Remizov assume consapevolmente su di sé tale ruolo, tracciando una sorta di traiettoria spirituale tra sé stesso, Avvakum e Cristo, in cui, grazie alla pre-memoria storica, proiettare la propria sofferenza fisica e spirituale¹⁸⁵. Remizov delinea dunque il percorso della propria vita come quello della Vita di un santo asceta nello spirito delle agiografie dei martiri della Chiesa russa, raccolte nelle tanto amate *Letture mensili* dell'infanzia: è una sorta di martirio spontaneo, volontario, quasi auto-compiaciuto, com'era proprio quello degli *jurodivye*, una sorta di Via crucis personale e universale, in cui egli è vittima e al contempo carnefice di se stesso e l'immagine della croce, che è condannato a portare, rappresenta il fardello spirituale che ne determina il cammino e ne costituisce parte integrante: è, in sintesi, la sua *otveržennost'*. Egli confronta le sofferenze patite in nome della creazione artistica con le sofferenze di un martire sulla croce, identificandosi, in diversi punti del testo, proprio con un martire-*jurodivyj*. Il tratto principale di quest'assimilazione è il motivo della sofferenza e del sacrificio *volontario*:

И разве забыть мне каменные скользящие плиты, тесные приделы у Николы Великорецкого – в храме Василия Блаженного, и эти тяжелые вериги по стене – какими глазами я глядел на них! Это были мои вериги – добровольно надеть на себя и идти в мир за страдой. [9]

Così, giunge a ritrarre sé stesso nella situazione archetipica della crocifissione, “reincarnandosi”, nel capitolo *Belyj ogon'*, nel martire Fëodor Stratilatov:

И разве могу забыть я казнь белым огнем? Я точно присутствовал и не как свидетель, а как сам мученик. Я не только все видел, я и

stupido). Cfr. D.S. Lichačëv, *Jumor Protopopa Avvakuma*, in D.S. Lichačëv, A.M. Pančenko (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, cit., p. 58.

¹⁸⁵ «Так я спросил себя: откуда куда и зачем? На вопрос "откуда" отвечаю своей исторической памятью: кем я был в прошлом. Киев XI век. Москва XVI–XVII–XVIII века. Византия... и глубже Голгофа» cfr. N. Reznikova, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 274. (Trad.: Allora mi sono chiesto: da dove, dove e perché? Alla domanda «da dove» rispondo con la mia memoria storica: chi ero in passato. Kiev XI secolo [...]. Mosca XVI – XVII – XVIII secolo. Bisanzio [...] e ancora più in profondità il Golgota [...]).

чувствовал. С замеревшим сердцем, но готовый ко всему, я глядел в стучащуюся черноту злой ночи – моей жестокой казни. Я помню разъятые состава – с этого началась казнь: соструганная кожа, рассеченные мускулы, раздробленные кости, и – крест: пригвождение в длину, широту и долготу. [106]

Le figure di Remizov e di Avvakum sulla croce rappresentano l’anello di congiunzione tra il microcosmo personale dell’uomo e il macrocosmo della cultura dell’umanità, della storia e della letteratura, in una sorta di asse verticale della cultura mondiale che connette particolare e universale.

La fiaba-mito delineata in *PG* non è una semplice rassegna dei personaggi incontrati qua e là dal protagonista autobiografico durante i primi anni di vita, e neppure una descrizione dell’ambiente in cui quegli anni trascorsero, o un mero affresco della Russia prerivoluzionaria. Tra le righe, e neppure troppo velatamente, essa costituisce soprattutto una polemica, una protesta disperata – sebbene celata dietro un sorriso sornione e infantile – contro la volgarità del mondo, la realtà fredda e disincantata, la norma ottusa e la «natura» comune, insomma contro ogni forma di coercizione, conformismo e omologazione sociale e artistica e, dunque, una strenua difesa del proprio diritto di vedere il mondo in maniera speciale, diversa. In ogni pagina del testo traspare, infatti, il desiderio di essere accettati ma, al contempo, di preservare la propria e l’altrui diversità che, per quanto scomoda e difficile possa essere, rende ognuno unico e speciale.

La tragedia dell’isolamento di una persona dotata di un acuto e sensibile potenziale artistico ed emotivo in un mondo apatico, indifferente, vuoto: così può essere riassunta l’essenza filosofico-esistenziale del testo. Anche il lettore, immergendosi, non senza un notevole sforzo iniziale, tra le righe del testo, viene contagiato dal disprezzo nutrito da Aleksej nei confronti delle rigide dimensioni euclidee, si ritrova catapultato nella sua quarta dimensione, trascinato nel suo mondo magico e, seguendo le mirabolanti avventure dello scrittore-protagonista nel viaggio attraverso lo spazio, il tempo e la letteratura, si ritrova a soffrire con lui, a disprezzare ciò che lui disprezza, ad amare insieme a lui quel che di magico si può scorgere nella quotidianità soltanto osservando il mondo «con gli occhi rasati». Nelle parole di Berberova, questo libro è un’arma per tutti coloro che si ergono contro ogni forma di realismo in letteratura, soprattutto quello socialista, imperante all’epoca come unica forma d’arte possibile nella lontana patria: «Какое оружие эта книга для тех,

кто восстает и будет в будущем восставать каждым своим словом, каждой мыслью против всяческих реализмов – социалистических, капиталистических и иных!»¹⁸⁶. È, in conclusione, un inno all'arte pura.

Il capitolo finale, intitolato *Belosnežka* (*Biancaneve*) costituisce una sorta di epilogo, di fatto un testo a sé stante, apparentemente sconnesso dai precedenti e costituito, a sua volta, da una serie di sottoparagrafi in cui lo scrittore, in un certo senso, riassume gli eventi dell'infanzia e dell'adolescenza dell'eroe autobiografico. In esso, infatti, il protagonista, ormai divenuto un ragazzo, narra di aver visto un giorno nel monastero di Sant'Andronico una giovane pallida, pura e senza dote, chiamata appunto «белоснежка» (*biancaneve*)¹⁸⁷. Pur non avendola mai conosciuta, egli se ne innamora e non riesce a dimenticarla. Inaspettatamente, tempo dopo, incontra Iroida (Irodiada in *Limonar'*), promessa sposa di un suo amico: la ragazza somiglia così tanto a «biancaneve» che, nella sua mente, le due fanciulle diventano un'unica persona. Egli desidera segretamente portar via Iroida da quell'ambiente noioso e su questo intreccio, sorto da un aneddoto pseudo-autobiografico, s'innestano speculazioni sul destino letterario della Russia, nel corso delle quali sul Tverskoj Bul'var a Mosca appaiono misteriosamente Puškin e Sar Peladan¹⁸⁸, che incarnano le due tendenze nelle lettere russe dell'epoca, classicismo e decadentismo. Anche in questo capitolo, che per il genere ricorda un saggio filosofico-letterario, il conflitto è strutturato su un duplice piano: lo scontro tra il mondo della fiaba e quello della realtà e la contrapposizione tra scuole letterarie, con un rimando ben preciso al motivo del *decadentismo*, di cui, ricordiamo, Remizov stesso era stato “accusato” ai suoi esordi letterari¹⁸⁹. I diversi livelli testuali sono collegati

¹⁸⁶ N. Berberova, *Podstrižennymi glazami...*, cit., p. 324. (Trad.: Che arma è questo libro per coloro che si ribellano e si ribelleranno in futuro con ogni loro parola, ogni pensiero contro ogni tipo di realismo, socialista, capitalista e altri!).

¹⁸⁷ Questo personaggio, inaspettatamente connesso alla cultura europea, in realtà non è che una variazione della *Sneguročka* russa, come emerge dalla sua descrizione. È interessante, ancora, sottolineare l'esiguità, nell'universo poetico remizoviano, dei personaggi femminili, sempre connessi, inoltre, a figure mitologiche, mistiche, fiabesche e folcloriche, simboli dell'ultraterreno, dell'irrazionale, di sacrificio, compassione, e, soprattutto, dell'ispirazione artistica.

¹⁸⁸ Sar Peladan (Joséphin Péladan, 1858-1918) è stato uno scrittore francese piuttosto noto all'inizio del secolo scorso, ma ormai caduto nell'oblio, la cui opera mescola idealismo allucinato, erotismo e occultismo.

¹⁸⁹ La parola «decadente» sarà proprio il leitmotiv del libro *Iveren'*, dove ritorna anche il personaggio di biancaneve.

fra loro, utilizzando le medesime tecniche narrative già illustrate per *Golodnaja pučina*, attraverso paralleli intertestuali e allusioni letterarie al già citato *Skvernyj anekdot* ed ai poemi di Puškin, Ženich (Il fidanzato, 1827), *Skazka o mërtvoj carevne* (Il racconto della principessa morta, 1833) e, soprattutto, *Gavriiliada* (La Gabrieliade, 1821), celebre poema “proibito”, emblema dell’arte “sacrilega” puškiniana. Proprio attraverso il rimando esplicito a quest’ultimo poema, a sua volta richiamato anche in *Neuémnyj buben*, Remizov costruisce un sottostesso parodico del mito simbolista su Puškin: com’è noto, infatti, nella cultura post-puškiniana, che riconosceva il poeta come padre della letteratura russa, era venuto a crearsi, attorno alla sua figura, un sistema ramificato di miti. Descrivendo il «московский символизм под знаком Пушкина» [242], Remizov si riferisce alla moda letteraria dell’Età d’Argento che ha coltivato, imitandolo, il mito dell’erotismo ipertrofico di Puškin: utilizzando le associazioni connesse alla mitologia della figura puškiniana (aspetto esotico, bassa statura, frivolezza, indomabilità nelle passioni, leggerezza epigrammatica), Remizov ricrea così la dualità semantica dell’immagine di Puškin canonizzata dai simbolisti, che ne imitavano la posa e che sono proprio i personaggi di questo capitolo (tra questi, spicca, oltre al poeta Emeljanov-Kochanskij, soprattutto Brjusov)¹⁹⁰. I motivi dei doppi di Puškin e dell’impostore smascherato rimandano, ancora una volta, al mondo del folclore; le identità sono confuse, le persone comuni si trasformano in animali o in personaggi famosi della letteratura e della storia, come ad esempio accade quando, la sera in cui l’eroe incontra Iroida, capita che egli si ritrovi al tavolo con Puškin stesso, nella realtà un personaggio dal cognome – quasi gogoliano – Denisjuk, e dal nome e patronimico Aleksandr Sergeevič, così tanto somigliante al più noto Aleksandr Sergeevič da ricevere dal narratore proprio il soprannome «Puškin»: «И оттого в моих глазах он и Денисюк, а оставался Пушкин» [248].

¹⁹⁰ In diversi saggi su Puškin, Remizov critica ironicamente il successivo tentativo, da parte dei russi emigrati, di canonizzare il poeta secondo il modello agiografico ortodosso e, in particolare, la denominazione di Puškin come «poeta martire», proposta nei discorsi tenuti durante la serata commemorativa dell’anniversario della sua morte nel 1937. L’idea del mito puškiniano, i procedimenti della creazione dell’immagine del poeta vengono ripresi, nel medesimo spirito remizoviano, da Sinjavskij-Terz nel suo *Progulki s Puškinym* (Passeggiate con Puškin, 1975).

Predomina, anche qui, la componente fantastica del testo, sebbene l'intrusione delle forze soprannaturali avvenga solo nel regno del ricordo, del sogno e del delirio: la realtà e l'illusione non solo non sono in contrasto, ma s'intrecciano nella fusione ambigua di memoria e finzione. Il sogno interrompe e al contempo fa eco al soggetto, costituendo di fatto il centro semantico del frammento in una sorta di allegoria del percorso esistenziale di Aleksej Michajlovič che, simbolicamente, si chiude proprio con il 1894, periodo di transizione letteraria in Russia, di cui emblema è la pubblicazione del primo volume della raccolta di poesie *Simbolisti russi*, composta prevalentemente da versi di Brjusov, che allude alla grande scoperta – sia da parte dell'eroe ormai ventenne, che da parte della letteratura russa tutta – del Modernismo.

Proprio nelle ultime due pagine di *PG*, il «mondo degli occhi rasiati», quello della «quarta dimensione» ricompare inaspettatamente: nella sequenza conclusiva del capitolo, l'eroe cerca, immerso in un'atmosfera tra sogno e realtà, di attrarre a sé «biancaneve», che però lo respinge, contraccambiando le sue profferte amorose con la rivelazione di un prezioso segreto che, naturalmente, non viene svelato al lettore. In questo passaggio finale, dal carattere spiccatamente simbolico, si concentrano tutte le componenti chiave del discorso autobiografico remizoviano: «глаза», «зрение», «слух», «огонь», «боль», «легенда», «вера», «слово», «творчество», «сновидение»:

Все было торжественно-необыкновенно, а в моей памяти вся московская быль от татар до Петрова нашествия. И вдруг отворилась калитка и показалась белоснежка – она была и та и другая – пропавшая – Наташа-Ироида. И с ней, но это были не серенькие пичужки, не мои с горячо бьющимся сердцем и живою кровью серые птицы, и не медведки с манящими мохнатыми лапками, а зеленые кузнечики. И в каждом шаге ее повторялось: «душно сердцу!» – тяжело шла она. Она была ко мне так близко, как в Пушкинский вечер. И я прочитал в ее горьких глазах под стук ее сердца: «умереть за общинное начало!» И подумал: значит, и это ей известно? И протянул к ней руку, вспомнил, что стою на мосту, я хотел поднять ее до себя, и коснулся ее колен. «Убери лапу!» сказала она и толкнула меня в воду. Мы сидели на Тверском в Трехгорном. Ничего ассирийского и египетского, русский доморощеный галдёж, выкрикивали несуразное. Человек с огненными руками, весь в черном, дирижировал. «Отчего мне так грустно?» сказал я белоснежке. Мы молча сидим. И мои руки сжаты в тоске, потому что я понял, – что «я тебя люблю». И

в ответ черная волна ее горьких глаз ударила в меня, и в зелени моих освобожденных глаз поплыло белое – и плывет белоснежное, раскрывая свое тайное – алое. [260]

L'eroe del libro, dunque, riacquista alla fine i suoi occhi magici attraverso le proprie doti di creatore, di scrittore demiurgo-teурgo: egli riesce, così, a salvaguardare il proprio potere – magico, ma al contempo penosamente tragico – di guardare alle persone, al mondo, al processo stesso della vita «a modo proprio». Come l'eroe dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, anche il narratore remizoviano raggiunge la completezza del proprio Io attraverso la ricerca e la ricomposizione dei frammenti sparsi della sua anima, delle sue diverse ipostasi artistiche sparse per il mondo. Le sue ricerche sono metaforicamente legate alla salvaguardia della memoria storica della Russia, al recupero della sua lingua autentica, all'acquisizione della parola poetica e, infine, alla presa di coscienza del proprio posto nel mondo: così, la logica dello sviluppo autobiografico altro non è che il percorso del protagonista attraverso i vari stadi della conoscenza del mondo, che alla fine lo conduce alla realizzazione dell'essenza superiore della *parola poetica*. Grazie a tale dono, egli conserverà per sempre la memoria e, solo attraverso l'arte, la vita dell'eroe riacquista un senso, una comprensione più vera della vita stessa: «Пока на земле звучит русская речь, будет ярка, как костер, память о тебе» [114]. La memoria della parola si rivela dunque l'unica maniera per salvare il «tempo perduto», e solo nell'atto creativo è possibile esprimere e preservare la propria essenza autentica: «А волшебный край легенды... когда я его покину и перестану “играть”, это и будет значить, что наступил мой конец и сердце перестало биться» [116].

La vista svolge dunque una funzione epistemologica, e la memoria viene percepita come una sorta di metafisica dello sguardo, capace di penetrare nel tempo e nelle cose e la sua deformazione, la vista multidimensionale e misteriosa degli occhi rasati, è interpretata come un criterio imprescindibile del dono creativo dell'eroe, in stretta connessione con il dono di sognare e viaggiare nel tempo e nello spazio. Aleksej è sì ormai condannato alla vita reale ma, proprio grazie al potere dell'immaginazione creativa e della fantasia visionaria, può “teletrasportarsi” nei mondi perduti e ricongiungersi con le proprie ipostasi magiche, continuando a vedere ciò che di straordinario è nella realtà: non a caso, il capitolo dedicato alla scoperta della propria sensibilità

poetica è intitolato *Goluboj cvetok* (*Fiore azzurro*) con un chiaro rimando proprio all'opera di Novalis. Fede, memoria, leggenda e sogno sono per Remizov categorie tipologicamente affini, isomorfe – «вера, легенда, сновидение – один источник» [107] –, accomunate dall'archetipicità, dalla violazione delle proporzioni logiche, dall'assurdità, dalla distruzione di ogni confine, dalla coesistenza simultanea nel soggetto di emozioni contrastanti, amarezza e dolore acuto e una sorta di terribile e meraviglioso incanto per il favoloso: «В “вере”, как в необозримом мире моих глаз, все несообразно и чудесно. И горько. И жутко» [106].

Il leitmotiv dell'*amore*, che si rivela innanzitutto essere amore per la *parola poetica*, si concretizza proprio nella figura mistica e onirica di biancaneve che richiama, ancora una volta, l'immagine dei nani magici e la fiaba, rappresentando, quindi, la connessione simbolica dell'eroe con la sua esistenza mitologica o fiabesca¹⁹¹. Il tradizionale lieto fine, però, nell'universo remizoviano non si realizza: il finale del libro, graficamente inserito come una sorta di epigrafe, posta dopo l'indicazione della data di composizione (1933-1946), racchiude, infatti, – ancora una volta attraverso il ricorso a metafore e similitudini zoomorfiche e folcloriche – la consapevolezza dell'eroe della propria duplice natura reale e fiabesca e l'accettazione dell'amara felicità dell'esistenza terrena, in cui il ritorno a quel mondo originario diviene possibile solo nell'arte e nei sogni: «Я как сказочная лягушка, как лебедь, у которых сожгли их шкурку, – вернуться в тот мир мне заказано до срока. Я принужден оставаться среди людей беззащитный. Какая неверная доля! И мое счастье – горькое счастье» [260].

¹⁹¹ Tale personaggio ritorna in *Iveren'*, in cui le proiezioni mitologiche e folcloriche giocano un ruolo centrale nella rappresentazione del destino dell'eroe e nella sua ricerca dell'amore, rappresentato dal sogno sulla mela magica, oggetto fatato che gli rivela la sua connessione interna con «l'altro mondo» e, quindi, ulteriore simbolo dell'essere «marcato».

3. «Тема моя: слово и человек». La malia del libro e la concezione della parola poetica nella «теория русского лада»

Ведь только сказанное существует, живет, без слова прозябанье. Искусство слова – дело писателя. Во власти писателя оголосить немую жизнь – Немое. Писатель говорит голосом леса. Голосом поля, голосом звезд и человека. Жизнь выражается не глазами – по голосу узнается жизнь. [...] Биография писателя расскажет, какими торными дорогами проходит он за талисманом слова.

A.M. Remizov, *Lico pisatelja*

Я готов отказаться от [вс]его, вытерпеть холод – книга для меня все!

A.M. Remizov, *Lico pisatelja*

«Русская речь вывернута и перевернута – новое восприятие»¹, afferma, negli anni '50, Aleksej Michajlovič, eretico fondatore di una setta stilistica – ormai composta unicamente da sé stesso – votata all'adorazione della *parola poetica* e al culto del *libro*, tracciando un bilancio della propria opera nel costante, disperato tentativo di collocarla nell'ambito della Storia letteraria russa. Fine ultimo dell'eresia remizoviana era proprio quello di restituire la «nuova percezione del mondo»: lo straniamento e la defamiliarizzazione che, come detto, pervadono la narrazione sul piano del contenuto, svelando al lettore ciò che è noto in modo da fargli rivivere costantemente il «miracolo del riconoscimento», conducono, infatti, sul piano dell'espressione, allo straniamento della parola poetica e alla «disautomatizzazione» del linguaggio della prosa. Ciò che, in questo senso, attira maggiormente l'attenzione in PG, costituendone altresì uno dei principali elementi d'originalità, è il sorprendente, personalissimo uso creativo della lingua: Remizov fa di ogni parola, frase, segno o dettaglio – linguistico, stilistico, grafico – motivo di stupore e meraviglia, estrapolandoli dalla loro ricezione quotidiana, abituale, indifferente e presentandoli come assolutamente nuovi, inauditi. È lo stesso Aleksej Michajlovič a dichiarare, a tal proposito: «Хотел все обозначить по-

¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 289. (Trad.: La lingua russa è stata ribaltata e capovolta: una nuova percezione).

своему, назвать каждую вещь еще не названным именем»². Che era poi l'aspirazione simbolista a dare nuova risolutezza al linguaggio poetico, ma anche ciò che intendeva Šklovskij, quando affermava che «l'artista è sempre l'istigatore della rivolta degli oggetti. Gli oggetti insorgono, gettando via da sé i vecchi nomi ed assumono un nuovo nome, un nuovo aspetto»³. La consapevolezza della propria idea del mondo reale costituisce per il bambino protagonista un atto creativo e orientarsi in esso significa anche e, forse, soprattutto attribuire un nuovo nome e un nuovo significato alle cose che egli impara ad esperire.

Nel presente capitolo ci proponiamo di analizzare le caratteristiche del testo dal punto di vista strutturale-compositivo, lessicale e stilistico, nonché da quello del tessuto fonico-prosodico, strettamente legato a quello visivo e verbale, se è vero che per Remizov «слово, звук, цвет – одно. То, что звучит, то и цветет»⁴. Dopo aver infatti approfondito, nel capitolo precedente, soprattutto la componente visiva e visuale dell'opera, ci interessa focalizzare ora l'attenzione su quella uditiva e sonora e sul ruolo da essa ricoperto sia a livello di composizione e struttura, sia di lessico e sintassi, sia, infine, per ciò che riguarda la concezione teorica remizoviana della *parola poetica*. Nella sua opera, infatti, Remizov si propone di restituire importanza al «ruolo dell'orecchio» anche nel testo scritto, secondo il principio, connesso alla tradizione antica, di orientare la rappresentazione scritta come imitazione del discorso orale e di ripristinare, quindi, la parola viva, polisemica, libera e sincretica dell'oralità, nonché la per-

² A.M. Remizov, *Podorožie: Istorya moego «Pruda»*, cit. in A.M. Gračëva, *Žanr romana...*, cit., p. 105. (Trad.: Volevo designare tutto a modo mio, nominare ogni cosa con un nome con cui non era stata ancora nominata).

³ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 87.

⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 89. (Trad.: Parola, suono, colore sono una cosa sola. Ciò che suona, fiorisce anche). Per lo scrittore le parole, come i fiori, sbocciano e la mancanza di cura, attenzione e rispetto verso queste ultime viene percepita quasi come un'offesa personale: «Я увидел поле – какие цветы! Это поле слов. Слова растут цветами. Я прохожу этим словесным полем, глядя и вдыхая. Какой бережливости, какой уход просят эти нескучные пестрые поля, а как беспощадно топчут и захватывают эти недотроги цветы!». Cfr. A.M. Remizov, *Slovesnoe pole*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija i materialy*, cit., p. 217. (Trad.: Ho visto un campo, che fiori! Questo è il campo delle parole. Le parole sbocciano come i fiori. Cammino attraverso questo campo di parole, guardando e respirando. Quale attenzione, quale cura richiedono questi campi divertenti e variopinti, e con quanta indifferenza calpestano e afferrano questi fiori delicati).

cezione del legame e della combinazione tra parole, intese come viva sostanza musicale, «a orecchio»⁵: «Сочетание слов проверяется на слух»⁶. Stepun ha correttamente osservato che l'opera di Remizov dovrebbe essere letta soltanto ad alta voce, molto lentamente: con una lettura “classica”, frettolosa, tutto il fascino della prosa remizoviana, la selezione ornata delle sue parole, la costruzione particolare della sua frase, si perdono per il lettore⁷. Anche la sintassi e l'intonazione seguono, di conseguenza, il medesimo principio di organizzazione della lingua scritta secondo le leggi di quella orale, per cui le parole stesse dovrebbero “rappresentare” e, al contempo, “esprimersi”: «Надо [...] перевести на живую речь — выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным»⁸.

Aleksej Michajlovič attribuisce dunque grande importanza al principio musicale e al ruolo della voce nel testo scritto, sottolineando di continuo l'origine “lirica” della propria prosa:

Слово из чувства, мысли – не обрывок, а звучащая фраза. [...]. Надо сберечь зазвучавшие первые слова – они обрастут словами и сквозь суету и сумятицу я их услышу. Это как навязчивая мысль или мотив. Надо записывать тотчас зазвучавшую фразу по ней потом все оживет, она никогда не заглохнет⁹.

⁵ Il problema del rapporto tra udito e vista riguarda in generale l'estetica del modernismo e dell'avanguardia, che privilegiava la componente sonora, musicale della parola poetica.

⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., pp. 140-141. (Trad.: La combinazione delle parole va verificata a orecchio).

⁷ Cfr. A. Sedych, *op. cit.*, p. 116.

⁸ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 134. (Trad.: Bisogna [...] tradurre nella lingua viva, pronunciando le parole a gran voce e sostituendo il linguaggio letterario con quello colloquiale). E ancora: «Слово — это дыхание живой, неписанной речи, а “книжный” язык оживает только в “переводе” на устную речь». *Ivi*, p. 144. (Trad.: La parola è il respiro della lingua viva, non scritta, mentre la lingua letteraria prende vita solo nella “traduzione” nella lingua parlata). La concezione paradossale di ri-tradurre la parola scritta nella lingua viva, cui viene opposta quella letteraria, risale agli antichi greci, che consideravano la scrittura solo una pallida traduzione della lingua parlata: anche Remizov, come questi ultimi, riteneva infatti la scrittura un'imitazione (*mimesis*) del discorso orale.

⁹ *Ivi*, p. 128. (Trad.: La parola scaturisce dal sentimento, dal pensiero, non è un frammento, ma una frase che risuona. [...] Bisogna custodire le prime parole che risuonano in noi: queste si arricchiranno di altre parole e io le sentirò attraverso il tramenio e la confusione, come un pensiero pervasivo o un motivo musicale. Si deve immediatamente appuntare la frase che risuona e dopo si ravviverà tutto per non spegnersi mai più).

Ci si sofferma, qui, sulla relazione dinamica, l'interazione, la combinazione e, quindi, la dialettica tra occhio e orecchio che emergono dal confronto continuo, all'interno del testo, di fonema e grafema, di elemento fonico ed elemento grafico, e che si concretizzano in una sorta di "suono visivo" e di "vista sonora", di percezione sinestetica della polifonica parola-nota remizoviana: «Я не читатель, который пробегает строчки глазами. *A u меня и глаз, и губы, и ухо* [...]»¹⁰.

Proprio nella volontà dello scrittore di ripristinare la connessione perduta tra orecchio e occhio, la dialettica tra le «due voci»¹¹, si realizza il sincretismo dello stile di *PG*, in cui, di fatto, viene affermata l'indivisibilità e, anzi, quasi l'identità tra suono e parola – la quale prende vita solo attraverso la voce – e, quindi, tra lingua e musica, in quanto entrambe originano e si esprimono nel e attraverso il suono e attraverso un movimento chiaramente articolato, il ritmo.

A quanto detto si ricollega anche il significato che il *libro* e, quindi, per sineddoche, la *parola* – in qualsiasi accezione Remizov la utilizzi: lessema, testo, lingua, discorso – assumono nella sua opera. Come noto, infatti, l'approccio dello scrittore al testo è professionale e filologico, intimamente legato alla tradizione manoscritta medievale e alla cultura dotta e influenzato, in questo, da Serafima Pavlovna¹²: «Книга не развлечение, а наука»¹³. Proprio in *PG*, presentando una sorta di gerarchia delle proprie fonti creative, egli sottolinea il ruolo primario rivestito, fra queste, proprio dal libro:

Источник у меня единственный: книга. По счастью, они сами шли мне в руки. Я так и смотрю на книгу, как на живую встречу. Потом я стал присматриваться и притглядываться к живым людям и строить всякие догадки, что есть настоящее в человеке и в чем он только «прикидывается» или, что-то же, во что превращается. А наконец, и заглянул в себя и не без удивления открыл и в самом себе целый ряд превращений. [190]

¹⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 114. (Trad.: Non sono un lettore che scorre le righe con gli occhi. Ho occhi, labbra, orecchio [...]).

¹¹ «Надо научиться говорить двумя голосами». Ead., *Aleksej Remizov*, cit., p. 135. (Trad.: Bisogna imparare a parlare a due voci).

¹² «Она меня учила моей любимой словесной грамоте: слова, корни слов, история языка. Она была моим учителем – сорок лет, – и цензором в литературе». A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, cit., p. 308.

¹³ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 137. (Trad.: Il libro non è un passatempo, ma una scienza).

Il primo incontro incantato di Aleksej con il libro viene descritto nel dettaglio in *PG*, che può essere interpretato (...tra le altre cose) come il susseguirsi delle tappe dell'assimilazione, da parte del piccolo eroe autobiografico, della magia della *parola poetica*. Rievocando in *Lico pisatelja* la nascita della sua «passione verbale», lo scrittore ricorda:

Началось мое чтение с гимназии. И только с потерей зрения я замолчал. Со мной было и остается с первого классного сочинения любовь к слову, любопытство к словам и сочетанию слов. В. Я. Брюсов запишет в дневнике XI 1902 г. «Маньяк». И он прав – моя одержимость – словесная страсть никогда не гасла и не остыла. Сам я себя хочу назвать не вербалист а вербалитор – любящий и поклоняющийся слову¹⁴.

Il «maniac» della parola Remizov soffrirà moltissimo quando, per sopravvivere, sarà costretto, a Pietrogrado, a vendere i propri libri o a scambiarli con beni di prima necessità, o ancora quando, diventato ormai quasi totalmente cieco, non potrà più leggere né scrivere autonomamente, ma dovrà affidarsi a una serie di collaboratori che lo faranno al posto suo. «Я не библиофила» [125], ci tiene però a precisare più volte. Il suo rapporto con il libro e, dunque, con la parola viene percepito come sacro e sacrale, magico-religioso, quasi mistico ed esoterico: «Слово для меня первое»¹⁵; «Великая тайна сказать слово...»¹⁶; «Слово – купальский цветок, без заклятия сорвать не удается»¹⁷; «В этой жизни я был зачарован словом»¹⁸; «Меня “оберегла” (от слова «оберег» — заговор, заклятие) книга»¹⁹.

¹⁴ A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 333. (Trad.: Al liceo ha avuto inizio la mia lettura. E solo con la perdita della vista ho fatto silenzio. Con me c'è sempre stata e rimane, sin dal primo compito in classe, l'amore per la parola, la curiosità per le parole e per la combinazione delle parole. V.Ja. Brjusov scrive nel suo diario del novembre 1902 «Maniac». Ed ha ragione: la mia ossessione, la mia passione per le parole non si è mai spenta né affievolita. Io stesso voglio definirmi non un *verbalist*, ma un *verbaljator*, che ama e adora la parola). I termini *verbalist* e *verbaljator* sono occasionalismi remizoviani: verosimilmente, con il secondo vocabolo lo scrittore intendeva sottolineare il proprio rapporto di adorazione nei confronti della parola.

¹⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 318. (Trad.: La parola per me è la prima cosa).

¹⁶ A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 212.

¹⁷ Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 356.

¹⁸ Id., *Myškina dudočka*, cit., p. 30.

¹⁹ Id., *O sebe*, cit., p. 168. (Trad.: Il libro mi ha «protetto» [dalla parola «talismano», esorcismo, scongiuro]).

E ancora:

Чтобы околдовать душу, не надо говорить, надо петь: музыка! ее это чары. И есть магия слов [...]. Слова колдуют, как песня. Но чтобы околдовать душу – чтобы бросить пламя слова, надо голос со всей напоенностью и переливом звуков: музыка, это поддонное дыхание, тоны слова и нежнее мысли. [...] Слово и музыка, магия слов [...]. И это слово, чары слов – русские, непереводимые, как слова поэтов, самоцветы, но светящиеся музыкой [...]. Речистые, они горят, захватывают душу, выпевая русскую музыку²⁰.

I seguenti riferimenti alle Sacre Scritture confermano quanto seriamente Remizov rendesse il proprio servizio alla Parola, il dono di scrivere, da cui fu salvato, in cui trovò sostegno ed in cui scoprì il senso e la bellezza della vita:

Но меня всегда влекло к чудесному и к сказкам, но думаю так, что понимать все эти «басни» надо не разумом. И в этом видении «недействительного» среди нашей действительности и в его передаче по глазу своему и слуху в сказке, *Божий дар*, как «слово премудрости, как вера, как дар исцеления, как пророчество и как языки»²¹.

Così come Platone riteneva la scrittura *pharmakon*, termine dall'ambiguità intrinseca, filtro magico, insieme medicina e veleno, incanto e sortilegio, beneficio e maleficio, Remizov credeva fermamente «в исцеляющую силу слова»²². Allo stesso tempo, però, il suo rapporto con la parola viene descritto in termini fisici, tattili, molto umani: «Слово есть знак. И как заклинательный знак, оно так же ярко и живо как живые вещи и разгоряченная мысль»²³; «Для большинства “слово” только знак [...]. Для меня – живое. Таким я родился. Словом меня можно поднять, но и убить»²⁴; «Для меня слова – живые существа. Могут и заласкать, могут и исцарапать,

²⁰ Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 292.

²¹ Id., *Pljašuščij demon*, cit., p. 401.

²² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 93. (Trad.: Nel potere curativo delle parole).

²³ A.M. Remizov, *Krašennye rylà*, cit., p. 16.

²⁴ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 114. (Trad.: Per i più la «parola» è solo un segno [...]. Per me è qualcosa di vivo. Così sono nato. Con la parola mi si può risollevare, ma anche uccidere).

зажечь пожар и сдунут цвет чувства. Я вызвал их к жизни. В них мое счастье и мое несчастье»²⁵. Nell'ultimo periodo della sua vita, nella semicecità parigina, egli affermava di percepire il mondo come un vocabolario infinito e di poter addirittura tastare con mano la superficie delle parole-atomi: «Весь мир для меня выражается словом – сочетанием слов. Мир – словарь. И как я радуюсь словами. Слова меня трогают – я чувствую их взгляд, рукопожатие. Меня можно оцарапать словом и обольстить»²⁶. E affermava, poi, con sincerità e passione: «Я так люблю слова!»²⁷.

Ne consegue che, per lo scrittore, la parola russa – ossia la lingua russa – non è semplicemente un mezzo di espressione del contenuto: essa è il contenuto stesso, tant'è che egli non si limitò, in emigrazione, a scrivere *in russo*, ma scrisse *della lingua russa*, salvacondotto dalla perdita del proprio *io*, corredando altresì i propri testi di ripetute riflessioni auto-metaletterarie sulla propria tecnica scrittoria, sul significato che la parola, con il suo potere mitopoietico, possedeva. A coloro che gli domandavano quale fosse la sua occupazione, lo scrittore ricorda di aver risposto così: «“Чем я занимаюсь?” – “учусь русскому языку” [...]. Неудивительно, потому что всю мою жизнь этим занимался»²⁸.

Proprio l'amore e l'attenzione spasmodica per la parola, l'eccezionale sensibilità per la lingua «viva» e la volontà di preservarla condussero lo scrittore a teorizzare, nelle continue osservazioni sul ruolo della lingua parlata nella tradizione letteraria russa – e proprio nel medesimo periodo in cui egli lavorava alla stesura di *PG* – non solo una personalissima «filosofia» della parola²⁹, ma una vera e propria teoria sull'e-

²⁵ A.M. Remizov, *Milliony, Rabočaja tetrad'* (1950-e gg.), in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovaniya i materialy*, cit., p. 219. (Trad.: Per me le parole sono esseri viventi. Possono accarezzare, graffiare, accendere un fuoco e soffiare via il colore del sentimento. Le ho chiamate alla vita. Sono la mia felicità e la mia sventura).

²⁶ N. Kodrijanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 300. (Trad.: Il mondo intero per me si esprime attraverso la parola, la combinazione di parole. Il mondo è un dizionario. E come mi rallegra delle parole. Le parole mi toccano, percepisco il loro sguardo, la loro stretta di mano. Posso essere graffiato dalla parola e sedotto).

²⁷ A.M. Remizov, *Rossija v pis'menach*, cit., p. 303.

²⁸ Id., *Na russkij lad, Rabočaja tetrad'* (1950-e gg.), in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovaniya i materialy*, cit., p. 213. (Trad.: Di cosa mi occupo? Studio la lingua russa. [...]. Non è sorprendente, perché l'ho fatto per tutta la vita).

²⁹ In tal senso Remizov è molto vicino alle idee di Potebnja, Bachtin e soprattutto di Florenskij, con cui condivideva la concezione del valore magico della parola. Cfr. P. Florenskij, *Magičnost' slova*, «Novyj žurnal», n. 165, 1986.

voluzione della lingua e della letteratura russa, da lui definita, proprio negli anni '40, «теория русского лада» («teoria del modo russo»). Ne sono postulati principali l'origine sonora della parola poetica ed il suo rapporto imprescindibile con l'oralità³⁰ – la pronuncia, l'intonazione, il ritmo, il lessico, la sintassi –, che rappresentano, poi, la caratteristica dominante dell'idoletto di Aleksej Michajlovič, del suo stile individuale, nonché il fine ultimo di tutta la sua opera: far risorgere la parola, fare risuonare e risplendere in essa il suo significato “originario”, il suo “prototipo”, la sua forma “interna” e risonanza più profonda:

Каждое, даже и малое, писаное слово есть знак, за которым скрывается большая сущность. Поэтому к словам надо относиться чрезвычайно бережно, умеючи. Многое зависит от расстановки во фразе слов. Надо выбирать и расставлять слова так, чтоб в них зажглись фонарики, чтоб слова светились³¹.

Il testo di PG costituisce, di fatto, il risultato dell'applicazione pratica di questa teoria, richiamata, nelle pagine del libro, attraverso continui autocommenti, ripetute riflessioni metaletterarie e metalinguistiche e costanti rimandi a opere e scrittori ritenuti appartenenti al filone per così dire “sonoro”, “alternativo” della letteratura russa. «Я не хочу воскрешать какой-нибудь стиль, я следую природному движению русской речи, и как русский с русской земли, создаю свой»³²: questo è il credo che lo scrittore si propone di trasfondere nella propria opera.

³⁰ «Искусство начинается, когда вы по написанному СОБИРАЕТЕ звуки (слова)», N. Kodrijanskaja, *Remizov v svoich pi'smach*, cit., p. 204. (Trad.: L'arte inizia quando a partire da ciò che è scritto ASSEMBLATE i suoni [le parole]). Remizov intende sottolineare che le parole da sole non formano la lingua, così come nella musica il suono in sé non significa nulla, ma acquista un significato musicale solo quando intonato. Così come l'intonazione sonora è il principio centrale del linguaggio musicale, anche la struttura della frase musicale è determinata dall'intonazione.

³¹ Lo scrittore Šiškov riporta le parole di Remizov, cfr. K.E. Borisovna (a cura di), *Kak my pišem* (A. Belyj, M. Gor'kij, Evg. Zamjatin i dr.), Moskva, Kniga, 1989, p. 178 [1^a ed. 1930]. (Trad.: Ogni parola scritta, anche la più piccola, è un segno dietro il quale si nasconde una grande essenza. Pertanto, bisogna trattare le parole con estrema attenzione, con abilità. Molto dipende dalla disposizione delle parole nella frase. È necessario scegliere e disporre le parole in modo tale che le lanterne in esse siano accese, affinché le parole si illuminino).

³² N. Kodrijanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 275. (Trad.: Non voglio resuscitare nessuno stile, seguo il movimento nativo della lingua russa e, come un russo cresciuto sul suolo russo, creo il mio).

La volontà di conferire un aspetto “strano” e “straniato” al testo si realizza innanzitutto attraverso il ricorso a espedienti linguistici, mezzi grafici e tecniche di straniamento che emergono sin dal macro-piano della costruzione del testo, quali estrema realizzazione artistica del proposito remizoviano di «guardare la vita dal punto di vista dei sogni».

Uno dei procedimenti più originali di cui lo scrittore si avvale per raccontare la propria realtà straniata è quello della duplicazione e, anzi, della moltiplicazione dei piani e dei punti di vista della narrazione. La «disautomatizzazione della prosa» si riflette, infatti, in un continuo mutamento di prospettiva, in un costante modificarsi del prisma della narrazione, che in *PG* è, come nella più “classica” delle autobiografie, in prima persona: essa, tuttavia, anziché risultare monotonale o statica, è profondamente innovativa e peculiare. L’Io dell’eroe-narratore si scinde in una serie di ipostasi dinamiche, le cui voci coesistono parallele e dialogano, si confrontano, si scontrano e s’interrompono a vicenda, fino a ricomporsi in un armonioso coro polifonico.

La struttura narrativa di *PG* è costruita su un triplice piano spazio-temporale, in cui le diverse voci, tutte riconducibili all’autore-narratore-personaggio Remizov, si alternano di continuo: innanzitutto, l’Io del piccolo Aleksej, la voce del narratore-protagonista bambino che racconta, per immagini, i momenti salienti della propria infanzia e adolescenza, guidandoci nella ricerca disperata, con l’ausilio dei libri, strumenti magici, della strada smarrita verso il paradiso perduto. Questo è, dunque, il piano del passato remoto. Alla voce del bambino si alterna, poi, quella del giovane scrittore esordiente, che si affaccia, dopo anni di confino, nel panorama letterario pietroburghese d’inizio secolo. Vi è, ancora, l’Io dell’anziano scrittore emigrato, che si colloca nel presente e tenta di preservare la memoria dei mondi in cui ha vissuto, rievocandoli dalla tragica prospettiva lontana ormai cinquanta anni. Egli interviene, commentando, a distanza di così tanto tempo, le visioni figurative e simboliche del sé bambino, riconducendole sovente entro una realtà di senso – sempre personalissima – che appare solo da un punto di vista temporale molto distante, attuando così un’opera di riconoscimento del procedimento straniante. Ed ecco, infine, l’Io autoriale, che sovraintende a tutta la struttura del testo e il cui «genio» creativo fluttua liberamente nella dimensione, eterna, fluida, magmatica, in continuo divenire, del mondo della cultura russa, lungo l’asse storico che va dal tempo di Abramo e Cristo, da quello dello zar Aleksej Michajlovič Romanov e di Avvakum e che, estraneo a condizionamenti

cronologici, si fonde con gli altri «geni» fluttuanti negli spazi paralleli delle coordinate temporali. La voce autoriale interviene in modo diretto inizialmente nel paratesto e, nello specifico, nel prologo, dove chiarisce e legittima, con le proprie dichiarazioni, l'accostamento, in questa prosa così frammentaria e ambigua, di parti eterogenee, disorganiche e spesso enigmatiche. Essa, poi, s'inserisce anche direttamente nel corpo del testo, con frequenti intromissioni, incursioni e commenti metaletterari e metatestuali, fornendo precisazioni sugli eventi rappresentati e sul loro significato più profondo.

Nella complessa costruzione narratologica straniata, dunque, continuo è lo *shift*, l'alternarsi, fino a sovrapporsi e fondersi, del doppio narratore, l'Io bambino e l'Io adulto: il narratore-protagonista è sdoppiato in due personaggi, il fanciullo con gli «occhi rasati» e il saggio scrittore anziano; le percezioni pre-logiche dell'uno colorano i riflessi maturi dell'altro, consentendo repentina cambi di stile nonché numerosi anacronismi, mentre i due si contemplano a vicenda lungo una serie di ellissi tracciate dalla memoria nell'arco di una cinquantina d'anni. Intersecandosi continuamente, lo sguardo retrospettivo dell'Io attuale e quello dell'Io passato, l'io narrante e l'io narrato, ricompongono l'unità della coscienza lacerata dell'eroe-narratore. Proprio la contrapposizione dei diversi punti di vista e, conseguentemente, l'intersecarsi di numerosi piani spazio-temporali – la Mosca del XIX secolo e quella del XVII, Pietroburgo e Parigi, l'infanzia, la giovinezza e la vecchiaia – dà luogo alle complesse dicotomie tematiche e strutturali del testo: passato-presente, bambino-adulto, realtà fenomenica-realtà superiore, patria-estero, oriente-occidente, autobiografia-leggenda ecc. Quest'ultima dicotomia, in particolare, costituisce una bizzarra giustapposizione di strutture apparentemente opposte, in quanto nell'autobiografia, per quanto sperimentale possa essere, il narratore in prima persona e l'eroe sono ovviamente una cosa sola, mentre nel mito e nella leggenda essi sono necessariamente due entità distinte. In *PG*, invece, proprio l'uso di questo procedimento di narrazione in prima persona consente al narratore di guadagnare abilmente la fiducia del lettore e di presentare fenomeni soprannaturali quasi fossero elementi della propria esperienza personale, dando così loro una parvenza di autenticità. La doppia prospettiva, inoltre, corrisponde a una duplice ricerca ontologica e artistica: la prima, quella del bambino semicieco che cerca la propria strada in un mondo occulto e ostile; la seconda, quella dello scrittore, l'esteta, che tenta di sperimentare nuovamente le percezioni

uniche dell’infanzia. Solo attraverso questo duplice movimento nello spazio e nel tempo, dal futuro al passato e viceversa, l’autore può ripercorrere la genesi del proprio temperamento artistico e ricostruire lo sviluppo delle proprie concezioni estetiche.

Risulta sin da subito evidente che uno dei problemi principali nell’analisi di *PG* e, in generale, della poetica pseudo-autobiografica remizoviana è costituito dalla consapevolezza, da parte dell’autore, dell’impossibilità di riprodurre la “realtà” del passato e la memoria mitologica in una forma narrativa coerente e consecutiva, incapace di trasmettere l’illlogica logicità dei ricordi dell’anziano autore e tantomeno le complesse e surreali esperienze emotivo-cognitive vissute dall’eroe bambino. Se fino all’inizio del XX secolo il genere autobiografico seguiva per lo più, nella descrizione dello sviluppo delle tappe della vita del protagonista, un percorso logico-cronologico e sequenziale, in Remizov assistiamo al capovolgimento totale di questa forma tradizionale: l’oggetto della narrazione non è più semplicemente la descrizione della vita dell’eroe, bensì la memoria stessa in quanto categoria della vita spirituale e dunque l’esistenza umana entro i confini del macrouniverso storico-culturale russo. Poiché il mondo non è percepito solo in modo progressivo e “piatto”, ma tridimensionale e, anzi, per Remizov, *quadrimensionale*, e gli eventi non sempre sono scomposti, scissi gli uni dagli altri, ma sono spesso simultanei e sincroni, sorge allora il problema di restituire gli aspetti non lineari della percezione del mondo in una sequenza coerente e continua di enunciati, che vanno a comporre l’opera letteraria.

Come conseguenza di tali assunti, dal punto di vista temporale nel libro emergono due assi principali: uno cronologico, sintagmatico, parallelo e l’altro, anzi *gli altri* – essendo essi una moltitudine – paradigmatici, verticali, anzi trasversali, tangenziali. Sull’asse “orizzontale”, cronologico, la narrazione segue una sequenza temporale lineare e ben precisa, sebbene indicata in maniera indiretta e quindi già di per sé mitologizzata. Il narratore, infatti, non cita mai direttamente anni o date, ma li indica menzionando la festività religiosa che ricorre in un certo giorno, oppure l’età del protagonista – non a caso costituita sempre da un numero simbolico – o, ancora, riferendosi a un evento che possiede uno status mitologico. Così, ad esempio, il passaggio dell’eroe dall’età infantile a quella adolescenziale è scandito da un evento significativo – la perdita della voce a 14 anni – a sua volta legato a una festività

religiosa del calendario, il giorno di San Michele (21 novembre): in tal modo il narratore conserva una logica temporale nel racconto.

Sebbene l'asse sintagmatico sussista e induca il lettore a tentare di ricostruire, ove possibile, la sequenzialità dei fatti biografici presentati, è vero però che il tempo della narrazione non scorre in maniera uniforme: a volte essa, satura di eventi, fluisce rapidamente, per poi rallentare, fino a ridursi a sporadiche indicazioni di date, destinate, poi, a scomparire del tutto. La frammentazione dell'intreccio in un infinito caleidoscopio di immagini e visioni ingenera nel lettore un'inevitabile sensazione di disorientamento: tempo individuale e tempo mitologico risultano contratti in un unico movimento o dilatati potenzialmente all'infinito e il racconto finisce per collocarsi totalmente al di fuori di qualsiasi griglia cronologica reale, in un tempo senza tempo non soggetto a regole razionali. L'assenza di date precise o la sola indicazione delle festività religiose, così come anche l'uso del tempo presente negli incisi, in cui alla voce del narratore bambino si sostituisce quella del narratore adulto, o i continui salti temporali e flashback della memoria poetica – in cui il narratore è ora testimone della morte di Avvakum, ora dell'incendio della prima tipografia di Mosca, ora dell'esorcismo di Solomonija – contribuiscono a creare il ritmo della narrazione sull'asse temporale, determinandone il modello ciclico, ripetitivo. La determinazione del tempo per mezzo del calendario costituisce proprio il pretesto e la fonte per lo sviluppo delle digressioni storico-leggendarie: ad esempio, alla catena di eventi simbolici poc'anzi descritta, all'indicazione del giorno di San Michele s'intreccia il mito sull'incendio della tipografia di Ivan Fëdorov: «Ночь на Михайлов день, [...] когда на Никольской загорелся Печатный двор» [109]. La considerazione del passato come una ciclicità di trasformazioni, il motivo dell'eterno ritorno, che si esprime in un'infinita catena di ripetizioni di ricordi – già di per sé reiterazione e reinterpretazione mentale di eventi reali – avvicinano il tempo del romanzo a quello mitologico, subordinato all'impulso lirico che sottende il testo.

La linea “autobiografica” cronologica non risulta, dunque, dominante: essa costituisce soltanto uno dei tanti assi della struttura della narrazione che, come si è più volte detto, non si presenta semplicemente come lo sviluppo logico della linea principale. Prevalgono, al contrario, la totale ed esplicita paradigmizzazione, i legami atemporali ed extra-causali, la distruzione della sequenzialità cronologica del tempo narrativo, cosicché la strategia autobiografica remizoviana s'impone come una sorta di furiosa lotta contro la narrazione tradizionale, come

il prevalere della sua totale liricizzazione, la possibilità di creare una varietà infinita di configurazioni semantiche eterogenee e impensabili, stabilendo equivalenze ed analogie tra eventi presenti e passati solo apparentemente sconnessi e divergenti e, dunque, come l'organizzazione del testo secondo le leggi di quello che la studiosa Boldyreva definisce «ornamento autobiografico», in cui ogni elemento dell'ornamento della memoria richiama a sé una moltitudine di differenti punti tipologicamente affini di passato, presente e futuro³³. I ricordi, rispecchiando i meccanismi ingovernabili della memoria, si susseguono per legami associativi, invece di essere strutturati secondo costruzioni logiche e coerenti: il movimento della parola riproduce il movimento del pensiero, della memoria nel momento in cui ricostruisce il ricordo da un passato che è frammentato, e non può che essere pertanto anch'esso frantumato dall'Io narrante. Nel riprodurre e, anzi, ricreare il passato, l'accento viene posto, piuttosto che sull'evento in sé da ricordare, sulle sensazioni e percezioni sensoriali ed emotive che ne determinano l'acquisizione, e sul processo della memoria che ne attiva – tramite meccanismi involontari, associativi e attraverso stimoli sensoriali, emozionali, affettivi – il richiamo alla mente.

Ecco che l'utilizzo che abbiamo fatto in precedenza del termine «coro» non è stato di certo casuale. Il narratore autobiografico è, come altrove, un cronista-scriba che annota e registra date e nomi “reali”, cercando di fissare il passato, e un narratore-cantastorie, il quale organizza ritmicamente il testo, quasi improvvisando, in forma orale, con lo scopo di salvaguardare la memoria personale, culturale e storica e di trascrivere e fissare note e vibrazioni del ritmo interiore dell'anima. In una sorta di dialogo interiore con se stesso e le proprie ipostasi, il narratore descrive il contesto e le vicende che hanno (forse) realmente avuto luogo, trasfigurandole mediante le immagini – oniriche, visionarie e simboliche – di fantasie e “ricordi” storici: proprio il contrappunto delle voci e l'alternanza di punti di vista e spazi temporali donano all'opera una polifonicità romanzesca, nonostante la fondamentale

³³ E.M. Boldyreva, *Lirizacija avtobiografičeskogo narrativa: «Uzly i zakruty» pamjati povedi A. Remizova «Podstrižennymi glazami», in T.P. Kuranova (a cura di), *Čelovek v informacionnom prostranstve: Sb. nauč. tr. X jubilejnnoj meždunar. nauč-praktič. konferencii «Čelovek v informacionnom prostranstve»*, Jaroslavl', JARGU, 2013, p. 36. Il termine «ornamento» è inteso non come decorazione o abbellimento, ma come una sorta di segno sacro, emblema, simbolo, che svolge non solo una funzione estetica, quanto magica, ed è perciò coinvolto in una catena di associazioni mai del tutto comprensibili.*

riconducibilità ad “uno” del narratore e del protagonista, che si auto-osserva in stadi diversi della maturazione artistica.

L’ornamentalismo autobiografico, ossia l’organizzazione del testo secondo un principio poetico-figurativo, emerge, dunque, a diversi livelli, primo fra tutti quello strutturale. Considerata la debolezza ed elementarità dell’intreccio e la poca solidità e non linearità della fabula, che, come detto, viene solo tratteggiata e altro non è che un pretesto per le continue digressioni che costituiscono, di fatto, il corpo stesso del testo, determinante nella strutturazione complessiva degli episodi è, quindi, la catena dei leitmotiv principali, di cui già detto – *otveržennost'*, *prokljatie*, *otmečennost'-izbrannost'* –, dei motivi secondari e delle connesse immagini, che si diramano nel testo in una fitta rete di relazioni, associazioni e sovrapposizioni intra-testuali e inter-testuali che, intrecciandosi e richiamandosi tra loro, compongono il tessuto narrativo secondo la tecnica del montaggio. Le diverse parti sono infatti strutturate e armonizzate grazie a continue ripetizioni non solo del *refrain*, ma anche di suoni, parole chiave, frasi o interi blocchi di testo. Esse permettono non solo di evidenziare temi e motivi principali e di definire la pluralità dei piani della narrazione, ma soprattutto di superare il rischio di incoerenza e di collegamenti troppo deboli tra le diverse parti, dovuti all’apparente frammentarietà e incompletezza dei singoli ricordi e alla struttura labirintica, multiplanare e sconnessa del soggetto. Nonostante le brusche cesure e i balzi temporali, infatti, la macro-unità del libro emerge tangibile, saldata, in un flusso di coscienza ininterrotto e coeso, dall’uso del verbo imperfettivo. Proprio come avviene in un’anamorfosi, in cui le forme degli oggetti – percepiti come una mescolanza apparentemente confusa di linee prive di senso – si dilatano e confondono, diventando nuovamente decodificabili soltanto se le si osserva dal punto di vista corretto, di scorcio o nelle profondità di uno specchio.

L’intera composizione pseudo-autobiografica si presenta come una soggettivissima “sinfonia” della memoria, costruita non sulla base dello sviluppo consequenziale degli eventi dell’intreccio, bensì sulla ripresa melodica di numerosi temi musicali e analogie che, insieme alla frammentazione del tempo e alla mitologizzazione dello spazio, contribuiscono a loro volta a determinare il carattere leggendario della narrazione. Il polifonico monologo della memoria interiore è infatti costruito ritmicamente come una partitura musicale, composta per essere letto ad alta voce; al posto delle note, però, vi sono parole so-

nanti e particolari segni d'interpunzione che ne modulano l'espressività vocale. I diversi frammenti-viluppi, collegati gli uni agli altri a "infilzamento" attraverso l'asse comune che attraversa tutto il libro – il narratore-eroe autobiografico – obbedendo al ritmo della musica interiore, al «diapason» della memoria, sono armonizzati attraverso procedimenti lirici, ritmico-melodici ed espressivi, quali allitterazioni, giochi fonetici, cadenze da litania, iterazioni, ripetizioni dei leitmotiv, dei ritornelli e soprattutto del *refrain* principale «разве могу забыть я...», che regge il *file rouge* dei ricordi, evidenziando il senso più profondo dell'opera stessa. «Разве могу забыть я...» non è soltanto una formula che introduce i diversi frammenti di ricordi, una sorta di fiabesco proemio, ma il perno strutturante attorno al quale ruota l'intera creazione mitopoietica dello scrittore. Lo stesso Remizov, analizzando i propri testi, sottolinea ripetutamente le caratteristiche della propria poetica, descrivendo, attraverso il ricorso a termini musicali, le tecniche di costruzione sinfonica di ogni singolo racconto e dell'organizzazione nel suo complesso: «Начинаю с лирического запева и перехожу к повествованию (это музыкальное начало, песенное). Главы начинаются песенным мотивом, отсюда я называю запев (как бы поется) к каждой главе»³⁴.

Tale principio di strutturazione figurativo-sonoro, basato sulla reiterazione dell'idea musicale di apertura, emerge sin dal paratesto, dal sottotitolo e poi dal prologo, riguardo al quale Aleksej Michajlovič, dialogando con Kodrjanskaja, afferma: «Запев – который я называю "Узлы и закруты" – увертюра, с возвращающимся мотивом: "И разве – могу – забыть я", и вся книга будет пронизана этим рефреном»³⁵. Il *refrain* «разве могу забыть я», ripreso per ben 16 volte nei vari capitoli, definisce infatti la forma ciclico-mitologica della narrazione, amalgamando l'alternanza di vicende personali e vicende

³⁴ N. Kodrjanskaja, Aleksej Remizov, cit., p. 110. (Trad.: Comincio con un preludio lirico e passo alla narrazione [è un principio musicale, del canto]. I capitoli iniziano con un motivo, ragion per cui lo chiamo preludio [come se si trattasse di un canto] per ogni capitolo).

³⁵ *Ivi*, p. 100. (Trad.: Il preludio che io chiamo «Nodi e viluppi» è un'ouverture con un motivo ricorrente: «Потrei forse dimenticare...», e l'intero libro sarà permeato da questo ritornello). Con il termine «запев» in ambito liturgico si designa un canto a una voce, un assolo iniziale eseguito da un solista, subito dopo il quale il coro inizia a cantare, ripetendo solitamente lo stesso esordio. Inoltre, nelle *byline*, l'epos russo, con questo termine si indica proprio l'introduzione, che conduce il lettore- ascoltatore al contenuto principale dell'opera.

storico-letterarie e, insieme a «узлы и закруты», costituisce l'indicatore lessicale che lega insieme i frammenti del nostro testo-litania.

Proprio i «nodi e i viluppi» della memoria rappresentano infatti i poli semanticco-lessicali della narrazione, i punti di congiunzione delle impressioni personali dirette (la dimensione del “presente”) con la percezione delle altre due dimensioni, quella “storica” e quella “eterna”, essendo essi costituiti dalla contaminazione di livelli spazio-temporali eterogenei e legati tra di loro attraverso una qualche immagine. Quest’ultima, di solito, si palesa, empirica e concreta, inizialmente in una situazione quotidiana, ma quasi subito si riveste di connotazioni soggettive e metaforiche, sviluppandosi gradualmente in una sorta di simbolo universale ed attraendo, per forza associativa, persone ed eventi eterogenei secondo un vorticoso meccanismo magnetico: così, il richiamo letterale a *realia* o oggetti concreti in un certo contesto si sviluppa, in un altro contesto, in un tropo e il viluppo genera una serie potenzialmente infinita di altri viluppi.

È emblematico, in tal senso, il capitolo *Magnit* (*La calamita*), dove la denominazione diretta e letterale dell’oggetto di cui si parla, il magnete appartenuto, non a caso, proprio a A.A. Šachmatov – celebre filologo e linguista di cui il Remizov adulto sarà intimo amico – si trasforma prima nella perifrasi «красная подкова», per poi diventare, nel finale, la metafora «магнит – средство притягивать слова» [169]. La burla di un bambino di sette anni che ruba dall’armadio di classe un magnete, ammaliato dalle sue straordinarie proprietà di attirare oggetti metallici, viene poi riconosciuta dallo scrittore, che la riveste di significati metaforici e simbolici, quale segno del proprio destino, della propria capacità di «attrarre a sé le parole». L’autore reinterpreta così questo processo come un’azione magica:

Шахматов всю свою жизнь притягивал слова и, размечая рядами, искал закон сочетания речевых звуков. Я всю мою жизнь притягиваю слова, чтобы на свой лад строить звучащие, воздушные, с бьющимся живым сердцем, мои словесные уклады. [173-174]

L’arte verbale, secondo Remizov, è infatti impossibile «senza inganno e magia»: ed ecco che, attraverso questo episodio dell’infanzia, affiora la maschera del ladro della fiaba, lo *skazočnyj vor*³⁶, incarnato nella

³⁶ Nell’opera remizoviana questa maschera risulta particolarmente interessante e si sviluppa con diverse sfumature e in diversi contesti: innanzitutto, Remizov si

figura del brigante Van'ka Kain, della cui banda lo scrittore, in uno dei suoi tanti giochi con la realtà, immagina di far parte: «В разбойных делах я принимал самое живое участие. Меня занимало, как это происходит. Убивать мы никого не собирались...»³⁷. Inizia così a farsi strada più chiaramente la metafora evocata dallo scrittore attraverso il ricordo del furto del magnete: l'arte del furto viene intesa non come un modo per fare soldi e arricchirsi, ma come un'attività oggetto di interesse estetico, fine a sé, arte pura al di fuori di ogni pretesa di moralità, come d'altronde, secondo Remizov, l'arte deve essere. Il furto è elevato al rango di fenomeno estetico, paragonato a un trucco, a un gioco di prestigio artistico e il ladro, con il suo virtuoso ingegno magistrale nell'arte dell'inganno e della ruberia, diviene simbolo dell'artista, emblema della sovversione che lo stesso Remizov, con le sue prodigiose acrobazie verbali, si proponeva di operare nel campo della lingua e dell'arte poetica³⁸. Attraverso la vorticosa evoluzione di questa metafora, il furto in età precoce del magnete di Šachmatov diviene, nel funzionamento della coscienza mitologica remizoviana, un'azione necessaria per attrarre a sé le parole e costruire armonie e risonanze, realizzandosi nell'equazione furto-gioco-arte.

Il medesimo meccanismo “magnetico” che regola l'emergere e il funzionamento dei viluppi si manifesta, ad esempio, anche nel capitolo *Kitaj* (*La Cina*): dapprima viene menzionato il tè cinese in un negozio (all'epoca a Mosca vi erano molti cinesi che esercitavano questa attività), poi il quartiere Kitaj-gorod e l'inchiostro cinese, quindi la parola «китаец», «cinese», nel significato di «фокусник», «mago», «prestigiatore». «Cinese» diventa gradualmente sinonimo di un mondo altro, misterioso, strano e incomprensibile, «синий, страшный Китай»: «В Европе меня считают китайцем» [69]. Così, il viluppo della memoria determina la vita futura, rivelandosi catalizzatore di molte azioni e diventando il criterio selettivo degli eventi che vanno a comporre il

inserisce simbolicamente in una linea di scrittori-“criminali”, accomunati da un passato trascorso nei campi di prigione, una tragica esperienza che si riflette nei loro testi (da Avvakum a Dostoevskij, fino a giungere a Šalamov e Sinjavskij); in senso più concreto, poi, la maschera del ladro richiama l'accusa di plagio, ossia di «furto letterario» di materiale folclorico, mossa a Remizov a causa della sua tecnica di rielaborazione del materiale popolare. Molto convincente è l'analisi che ne propone Sinjavskij, cfr. A. Sinjavskij, *Ivan-durak. Očerki russkoj narodnoj very*, cit., p. 23-30.

³⁷ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 423.

³⁸ Non dimentichiamo, ancora, che Remizov veniva definito in maniera spregiativa «литературный вор», ladro letterario, e che di lui dicevano che «mente sempre».

mito autobiografico dello scrittore-protagonista: «Может быть, этот “синий, страшный Китай” вошел так глубоко в мой мир с когда-то злыми и только скрывшимися призраками – ведь не только мысли, а и намеки на мысль живут с человеком...» [70–71].

Per tutta la vita Aleksej Michajlovič cercò, sperimentando, una strada per giungere a quella particolare “confluenza” delle arti – il loro «contatto ritmico» – attraverso l’unità che si riflette nell’armonia dell’eterogeneità. In uno dei suoi ultimi libri, *Pljašuščij demon*, scrive a tal proposito:

Слово – музыка – живопись – танец, это «единое и многое», и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. Тоже с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово – пустое дело. Графика... но потому что мысли и, выражющие их, слова линейны, одной породы. *Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение.* Потому что материал и средства выражения у каждого свое и разное. Как редко ладится слово – музыка – живопись – танец [...]. «Единое» осуществлено в многообразии «природы» и что гаснет с последним взглядом на земной мир. *Но искусственно объединить «многое» возможно ли человеку и как?*³⁹

Il testo di PG costituisce, allora, un’originale risposta a quest’ultimo quesito: la sua peculiarità consiste, a nostro parere, proprio nel *sincretismo* dello stile, riflesso di quell’incredibile e rara miscela di acutissima sensibilità musicale, teatrale, grafica («звуково-цвето-словесное выражение» [84]) insita nel talento di Remizov e che confluiscе tutta nell’uso della densa *parola poetica*: «А жизнь можно положить только за одно. Мне на долю выпало слово» [68].

La complessità e la singolarità di PG derivano, infatti, dalla sintesi di elementi e procedimenti mutuati non solo da diversi generi letterari, quali il folclore, il mito, la fiaba e, naturalmente, l’autobiografia, ma anche da diversi codici culturali, da altre forme artistiche – la pittura, la grafica e la musica –, sintesi resa possibile dalla personale percezione sinestetica dell’eroe-narratore autobiografico e dal principio mitologico che la sottende. Schematizzando, i principali macro-tratti della maniera stilistica remizoviana sono la *pittoricità* e *graficità* delle immagini

³⁹ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., pp. 362-363.

verbali (quella che viene definita in russo «образность»), la *mosaicità* della costruzione narrativo-stilistica e la *musicalità* della parola.

Già Gor'kij, in una lettera indirizzata a Fedin, sottolineava l'intimo collegamento, in Remizov, tra elemento verbale, pittorico, e musicale: «Ремизов – человек, совершенно отравленный русскими словами, он каждое слово воспринимает как образ и потому его словопись безобразна, – не живопись, а именно словопись. Он пишет не рассказы, а – псалмы, акафисты»⁴⁰. Lo stesso Remizov, d'altronde, sottolinea di continuo il legame tra parola, musica e disegno: «Из меня не вышло музыканта и музыку я перевел в слово. Также и мое неудавшееся рисование я перевел в слово»⁴¹. E ancora: «Если бы я был музыкант – я одновременно с рисунками и записью сочинял бы: музыку, то что я вижу – выговариваю словами»⁴²; «Звучащая краска больше чем озвончательные глухие буквы: переход слова в напевное – усиленное звучание, а превращение света в звук переход из глаза в ухо, цвет может заговорить или краски разнозвучны»⁴³.

La pittoricità e graficità dello stile remizoviano si possono ricondurre al legame profondo che lo scrittore ravvisa tra raffigurazione, immagine ed espressione verbale. Anche Mazurova evidenzia questa sua caratteristica: «Ремизов не философ и вовсе не теоретик. Он – художник. Все его мысли рождаются из образов»⁴⁴. Tale legame ha origine nella passione dello scrittore prima per la calligrafia e i manoscritti antichi, poi per il disegno e la pittura. Nel capitolo precedente abbiamo sottolineato la rilevanza di questo aspetto a livello di temi e motivi, accennando all'origine biografica di tale passione, che diventa

⁴⁰ Cit. in K. Fedin, *Gor'kij sredi nas (Kartiny literaturnoi žizni)*, č. II, Moskva, Goslitizdat, 1944, p. 24. (Trad.: Remizov è un uomo completamente intossicato dalle parole russe, percepisce ogni parola come un'immagine e quindi la sua scrittura pittorica è spontanea [bezobrazna]: non pittura, ma proprio scrittura pittorica. Non scrive racconti, ma salmi, acatisti). Sull'utilizzo del termine polisemico *bezobrazie*, cfr. nota 156 del capitolo introduttivo.

⁴¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 99. (Trad.: Non sono diventato un musicista e la musica l'ho tradotta in parole. E ho tradotto in parole anche la mia arte del disegno mancata).

⁴² A.M. Remizov, A.R. (Dom, otmečennyj vojnoj), in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovaniya i materialy*, cit., p. 306. (Trad.: Se fossi un musicista comporrei la musica contemporaneamente con i disegni e la scrittura, ciò che vedo lo articolo a parole).

⁴³ Id., *Ogon' veščej*, cit., p. 210.

⁴⁴ A. Mazurova, *op. cit.*, p. 8 (Trad.: Remizov non è affatto un filosofo né un teorico. È un artista. Tutti i suoi pensieri nascono dalle immagini. [...]).

poi caratteristica fondamentale anche del suo stile. Come racconta Remizov stesso, infatti, non appena ammesso al liceo, egli impara a scrivere e la calligrafia si trasforma per lui in magia, in un regno incantato: «Каллиграфия всегда была свободна и никогда никто не встревался в ее волшебное царство, где буквы и украшения букв: люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава – ткутся паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек» [35]. Solo dopo, e di conseguenza, Aleksej scopre la passione, che lo accompagnerà per tutta la vita, per il disegno e per i colori. Scrive a proposito: «Рисовать – моя страсть. В детстве первые мои опыты [...] С этого и пошло»⁴⁵.

Ma l'influenza della componente figurativa e pittorica nella sua opera, nonché il profondo legame tra scrittura e grafica emergono non solo nei temi e nei motivi del libro, ma anche nella sua struttura compositiva, di cui lo stesso scrittore afferma: «Если бы я не был слепой, я бы нарисовал вам композицию книги»⁴⁶. Tale composizione, circolare e sfero-centrica, può essere paragonata a quella di un'icona agiografica⁴⁷: il centro sacrale di tutta la narrazione è costituito dall'immagine mitologizzata dello scrittore, che si autorappresenta in veste di martire-santo folle, circondato da testi-miniature, ciascuno raffigurante un diverso “quadro” del passato, caratterizzato da un proprio “intreccio” e costruito attorno a un motivo, immagine o simbolo autobiografico. Anche nella struttura narrativa Remizov fu quindi aiutato dalla conoscenza della letteratura agiografica, contemporaneamente scrittura e pittura reale e fantastica, nonché della letteratura popolare, ad esempio del *lubok*, stampe popolari in cui le illustrazioni, anch'esse tra il realistico e il fantastico, erano accompagnate da didascalie, combinando in sé elemento figurativo e narrativo. Inoltre, come nelle icone, ogni parola e dettaglio del testo è un simbolo, un rimando a una realtà che è sempre oltre sé stessa: niente è lasciato al caso, dal colore al più minuzioso dettaglio-parola.

⁴⁵ A.M. Remizov, *Tetrad' IX. «Moi nadpisi na knigach i v al'bomy Serafimy Pavlovny»*. GLM, Archiv Remizova, Papka 43, cit. in I.G. Alpatova, D.B. Kaverina (a cura di), *op. cit.*, p. 28. (Trad.: Il disegno è la mia passione. All'infanzia risalgono i miei primi esperimenti. Da ciò è cominciato).

⁴⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 106. (Trad.: Se non fossi cieco, vi disegnerei la composizione del libro).

⁴⁷ Nei suoi disegni sono continui i rimandi all'arte russa antica: essi sono infatti strutturati a riquadri, con le scritte verticali e orizzontali proprio come nelle icone; le figure, inoltre, hanno spesso una bizzarra aureola intorno al capo.

Il legame tra scrittura e disegno viene ancora messo in risalto, all'interno di testo e paratesto, dal ricorso a termini propri della tecnica calligrafica («узлы», «закруты», «завитушки») per definire i movimenti che scandiscono la memoria poetica e ne governano lo sviluppo. Scrivendo che quest'ultima si muove secondo intricati «nodi», «viluppi» e «zig-zag», l'autore insiste audacemente sull'interconnessione tra rappresentazione verbale e grafica, equiparando la parola alla linea in quanto componente di strutturazione della “tela” narrativa e realizzando una sorta di graficità verbale e verbalità grafica, messa in risalto, come vedremo meglio più avanti, soprattutto con la punteggiatura e la disposizione grafica della pagina. Parola e immagine sono infatti inseparabili e il disegno e la pittura sono estensioni naturali della letteratura e viceversa: la scrittura remizoviana è al tempo stesso grafica, pittorica e fonetica, proprio come gli armonici manoscritti cinesi, ove la grafia sembra riprodurre l'oggetto sia figurativamente che melodicamente: «Китайская рукопись, черной ли тушью на бумаге или золотом на шелку, всегда звучащая – и немых строчек [...] не может быть». [35]. Non a caso, Remizov tenne per tutta la vita un diario grafico, convinto che il disegno fosse inseparabile dallo scritto: come egli testimonia, infatti, dapprima disegnava le fiabe, e solo successivamente le scriveva: «Так соединилось мое рисование с письмом (литературой)»⁴⁸. Il disegno si poneva, quindi, come una sorta di bozza della scrittura e, al contempo, di suo *continuum*, quasi lo schizzo dei pensieri e delle parole difficilmente esprimibili, consentendogli di dar forma a quel mondo interiore dei sogni, ritenuti inseparabili dalla realtà:

Сны я записываю, как научился писать. Сны я помню: но вижу во сне отчетливее, чем мои записи. Трудно передать несообразность, а также несоответствие, и невольно сон исправляется числом и мерой. Рисунок точнее передает сон. [...] Чтобы изловчиться в рисунке, я решил изображать всякий день мой сон...⁴⁹.

⁴⁸ A.M. Remizov, *Tetrad' IX*. «*Moi nadpisi na knigach i v al'bomy Serafimy Pavlovny*», cit., p. 28. (Trad.: Così si è legato il mio disegno con la scrittura [la letteratura]).

⁴⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksei Remizov*, cit., p. 111. (Trad.: Trascrivo i miei sogni da quando ho imparato a scrivere. Ricordo i miei sogni, ma li vedo nel sonno con più chiarezza di quanto riesca a trascriverli. È difficile riprodurre l'incongruenza, così come la sproporzione, e involontariamente il sogno viene corretto in base al numero e alla misura. Il disegno riproduce più accuratamente il sogno. [...] Per padroneggiare il disegno, ho deciso di disegnare il mio sogno ogni giorno...).

È significativo, ancora, che per Remizov proprio gli ideogrammi o i geroglifici, che non hanno semplice valore grafico e fonetico ma rappresentano un'idea o un'immagine, diventino quella forma ideale di unione armoniosa e incantata tra parola, pensiero e grafica: «Мир это только мое чувство и образ его по мне»⁵⁰; «Для автора, он же и писец, безразлично: начертание неразрывно с формой произведения» [36].

Infine, nello stile del testo si percepisce l'influenza non solo dei manoscritti antichi, delle miniature e delle icone, ma anche delle tecniche grafiche e pittoriche di correnti artistiche quali l'impressionismo, il cubismo, l'astrattismo⁵¹: naturalmente, anche nel tentativo di ritrarre, con le parole, lo spazio sfaccettato, pluri-dimensionale, variegato della moltitudine di mondi di cui si compone il testo, gioca un ruolo di primo piano la pluriplanare ottica visuale remizoviana, capace di vedere contemporaneamente in diverse proiezioni, su diversi piani, operando infine una sorta di rappresentazione sintetica. Da sempre affascinato dal disegno e dal colore, Remizov proietta nell'arte verbale – pur continuando a disegnare e dipingere per tutta la vita – le linee, i colori, le sfumature della pittura, come lui stesso dichiara: «Самый же прием рисования у меня определился способом моего письма: я держу карандаш, как ручку, завиваю и расчеркиваюсь, как будто пишу»⁵². Ed infine: «Для писателя слово как для художника-живописца краска. Сочетание слов»⁵³. Lo scrittore Remizov, insomma, non può essere pienamente apprezzato senza il dovuto riconoscimento del Remizov calligrafo, disegnatore e pittore.

⁵⁰ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 160.

⁵¹ Particolarmente interessanti sono i paralleli tra la maniera stilistica di Remizov e quella di Kandinskij. Quest'ultimo, infatti, con cui Remizov intrattenne, sin dalla loro conoscenza iniziata nel 1921 e per quasi vent'anni, una fitta corrispondenza epistolare, oltre ad avere illustrato numerosi testi remizoviani, era, a sua volta, autore di racconti e testi autobiografici. Anche nell'opera di Kandinskij, che proveniva da una famiglia moscovita di mercanti, le impressioni infantili giocano un ruolo decisivo nella formazione delle concezioni artistiche, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione, fra il reale e il fantastico, dei sogni. D'altro canto, le riflessioni di Remizov sull'arte astratta antinaturalistica sono evidentemente influenzate da quelle di Kandinskij, dedicate alla «metafisica dei colori» ed espresse nel trattato *Lo spirituale nell'arte* (1910). Dichiara Aleksej Michajlovič: «И скорее всего ученик я Кандинского, и это я понял уже тут в Берлине...». Cfr. A.M. Remizov, *Kukcha*, cit., p. 89.

⁵² Id., *Tetrad' IX...*, cit., p. 28. (Trad.: Il metodo stesso del disegno ha determinato il metodo della mia scrittura: tengo la matita come una penna, disegno riccioli e svolazzi, come se scrivessi).

⁵³ A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 333. (Trad.: Per lo scrittore la parola è come il colore per l'artista-pittore. Una combinazione di parole).

Anche la cosiddetta *mosaicità* del testo emerge, innanzitutto, dalla struttura compositiva: proprio come, a livello macroscopico, il ciclo della *Legenda* è formato da diversi testi che formano un *unicum* letterario, così anche *PG* è composto dal montaggio di diverse parti, strutturalmente e tematicamente indipendenti le une dalle altre e in sé concluse che, nella loro totalità, compongono un'unità testuale, tenuta insieme, nonostante il debole intreccio, dal tema della memoria e dalla centralità dell'autore-narratore-protagonista. Alla tecnica di ritaglio e accostamento di diversi tasselli, inoltre, è legata la frammentarietà della narrazione e il suo movimento che non sottostà alle comuni regole del pensiero logico e cronologico nella restituzione della sequenza dei ricordi, nonché il complesso dialogo e l'interazione della parola autoriale con la parola «altrui».

A un livello più microscopico, invece, la mosaicità è ravvisabile nell'accostamento di livelli lessicali eterogenei, che conduce ad un conglomerato linguistico denso di parole dialettali e popolari e di termini slavo ecclesiastici e letterari. Nel testo, infatti, vengono esplorate tutte le possibilità artistiche della lingua russa: da quella dell'antica Mosca ottocentesca, che esprime la ricchezza linguistica passata, a quella dell'ambiente mercantile e degli operai della fabbrica, fino alla terminologia della cultura dotta antico-russa, della Chiesa e dei rituali ortodossi ed, infine, al *fra-russe* dello scrittore anziano emigrato («жёнемы», da «*jeunes hommes*»; «кюлот», «*culottes*», «интерпренетрировать», «*interprener*»; «публичитэ», «*publicité*», «инфирмье́рша», «*infirmière*», «ордю́р», «*ordure*»).

Fra i tratti più caratteristici di questa poliedrica mosaicità lessicale spicca il ricorso a parole rare, desuete o popolari e allo *slovotvorčestvo*, la creazione di neologismi, *calembour* e occasionalismi, tra cui ad esempio «пупкоглазый», «звязлий», «облаговестанный», «шутём», «испредметный» – quest'ultimo probabilmente creato sulla base di «беспредметный» –, tra questi taluni modellati a partire dal linguaggio infantile, ad esempio «потягунушки-повалянушки». Remizov, tuttavia, non inventa le parole dal nulla, ma le mutua da altre opere letterarie, da antichi manoscritti o da testi moderni, da fonti lessicografiche o anche da parlanti vivi, dal popolo. Come testimoniano i ricordi di Kodrjanskaia, egli componeva i propri testi tenendo accanto a sé, sulla scrivania, il dizionario di Dal' per i termini russi e quello di Ušakov per quelli occidentali, cioè i prestiti. Tali dizionari costituivano alcune tra le sue principali risorse lessicali, insieme a meno note fonti folcloriche, apocrife e leggendarie, da cui attingere per reperire parole desuete o poco frequenti.

ti e da riesumare, secondo quegli alchemici esperimenti di «archeologia» linguistica da lui condotti alla ricerca, nel passato, di elementi utili a comprendere la lingua del presente. Alcuni esempi interessanti: l'aggettivo «мелкоскопический» [30], derivato dal neologismo «мелкоскоп», creato da Leskov in *Levša* (*Il mancino*, 1881); «куроляпка», sempre un neologismo da Leskov, derivato dall'espressione «писать как курица лапой». Ad essi vengono affiancati termini popolari, colloquiali e antiquati («леандры», «крикса», «белоголовка», «неуёмный», «плоше», «оттяпать», «обмереть», «захворать», «плюхнуться», «мурины», «шурум-бурум»), arcaici e dotti («ясак», «назнамена», «осияние», «осиянныи»), regionalismi («хиль», «таль», «сакма»), nonché forme grammaticali non normative ed expressive, ad esempio: «А и в самом деле: за моим забыдущим пением, какие поклоны и, даже больше, не до внимания к службе» [240]. Frequentissimo è, ancora, il ricorso ad aggettivi composti dal significato iperbolico, quali «необуянно-рвущаяся сила», «нечеловечески-гудущие подъемы», «перебойно-извилистый взлив», «безмятежно-лучистое море», oppure a sostanziali a suffisso zero, come «шелест», «взлив», «плач», «хлыv», «лоснь», «ввив», «свиpь», parole-fonemi in cui viene messa a nudo la forma interna della parola, dando così vita a un'immagine sonora. La caratteristica lessicale più sorprendente del testo è, dunque, l'attualizzazione poetica della forma interna della parola e dei mezzi del linguaggio figurativo arcaico e popolare, che determina l'originalità dell'idioletto remizoviano, così come il suo carattere profondamente metalinguistico.

Infine, la musicalità è forse il tratto principale che emerge, con maggiore evidenza, dall'analisi di PG, con il suo carico di meraviglie, di intima e profonda poeticità e lirismo. Una voce melodiosa, quasi cantilenante, che esegue un'insuuale sinfonia, pervasa di tenerezza e al contempo di dolore, risuona nelle orecchie del lettore, pur quando si ritrova a leggere, solo con gli occhi, le righe impresse sulla pagina, realizzando così in pieno quel desiderio che, poco prima della sua morte, Aleksej Michajlovič annotava sul diario: «И с того света я хотел бы говорить с вами. Я буду говорить с вами. Мой голос вы услышите в виолончели [...]. Вслушивайтесь внимательно, я буду вам рассказывать... Так я бы хотел»⁵⁴. E in questo libro sentiamo,

⁵⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., pp. 318-319. (Trad.: E anche dall'altro mondo vorrei parlare con voi. Parlerò con voi. Udirete la mia voce in un violoncello. [...] Ascoltate attentamente, perché vi racconterò... Questo vorrei.).

come forse in nessun altro, la voce dello scrittore che, con il suo diafano tra le mani, ci invita ad ascoltare la sua amata lingua russa, ad affinare l’“uditio” per la parlata russa.

La musicalità si palesa, dunque, innanzitutto nel principio di organizzazione estetico-melodico invece che d’intreccio del testo, nella tecnica dei leitmotiv ricorrenti e nella costruzione sinfonica dell’opera, di cui già detto. Essa emerge, inoltre, nell’uso della retorica e della organizzazione ritmica nella prosa – attraverso una scrittura fonetica, allitterativa, anaforica e onomatopeica, che gioca costantemente con l’attrazione paronimica, l’eufonia, l’etimologia popolare (ad esempio: «*моя цветная шелковая музыка шелестела*» [90]) – e, in generale, nell’attenzione spasmatica per la semantica sonora della parola e dell’intera frase.

Se, nel capitolo precedente, si è insistito in particolar modo sulla componente visiva del testo e sul legame dell’immagine-metaphora degli occhi rasati con il macro-tema della memoria, è innegabile che quest’ultima, nel mondo mitopoetico remizoviano, sia indissolubilmente legata anche alla voce e, dunque, alla percezione acustica, sonora e alla sua componente uditiva. La memoria remizoviana, infatti, viene percepita non solo come «visione» del passato, ma come un unico, universale «suono» del passato: «И я говорю себе: это ты, безымянная светлая Русь! и вспоминая, слышу твой голос, когда и самое грубое сердце от дыхания этого звука растворяет железные створы, и откликается!» [152]. In effetti, ciò risulta evidente già dall’incipit del testo, in cui ciò che per primo risveglia la *prapamjat’* dell’eroe è proprio un *suono*, quello delle campane del monastero: «Разве могу забыть я воскресный монастырский колокол густой...» [6]. E, appunto, proprio attraverso la magia del suono e della musica, Remizov viene condotto nell’«altro mondo», il mondo degli occhi rasati: «Музыка, песня и напоенное пламенем слово вдруг уводят меня в непохожий мир, жуткий и страшно мне близкий»⁵⁵.

Il narratore-protagonista, dunque, percepisce la propria realtà particolare non soltanto visivamente, attraverso i suoi «occhi rasati», ma anche acusticamente, grazie al suo orecchio particolarmente sensibile:

В шорохе я различал шепот, в шепотах шепотинку. Мне нужна была музыка. [...] Пелось не только во мне, а и вокруг – от звезды до камня; весь мир, живой и мертвый, пронизан был звуком: там,

⁵⁵ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 16.

где был свет и цвело, там звенело [...] да как же иначе, раз зеленое, значит, поет и не может не петь! [81]

Durante l'infanzia la musica avvolge ogni cosa: il narratore-eroe riconosce e percepisce il suono ovunque, persino nel ticchettio delle forbici del parrucchiere, il cui stridio viene paragonato all'esecuzione di una melodia:

Разнообразнее ножничной музыки я не слыхивал: играл он ножницами и на отлете, целясь в голову, и, нацелив, в схват на голове. [...] да просто он не мог оторваться от музыки, остановить ножниц, и все шло не так, как думалось, а как выходило. Следить за его рукой [...] весь я обращался в слух: над моей головой летали сухие смычки, свистели мышами флейты, клякали, как политые досыта кларнеты. Сделаться парикмахером стало моей мечтой. И она не заслоняла, не гасила мою рисовально-калиграфическую страсть, ни мое театрально-певческое пристрастие, эта мечта музыканта, в каком виде или как, лишь бы выразить свою музыкальную душу. [87]

Proprio in questo testo, lo scrittore rievoca la genesi della propria passione musicale, facendola risalire alla nascita e ripercorrendone, poi, tutto il successivo sviluppo: «В детстве я никогда не плакал, а кричал, за что и получил прозвище "орало мученик", так, должно быть, я наорал себе альт. Альтом я и пел» [82]. Il piccolo Aleksej aveva infatti una voce meravigliosa e rara e cantava nei più celebri cori ecclesiastici di Mosca: il rito ortodosso, poi, non faceva che alimentare la sua fantasia e i suoi sentimenti:

А когда я пел в хоре, сколько было открытого сердца у молящихся, какими глазами – на них еще дрожат слезы – провожали меня, когда я выходил из церкви. Все это я видел и чувствовал и сознавал свою царскую власть, так легко мне доставшуюся, потому и с такой болью я принимал утрату, когда все от меня отшатнулись или просто не замечали. Из «исключения» я попадал в «общий порядок». [162]

Come già sappiamo, raggiunti i 14 anni, la voce da baritono gli venne meno e questo fu, inizialmente, un evento traumatico e doloroso; tuttavia, l'esperienza del piccolo cantante si riverserà, poi, nella "voce" del giovane scrittore: «Голоса у меня не оказалось, но все во мне поет – музыка не покидает меня» [165].

D'altronde, anche lo sviluppo del tema autobiografico obbedisce a questo «diapason» della memoria musicale: «Музыка! Музыкой овеяна и озвучена моя память, мои сны, моя любовь, моя беда и пропад. [...] Мне и цветы не немы, как и камни зорки»⁵⁶. L'eroe non agisce mai com'è consueto, come si dovrebbe, come suggeriscono la situazione e il buon senso, ma così come "capita", come "viene", come detta quella «смутная чудная музыка, слышная только ему» [87]. La melodia della memoria permea il mondo intero e il compito dell'eroe è proprio quello di ritrovarne le manifestazioni nelle forme esteriori della vita circostante:

Вдруг – как из распахнувшихся окон – слышу: поет; оно поет, как отдаленный голос: песней он выбивается из глуби и льется тонко ливом. Но кто не чувствовал в себе это песенное, скрытое... И в молчаливом метро, пусть через грохот, а можно было бы подслушать и арию, и хор. [80–81]

L'emergere dei viluppi della memoria coincide, dunque, con un "riconoscimento" non solo visivo, ma anche sonoro («я узнал»), con quell'acuta consapevolezza che, nel suono delle campane di Mosca, nella recitazione della Komissarževskaja, nel ronzio della bufera di neve, nell'abbaiare rassegnato del cane randagio Šavka, ovunque e in tutto risuona «этот странный голос» che risveglia la «memoria antica»: «И я узнал этот голос, я его слышал однажды: тот голос – над раскрытой могилой» [15]; «В этой горечи безответного я узнал этот голос» [89]. Ancora, baciando le reliquie di San Sergio, egli le sente come qualcosa di proprio, quasi di familiare e trasale, riconoscendo la voce nei canti ecclesiastici del monastero della Trinità di San Sergio. Non è quindi certamente un caso che, accanto alla parola «отблеск», nel testo appaiano così spesso lessemi connessi alla sfera uditiva, come «отзвук» e «отклик»: «Встреча с человеком, одержимым страстью к чудесному, стала мне точно *оклик* из мира мне кровного и только временем как замурованного» [114]; «И тот же смутный непреклонный голос – *оклик* – направил мое внимание на «отреченную» литературу [...], вызвало на свет и оживило мою древнюю память» [114].

⁵⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 43. (Trad. La musica! La musica ha alimentato e dato voce alla mia memoria, ai miei sogni, al mio amore, alla mia sfortuna e disgrazia. [...] Per me anche i fiori non sono muti, così come i sassi hanno la vista acuta).

Tale riconoscimento sonoro avviene non tanto al livello della realtà, quanto più della lingua, come una sorta di memoria verbale, di «memoria della parola»: «И есть у меня *память о слове*. Слово также неизбыточно, и неожиданно пришло оно...» [15]. Ed ecco perché egli si sofferma non solo sul ricordo del primo evento, ma anche su quello della *prima parola*: «Первое слово, которое мне запало с моим ласкальным именем, было “счастье”» [20]. È emblematico, a tal proposito, che la narrazione-litania di Remizov si concluda proprio con le seguenti parole:

Мой голос, как кремлевский ясак прозвучит через колокольную черноту не «Господи помилуй», а своей волей и своим словом – за весь мир – «за всех помочи требующих». Послушайте, вот откуда – за что меня будут гнать по тюрьмам, и неприкаянным проживу я жизнь среди людей. [241]

Sebbene, come abbiamo evidenziato, in *PG* Aleksej Michajlovič si soffermi in apparenza soprattutto sulla sua inusuale vista-visione, nella distinzione tra scrittori «dell'occhio» e «dell'orecchio», egli si annoverava però, come accennavamo, tra questi ultimi: «Думаю, ушатый был Достоевский, а глазастый Толстой. Я, наверное, ушатый, *во мне всегда поет*. Слова [...] не выговариваются, а поются. *Слова мои из музыки*»⁵⁷. Proprio la speciale attitudine nei confronti del materiale verbale, della «forma» e della «sonorità» della parola e della frase, nonché del complesso, dinamico rapporto tra discorso orale e scritto nell'evoluzione della lingua letteraria lo condusse a riflettere a lungo, soprattutto in emigrazione, sul destino della lingua e della tradizione letteraria russa. Giunse così a elaborare una personale concezione sulla questione della lingua⁵⁸, la «теория русского лада» («teoria del modo russo») di cui già accennato, che lo scrittore cominciò, non a caso, a teorizzare apertamente nella saggistica e ad applicare nella pratica artistica nel periodo in cui lavorava, fra gli altri testi, anche a *PG*. Proprio in questo libro, infatti, l'autore-narratore si lamenta dell'«indifferenza verbale, o meglio dell'ignoranza» dei russi emigrati, prefiggendosi di lottare per la liberazione della lingua

⁵⁷ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 139. (Trad.: Penso che Dostoevskij fosse uno scrittore dell'orecchio e Tolstoj dell'occhio. Io sono probabilmente uno scrittore dell'orecchio, *in me tutto sempre canta*. Le parole [...] non sono proferite, ma cantate. *Le mie parole provengono dalla musica*).

⁵⁸ Le riflessioni di Remizov sul linguaggio permettono di accostarlo non solo a studiosi quali Bachtin, ma anche a critici contemporanei come Derrida o Kristeva.

e per l'emancipazione della parola da ogni vincolo grammaticale a favore della rinascita o, meglio, del recupero e del ripristino della «memoria della parola viva», della lingua autentica, libera, spontanea ed espressiva: «Русские как-то ухитряются сохранять традицию словесного равнодушия, а вернее, невежества [...] а слово это тот матерьял, без которого писатель не бывает!» [72]. L'amore per la parola e lo spiccatissimo interesse dello scrittore per la questione della lingua emergono, dunque, in ogni pagina di questo testo: il tema della lingua russa e della sua salvaguardia ne costituisce infatti, a nostro parere, dopo quello della memoria, il secondo nucleo semantico strutturante⁵⁹.

La lingua russa materna, acquisita miticamente da Remizov durante l'infanzia moscovita – «сказочный дар дается с колыбели»⁶⁰ – diventa il pretesto per le continue riflessioni sulla lingua e sullo stile della letteratura russa, non solo di quella moderna, ma dell'intero periodo pre e post-petrino: «С детства в мой слух незаметно вошло – песенный строй: лад древних напевов. А этот лад не навсегдающий голос, а голос самой русской земли. И этот лад – моя мера и мой суд» [8]. E di nuovo, in *Iveren'*:

А слова я люблю, первозвук слова и сочетание слова и сочетание звуков. Люблю московский напевный говор, люблю русские природные опущения слов (эллипс), когда фраза глядится, как медовые соты; люблю путаницу времен – движущуюся строчку, с неожиданным скачком и – сел; что и поклоняюсь разумному слову

⁵⁹ Il tema della lingua letteraria russa era tra i più discussi nella narrativa, nella pubblicistica e nella critica degli emigrati russi e l'opera di Remizov, in tal senso, ne offre uno degli esempi più eclatanti. Nelle sue memorie Janovskij scrive a proposito: «Вообще, русский язык – это живая болячка отечественных писателей: все поминутно упрекают друг друга в безграмотности. Когда-нибудь я соберу и издаю антологию отзывов оных знаменитых сочинителей относительно грамматики, синтаксиса и даже орфографии других не менее удачных современников. [...] Начиная с Пушкина, утверждавшего, что Державин писал по-татарски, вплоть до Ремизова, подчеркивавшего острый карандашом в журнале очередные ошибки Бунина и Сирина, – в русской словесности тянулась сплошная и безобразная междуусобица [...]». Cfr. V.C. Janovskij, op. cit., p. 182. (Trad.: In generale, la lingua russa è una piaga aperta degli scrittori russi: tutti si accusano costantemente a vicenda di analfabetismo. Un giorno raccoglierò e pubblicherò un'antologia di recensioni di alcuni famosi scrittori riguardanti la grammatica, la sintassi e persino l'ortografia di altri contemporanei di pari successo. [...] A cominciare da Puškin, che sosteneva che Deržavin scriveva in tataro, fino a Remizov, che sottolineava con la matita appuntita gli errori abituali di Bunin e Sirin sulle riviste; nella letteratura russa si è trascinata una continua e insensata contesa fraticida).

⁶⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 153. (Trad.: Questo dono favoloso mi è stato dato fin dalla culla).

— редчайшее среди груды тусклых дурковатых слов безлепицы, но приму с радостью безумную выпуль и вздор, сказанные на свой глаз и голос⁶¹.

Tutte le ricerche linguistiche condotte dallo scrittore, soprattutto in emigrazione, assumono così non un semplice valore estetico, quanto più un significato filosofico-morale, riflettendo la sua profondissima “russità”:

Это укрепило во мне мое народное произношение — ясную русскую речь, перенятую от кормилицы, няньки, найденовских фабричных, всехсвятских огородов. И когда уж в Петербурге я очутился в литературных кругах, меня поразила и бедность словаря, и неправильность речи. [79]

La «teoria del modo russo», una delle principali categorie etico-estetiche del pensiero remizoviano, era una sorta di proclama di quella linea della letteratura russa individuata dallo scrittore e alla quale egli si vantava di appartenere. Essa costituiva, infatti, il naturale sviluppo della concezione, elaborata già a partire dagli anni '10, secondo cui la tradizione letteraria russa doveva essere la massima forma d'espressione, attraverso la fissazione in forma scritta della voce individuale dello scrittore e, quindi, il suo atto creativo, dello spirito e della voce dell'intero popolo. Aleksej Michajlovic perseguì tale idea, secondo cui lo scrittore è il vero successore della tradizione popolare orale, sin dagli esordi letterari, rimanendovi fedele fino all'ultimo dei suoi giorni⁶². Proprio per questo motivo ci proponiamo, in queste pagine, di ripercorrere le diverse fasi del processo di sviluppo e di cristallizzazione di tale teoria, tanto suggestiva e rilevante per la comprensione dell'opera remizoviana, quanto spesso contraddittoria e caotica nella sua formulazione ed evoluzione.

⁶¹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 271.

⁶² Sin dagli anni '10, e nello specifico dalle fiabe di *Posolon'*, Remizov ha tentato di sviscerare le profondità della parola russa e della sua autentica «maniera»: la fiaba è diventata il punto di partenza da cui affinare il suo stile unico e da cui proseguire lungo il suo tortuoso ma fecondo percorso linguistico-letterario. Anche negli apocrifi di *Limonar'* emerge tale concezione, fortemente influenzata nella sua formulazione e realizzazione dalle idee di V. Ivanov sulle modalità di incontro e “unione” di due tipi di creatività: quella individuale moderna e quella anonima popolare. Sempre a tal proposito, si rimanda anche al *Pis'mo k redakciju*, pubblicata da Remizov nel 1909.

In una lettera a Struve del 15 febbraio 1946, lo scrittore così esplicitava l'essenza di tale teoria in connessione alla propria opera:

Во мне постоянная борьба двух грамматик: иностранной с природной русской (неписаной). Когда пишут о двух направлениях в русской прозе: пушкинском и гоголевском – это неверно: надо делить на иностранную и русскую [...]. Переписываю по 5–6 раз: все мне кажется литературным, что легко переводить на иностранный язык. А добиваюсь я своего, нашего природного – непереводимого⁶³.

Secondo Remizov, infatti, nel XVIII secolo – a seguito della codificazione scritta della lingua letteraria sotto l'influsso della grammatica occidentale, soprattutto tedesca e francese – aveva avuto luogo quella scissione tra lingua orale e letteraria, che aveva condotto alla deformazione e alla correzione della lingua russa e al conseguente impoverimento della letteratura:

Почему так бледна и неповоротлива фраза русской прозы? От втиска в чужую форму. О какой крепи и яркости может быть речь? Слово в путах, и только в своем ладе свободное слово цветет [...]. Оживить русскую прозу может только свойственный речи русский лад⁶⁴.

Sempre nel '46, Aleksej Michajlovič redige e tenta di pubblicare, senza successo, il saggio *Na russkij lad* (*Nel modo russo*), concepito come il manifesto programmatico della propria teoria e in cui illustrava, in dieci tesi, le proprie opinioni sul «modo russo» distorto dai modelli stranieri della lingua letteraria. Già nella prima tesi lo scrittore si prefiggeva il seguente compito:

Мое завещание русскому народу: писать по-русски. *Дело не в словах, а в ладе*: как выражаться. Россия достойна своего слова — почему

⁶³ A.M. Remizov, *Pis'mo G.P. Struve. 15 fevralja 1946 g.*, cit. in A.M. Gračëva, *Žanr romana...*, cit., p. 207–208. (Trad.: In me c'è una lotta costante di due grammatiche: quella straniera e quella russa nativa [non scritta]. Quando scrivono a proposito di due correnti nella prosa russa, puškiniana e gogoliana, sbagliano: bisognerebbe suddividere in straniera e russa [...]. Riscrivo 5-6 volte: mi sembra letterario tutto ciò che è facile tradurre in una lingua straniera. Mentre io cerco di raggiungere la nostra lingua nativa, che è intraducibile).

⁶⁴ Id., *Na russkij lad*, cit., p. 216. (Trad.: Perché la frase della prosa russa è così pallida e goffa? Per l'essere costretta in uno stampo altrui. Di quale forza e luminosità possiamo parlare? La parola è in catene e solo nel proprio modo la parola fiorisce libera [...]. Solo il modo russo, proprio del parlato, può far rivivere la prosa russa).

же в русских книгах сказывается не по-русски? И то, что считается образцом русской книжной речи, наши классики, написано или по-французски или по-немецки⁶⁵.

Tra i seguaci della linea letteraria “classicista”, normativa, europeizzata, nei cui confronti Remizov si pone in aperta polemica, vi sono, fra gli altri, Karamzin, Marlinskij, Puškin, Odoevskij, Lermontov, Turgenev⁶⁶. Secondo lo scrittore, infatti, la prosa di Puškin, padre delle lettere russe «это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения»⁶⁷; e ancora: «Проза Пушкина [...] – думано по-французски и лада не русского»⁶⁸. E poi, richiamandosi ancora una volta alla figura di Puškin, Aleksej Michajlovič si domanda allarmato: «На каком языке пишутся русские книги? [...] Заговорит ли Россия по-русски?»⁶⁹. Tenendo presente che, in queste domande retoriche, e come sarà poi anche altrove, lo scrittore utilizza, talvolta in maniera contraddittoria e problematica, il termine «lingua» come sinonimo di «stile» – con cui egli intendeva il linguaggio della moderna arte verbale – per indicare metonimicamente il concetto di «sintassi», egli così prosegue, illustrando la sua tesi:

Дело не в словах, [...] а в ладе – строе природной русской речи.

Лад – душа народа. [...]

С первой книги начали мудровать над природной русской речью: обрядили ее в болгарскую одежду, болгарскую сменила церковно-

⁶⁵ *Ivi*, p. 213. (Trad.: Il mio testamento al popolo russo: scrivere in russo. *La questione non è nelle parole, ma nel modo*: come esprimersi. La Russia è degna di una lingua propria: perché, allora, nei libri russi non si scrive in russo? E quello che è considerato il modello del linguaggio letterario russo, i nostri classici, è scritto in francese o in tedesco).

⁶⁶ È interessante ricordare l’ambigua valutazione di Remizov nei confronti della lingua di Turgenev: «Я полюбил Тургенева [...]. Но его “могучий” русский язык, я, как русский, с памятью моей всего московского, не могу принять, не оговорясь: хорошо, только не по-“нашему”». A.M. Remizov, *Turgenev 1818-1883. Razgovor po povodu vychoda vo francuzskom perevode rasskazov Turgeneva*, «Novosel'e», n. 31/32, 1947, pp. 18-23. (Trad.: Mi sono innamorato di Turgenev [...]. Ma la sua «potente» lingua russa, io, in quanto, con il mio ricordo di tutto ciò che è moscovita, non la posso accettare senza dire: bene, solo che non è «a modo nostro»).

⁶⁷ T.C. Car'kovaja (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizov k V.V. Peremilovskomu*, «Russkaja literatura», n. 2, 1990, p. 232. (Trad.: È il risultato del XVIII secolo, fredda, secca, senza ispirazione).

⁶⁸ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 24. Il rapporto di Remizov con la figura di Puškin è controverso e meriterebbe un approfondimento a parte.

⁶⁹ Id., *Na russkij lad*, cit., p. 214. (Trad.: In che lingua sono scritti i libri russi? [...] La Russia parlerà in russo?). Le medesime riflessioni vengono ribadite alla lettera, qualche anno più tardi, in A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 248.

славянская, церковно-славянскую – польская, в Киеве сшита, потом немецкая и французская, а кончилось смесью: штаны немецкая, рукав французский.

Я говорю не о воскрешении старины, не о церковно-славянской книжной речи и ее вершина кованый свод Макарьевских Великих Четий-Миней, [...], и не о бессмысленном [...] представлении простонародной речи народников [...] – я говорю о движении слова чисто русскому, принадлежащему только русскому народу и непереводимому ни на какой иностранный язык. Я говорю о духе языка – дух не в слове, а в трепете слов, в их движении. И у каждого языка свой оборот слов, свой непередаваемый на другом языке лад. Лад – душа народа. Я говорю о русском природном ладе речи⁷⁰.

A detta di Remizov, dunque, il problema cruciale nel corso dello sviluppo letterario russo tra il XVIII e il XIX secolo è stato la perdita dello «stile» autentico nella letteratura stessa, quello proprio, in particolare, delle opere di Avvakum, individuato dallo scrittore come figura chiave nella cui opera viene superato il divario tra la letteratura, intesa quale forma di manifestazione della cultura scritta individuale, e la cultura verbale popolare, intesa come discorso orale. Egli conclude, quindi, che l'unica possibilità di «resurrezione» della letteratura russa moderna è il ritorno al «modo russo» – le cui basi lessicali e sintattiche sono da ricercare nel «linguaggio russo vivente» – e, dunque, il ripristino della perduta «integrità stilistica» quale sintesi di linguaggio letterario e orale:

И в веках разнообразно создавалась русская книжная речь. XVIII век порвал всякую связь со своим исконным русским началом,

⁷⁰ *Ivi*, p. 215. (Trad.: Non si tratta delle parole, [...] ma del modo, della struttura della lingua russa nativa. Il modo è l'anima del popolo. [...]. Sin dal primo libro, hanno iniziato a filosofare sulla lingua russa nativa: l'hanno vestita con abiti bulgari, il bulgaro è stato sostituito dallo slavo ecclesiastico, lo slavo ecclesiastico dal polacco, cucito a Kiev, poi dal tedesco e dal francese e si è concluso con un miscuglio: i pantaloni tedeschi, la manica francese. Non sto parlando della resurrezione dell'antichità, né del linguaggio dotto slavo-ecclesiastico e della sua massima espressione, la solenne volta delle Velikie Minei Čet'i di Makarij [...], né dell'insensata [...] rappresentazione del linguaggio popolare dei populisti, sto parlando del movimento della parola puramente russa, appartenente solo al popolo russo e intraducibile in qualsiasi lingua straniera. Sto parlando dello spirito della lingua: lo spirito non è nella parola, ma nel fremito delle parole, nel loro movimento. E ogni lingua ha la propria struttura delle parole, la propria maniera, inesprimibile in un'altra lingua. Il modo è l'anima del popolo. Sto parlando del modo russo nativo della lingua). A tal proposito, è interessante sottolineare il giudizio di Remizov sullo slavo ecclesiastico, definito «болгарская одежда», «абито bulgaro».

заговорил и книги пишет на свой лад. В конце концов [...] через немецкое Карамзина, французское Пушкина – Лермонтова, и «роскошное» польское – Марлинский и Гоголь, а за ними Толстой, Достоевский, Тургенев, Гончаров, Салтыков, Дружинин, Лесков, Слепцов, Чехов, выработалась русская проза. Все это русское, но лад природной русской речи отлетел от этой словесности [...]. Всю русскую литературу можно перевести на любой иностранный язык: движение русского слова втиснуто в синтаксис по иностранным образцам, «корректировано» по Гречу и Гrotu. Подлинно русское непереводимо: можно изложить «своими словами», и только так случилось с Аввакумом. [...] Россия достойна выражаться на своем языке – русским ладом, а не на мешанине иностранных стилей. [...] *Оживить русскую прозу может только свойственный русской речи русский лад.* [...] Как по земле идут, надо пройти по словесной земле в веках, прикоснуться к живой русской речи⁷¹.

In realtà, come evidenziato da Gračeva in due saggi in cui la studiosa ripercorre dettagliatamente le radici poetiche a fondamento di queste idee e il loro successivo sviluppo cronologico e semantico⁷², Remizov aveva iniziato ad elaborare la «teoria del modo russo» (sebbene così denominata solo molti anni più tardi) già a partire dagli anni '20, proprio nel tentativo di delineare, in opposizione alla linea “classica” della letteratura russa, la «genealogia» del proprio stile. Già nel saggio *Repertuar*

⁷¹ Ibid. (Trad.: E nei secoli la lingua russa dotta ha preso forma in vari modi. Il XVIII secolo ha rotto ogni legame con il suo fondamento propriamente russo, e ha iniziato a parlare e a scrivere libri a modo proprio. Alla fine [...] attraverso il tedesco di Káramzin, il francese di Puškin e Lermontov, e il “lussuoso” polacco, di Marlinskij e Gogol', e dietro di loro Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Gončarov, Saltykov, Družinin, Leskov, Slepcov, Čechov, si è formata la prosa russa. Tutto questo è russo, ma il modo della lingua russa nativa si è allontanato da questa letteratura [...]. Tutta la letteratura russa può essere tradotta in qualsiasi lingua straniera: il movimento della parola russa è schiacciato nella sintassi secondo modelli stranieri, “corretto” secondo Greč e Grot. Il russo autentico è intraducibile: si può dire «con parole proprie», e ciò è successo solo con Avvakum. [...] La Russia è degna di esprimersi nella propria lingua, al modo russo, e non in un miscuglio di stili stranieri. [...] *Solo la peculiare maniera russa, propria della lingua russa, può resuscitare la prosa russa.* [...] Come si cammina sulla terra, così bisogna attraversare la terra della parola attraverso i secoli, toccare con mano la lingua russa viva).

⁷² Per una disamina dettagliata dell'origine e dello sviluppo della teoria remizoviana si rimanda ai saggi A.M. Gračeva, *Istoki i evolucija “teorii russkogo lada” Alekseja Remizova (1900-1920-e gg.)*, «Problemy istoričeskoy poetiki», T. 17, n. 3, 2019, pp. 232-257; Ead., «Teorija russkogo lada» Alekseja Remizova (1930-1950-e gody), «Problemy istoričeskoy poetiki», T. 19, n. 1, 2021, pp. 347-374; Ead., *Teorija russkogo lada Alekseja Remizova*, SPb, Rostok, 2023.

(*Repertorio*), inserito nel libro *Krašennye ryla* (1922), lo scrittore si soffermava infatti sull'analisi di due opposte "linee" letterarie:

Одни писатели идут намятой тропой — пробойной дорогой с готовым словарем, сжившимися образами и установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд, свое ухо и свою руку, и даровитейшие из них — л е т о п и с цы — могут оставить большую писанную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, со своим глазом, ухом и рукой и даровитейшие из них — с т р о и т е л и — могут оставить неменьшую писанную память и пример⁷³.

Suddividendo gli scrittori in «cronisti» e «costruttori», e pur riconoscendo il valore degli esponenti più talentuosi di entrambe le correnti, Aleksej Michajlovič manifestava il proprio apprezzamento nei confronti dei «costruttori», ossia i successori di quella linea di sviluppo dello «stile russo», inteso come sintesi creativa e personale di forme scritte e orali, sia nel lessico sia nella sintassi, attraverso la quale si sarebbero dovute riformare concretamente le basi linguistiche della prosa. È interessante inoltre notare che, proprio nel saggio *Krašennye rylá*, lo scrittore utilizza, per la prima volta, il termine musicale «лад», «modo», come sinonimo di «stile»⁷⁴: il ricorso a questa terminologia riflette una scelta ben ponderata, tesa a sottolineare non solo l'importanza

⁷³ A.M. Remizov, *Krašennye rylá*, cit., p. 574. Attraverso questa metafora, Remizov risponde, ancora una volta, alla disputa, intrapresa già dai primi anni del secolo, con Kuzmin, difensore della linea "puškiniana" dello sviluppo della letteratura russa e apologeta della tradizione della lingua letteraria normativa ed "europea". Cfr. M. Kuzmin, *O prekrasnoj jasnosti...*, cit., in cui quest'ultimo focalizza l'attenzione sulla «purezza della lingua», indicando la linea dei maestri della prosa russa che procede da Puškin ed a cui contrappone gli scrittori che sviluppano un proprio stile individuale a discapito della norma linguistica (Remizov, Belyj). L'oggetto centrale della critica kuzminiana è proprio il romanzo remizoviano *Prud*, presentato come esempio negativo di prosa che contraddice i canoni della creazione poetica tradizionale. L'atteggiamento polemico di Remizov nei confronti delle forme letterarie classiche ed armoniche risale quindi già all'inizio della sua carriera letteraria ed è dapprima una reazione alle accuse di Kuzmin e di coloro che ruotavano attorno alla rivista «Apollon», i quali, sostenitori del rigoroso rispetto delle leggi della «прекрасная ясность», lo tacciavano di «формализм» e «вербализм»: «Все мое не только не подходило к "прекрасной ясности", а нагло перло, разрушая [...] чуждую русскому ладу "легкость" и "бабочность" для них незыблемого "пушкинизма". Они были послушны данной "языковой материи", только разрабатывая и ничего не начиная». A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 263.

⁷⁴ *Ivi*, p. 606.

tanza della componente orale e colloquiale della lingua letteraria ma, soprattutto, della natura *sonora* di quest'ultima.

Come accennavamo, quindi, Aleksej Michajlovič individua come capostipite di questo filone di «costruttori» – in cui egli stesso naturalmente si colloca – proprio l'arciprete Avvakum, per la profonda carica innovativa della sua prosa, la potenza espressiva, il vigore dell'intonazione e il senso dello stile, attuando altresì un ripensamento del significato estetico dell'opera di quest'ultimo in quanto *scrittore* con il quale, secondo molti, aveva avuto di fatto inizio la grande letteratura russa⁷⁵. Nel '900, infatti, la figura di Avvakum, divenuta inaspettatamente molto popolare, venne reinterpretata come quella di un rinnovatore estetico, di un eretico nell'ambito della storia letteraria⁷⁶. Questa fu l'interpretazione che ne diede anche Aleksej Michajlovič, per il quale l'arciprete fu, come detto, figura di riferimento morale e compagno spirituale nelle proprie rocambolesche vicissitudini esistenziali⁷⁷.

⁷⁵ La *Vita* di Avvakum circolò a lungo clandestinamente, in forma manoscritta, nella cerchia dei Vecchi Credenti, costituendo, di fatto, il primo caso di *samizdat* nella letteratura russa. Stampata per la prima volta solo nel 1861, essa produsse un'impressione enorme; come osserva Pia Pera, «se non fosse stato per le persecuzioni e la censura a cui furono sottoposte le opere dei Vecchi Credenti, con la *Vita* di Avvakum il russo avrebbe potuto avere il capolavoro che l'avrebbe fissata come lingua letteraria». Di fatto, «Avvakum era il Puškin del Seicento». Cfr. P. Pera, *op. cit.*, p. 48. Anche Svatopolk-Mirskij scrive: «Аввакум создавал (и создал) новый литературный язык. [...]. Из-за особых условий развития русской культуры пример Аввакума пропал для современников и ближайшего потомства. Книжный язык, [...] остался победителем, и от него пошла традиция Ломоносова, Карамзина, Пушкина. [...] Надо открыть дорогу Аввакуму, заставить всех видеть в нем классика и в точном смысле слова "образцового писателя"». Cfr. D.P. Svatopolk-Mirskij, *O moskovskoj literaturi i protopope Avvakume*, «Evrazijskij vremennik», n. 4, Berlino, 1925, pp. 347-348. (Trad.: Avvakum ha creato una nuova lingua letteraria. [...] A causa delle condizioni particolari dello sviluppo della cultura russa, l'esempio di Avvakum scomparve per i suoi contemporanei e per l'immediata posterità. La lingua dotta [...] è rimasta la vincitrice e da essa ha avuto origine la tradizione di Lomonosov, Karamzin, Puškin. [...] Bisogna aprire la strada ad Avvakum, farlo vedere a tutti come un classico e, nel senso preciso del termine, come «uno scrittore esemplare»). Non solo le idee di Mirskij, ma anche quelle di Vinogradov, influenzarono la percezione remizoviana dell'opera e dello stile di Avvakum. Cfr. V.V. Vinogradov, *O zadačach stilistiki. Nabljudenija za stilem Žitija Protopopa Avvakuma*, in Id., *Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, Nauka, 1980, pp. 3-41 [1^a ed. 1923].

⁷⁶ Su Avvakum come innovatore letterario, cfr. A.M. Pančenko, *Literatura «perechodnogo veka»*, in Id. *Istorija russkoj literatury: v 4-ch t. Tom 1: Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, Leningrad, Nauka, 1980, pp. 391-407.

⁷⁷ Remizov non fu, naturalmente, l'unico scrittore ad essersi misurato con la *Vita* e con la figura dell'arciprete: fra i tanti altri, menzioniamo Leskov, Dostoevskij, Mel'nikov-Pečerskij, e, fra i contemporanei, Gor'kij, Meržekovskij, Blok, Kljuev, Vološin, Prišvin, Kuzmin. Negli anni '20, Močulskij scrive infatti che, per i moderni scrittori di prosa

Nella costruzione della propria autobiografia mitologizzata lo scrittore fa risalire il primo “incontro” con l’arciprete ardente e con la sua *Vita* già alla primissima infanzia descrivendolo, in termini quasi romantici, proprio in *PG*, come un momento chiave della vita del protagonista per la formazione della sua personalità creativa. Nel capitolo *Kniga* la narrazione di questo evento, assai probabilmente finzionale, è infatti arricchita da continue digressioni critico-pubblicistiche, in cui s’intrecciano la percezione spontanea e intuitiva del bambino e la riflessione emotiva dell’adulto sul testo della *Vita*, conferendo così agli eventi del passato un significato sovra-temporale e mitologico, e collegando direttamente il testo di *PG* alla questione della divulgazione della teoria remizoviana sullo «stile russo» e delle sue idee. L’intonazione romantica, quasi fiabesca del brano in questione è inoltre accentuata dal fatto che a declamare la *Vita* sia il pittoresco e terribile vecchio credente ammazzascaraggi Ščëkin:

Никифор Матвеич большой начетчик; память его в круту Писания необозрима. [...] Он рассказал «Житие протопопа Аввакума», слово в слово, буква в букву и точка в точку, как заучил однажды, не смея исправить и явную описку переписчика, – потому что за вставленной в слово или пропущенный «он» гореть человеку вечным огнем. Вслушиваясь в житие, я почувствовал, какая это книга!

Склад ее речи был мне, как столповой распев Московского Успенского Собора, как перелеты Кремлевского красного звона. А потом уж я оценил и как меру «русского стиля» наперекор модернизованным Былинам и Билибинской «поццелке», невылазно-книжному «Слову о полку Игореве», гутнящим, наряженным в лапти, «гуслярам» и тому крикливому, и не без хвастовства, «истиннорусскому», от чего мне было всегда неловко и хотелось заговорить по-немецки. Подожженный необычайным словом книги, я бредил, как сказкой: так живо и ярко все видел – и горемычное «житие» и упрямство непреклонной «веры» и венец: пылающий сруб – огненную казнь. [112-113]

Questo capitolo si conclude proprio con la descrizione dell’esecuzione dell’arciprete “vista” attraverso gli occhi dell’eroe-narratore⁷⁸. Avvakum

russi, «Аввакум, пожалуй, нужнее Толстого...» (Trad.: Avvakum è più necessario di Tolstoj...). Cfr. K.V. Močul'skij, *Krizis voobraženija: Stat'i. Esse. Portrety*, Tomsk, 1999, p. 200. Nella seconda metà del '900 l’indomito arciprete, impavido ribelle, ispirò non solo i dissidenti politici, ma anche quelli “letterari”, fra cui Šalamov e Sinjavskij.

⁷⁸ Il medesimo brano si ritrova praticamente identico nella terza parte di *Pljašuščij demon*, intitolato *Pisec – voron'e pero* (*Scriba dalla penna di corvo*).

è evidentemente uno dei “personaggi” chiave di questo testo, legato a diversi momenti, reinterpretati come cruciali, della vita del protagonista autobiografico. L’arciprete, simbolo di passione, fede e martirio, con il quale Remizov condivideva l’intrusigenza morale, la volontà di non piegarsi a nessun tipo di compromesso e la strenua difesa della propria posizione individuale e della propria indipendenza – non semplice dichiarazione di poetica, bensì principio morale della loro stessa esistenza – attraversò infatti tutta la vita e le opere di Aleksej Michajlovič, il quale, come detto, delineando un parallelo tra il proprio destino e la tragica sorte dell’arciprete, modella appunto su quest’ultimo, facendone una sorta di *alter ego* esistenziale⁷⁹, il proprio mito autobiografico.

Tuttavia, nonostante le mistificazione riguardante il loro primo “incontro”, in realtà è solo a partire dagli anni ’20⁸⁰, all’inizio dell’emigrazione, che Avvakum in quanto scrittore fa la sua comparsa ufficiale nel mondo poetico remizoviano, non a caso proprio in un periodo in cui le riflessioni dello scrittore sullo «stile russo», sulla natura della creazione artistica e sullo sviluppo diacronico e sincronico della letteratura assumevano una forma strutturata, intensificandosi e andando di fatto a inserirsi nel contesto delle riflessioni storico-filosofiche dei fautori dell’Eurasismo. La vicinanza di Remizov a questi ultimi viene confermata dalla sua attiva partecipazione, insieme a figure del calibro di Cvetaeva e Šestov, alla rivista «*Versty*» (Parigi, 1926-28), redatta da Svatopolk-Mirskij, Suvčinskij ed Efron. Proprio nella sezione finale del primo numero della rivista (1926) venne pubblicata, in appendice, una versione remizoviana dello *Žitie*⁸¹, ossia una «riscrittura» del

⁷⁹ È emblematico ricordare che, proprio attraverso la figura di Avvakum, gli studiosi medievisti del Puškinskij dom, Malyšev e Pančenko, stabilirono per primi un contatto ufficiale con Remizov, invitandolo nel 1957 ai lavori dedicati al 275º anno dalla morte dell’arciprete. Sebbene lo scrittore non poté prendervi parte, il rapporto di amicizia stretto da allora con Malyšev, testimoniato dalla loro fitta corrispondenza, consentì poi di riportare l’archivio remizoviano in patria.

⁸⁰ Remizov “incontrò” il personaggio storico di Avvakum per la prima volta negli anni ’10, quando Serafima Pavlovna studiava all’Istituto Archeologico di Pietroburgo.

⁸¹ In questi stessi anni, tra l’altro, grazie alla conoscenza con Mirskij, Remizov prese parte attiva alla traduzione della *Vita* in inglese (*The Life of the Archpriest Avvakum by Himself. Translated from the Seventeen Century Russian by J. Harrison and H. Mirreles, with a preface by Prince D.S. Mirskij*, London, Hogart Press, 1924), come testimonia egli stesso: «В 1924 году Аввакум заговорил по-английски. Перевод создавался в Париже мисс Харрисон Еленой Карловной и ее ученицей Хоп Миррилиз Надеждой Васильевной в сотрудничестве С.П. Ремизовой-Довгелло и Д.П. Святополка-Мирского. Мое “участие” было в звании “чтëца”: интонация и ритм вшепчут и самое заковыристое и непривычное — не “литературное”

testo del *protopop*, un «manoscritto parigino» della *Vita* compilato da Remizov sulla base delle tre redazioni dell'opera già note, che costituiva, di fatto, un testo completamente «nuovo», come dichiarato in nota⁸². Il senso di questa insolita operazione filologica e testuale, su cui non possiamo soffermarci nel dettaglio, consisteva proprio nel dimostrare concretamente la carica innovatrice della prosa avvakumiana come simbolo della «nuova» linea letteraria profetizzata da Remizov e risulta di estremo interesse: da una parte, infatti, essa si colloca nell'ottica del surrealismo remizoviano, soprattutto se si considera il progetto di riscrivere, nell'era gutemberghiana, un testo interamente a mano; dall'altra, tale operazione va a inserirsi, in generale, nell'alveo delle idee artistiche dell'avanguardia europea prebellica, rimandando, ancora una volta, alla ormai nota maschera dello scriba, e ponendosi, al contempo, in diretta successione con la tradizione scrittoria vecchio-credente, non in senso metaforico, bensì nella sua accezione più concreta⁸³.

In apertura al medesimo numero di «Versty» venne pubblicato, inoltre, il saggio *Voistinu (In verità)*, apparentemente dedicato alla memoria di Vasilij Rozanov ma che, di fatto, fu il primo «manifesto» indiretto della «teoria del modo russo», individuata come base per lo sviluppo di quella linea letteraria russa – in niente inferiore alla linea classica parallela, quella dei puristi della lingua, seguaci della norma

— живую речь, которую всегда можно представить «книжно» и перевести на живую речь другого языка». Cfr. A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 268.

⁸² «Парижский» список сделан в 1926 году по замыслению П.П. Сувчинского: 33 часа переписывал я «Житие», не только глазом следя, а и голосом выговаривая слово за словом и храня каждую букву протопопа «всех Руси». Cfr. «Versty», n. 1, 1926, p. 1-73. (Trad.: Il manoscritto parigino è stato compilato nel 1926 secondo il progetto di P.P. Suvčinskij: per 33 ore ho trascritto la «Vita», non solo seguendo il testo con l'occhio, ma anche pronunciando a voce alta parola per parola e conservando ogni lettera dell'arciprete «di tutta la Rus'»). Purtroppo, il manoscritto originale del testo, redatto in *polustav* (semionciale), non si è conservato. La copertina del manoscritto è consultabile al seguente link: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/Bibliografiay/pages/Addition/addition17.html>. (Data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁸³ Secondo lo studioso Rozanov, inoltre, tale operazione è paragonabile a quella condotta da Borges nel racconto *Pierre Menard*, in cui l'eroe della storia si prefigge non di comporre un secondo *Don Chisciotte*, una sua «traduzione» o riproduzione meccanica, bensì di immergersi così approfonditamente nell'opera, tanto da poter «ri-creare» l'originale scritto da Cervantes, parola per parola, riga per riga. Cfr. Ju.V. Rozanov, *Protopop Avvakum v tvorčeskom soznanii A.M. Remizova*, in *Problemy istoričeskoy poetiki: Citata, reminescencija, motiv, sjužet, žanr*: Sb. nauč. tr., vyp. 4, Petrozavodsk, PetrGU, 2005, p. 444.

letteraria – che univa arte popolare anonima e letteratura individuale moderna, di cui Avvakum rappresentava il precursore e la figura chiave di transizione. Questo “filone” letterario era stato portato avanti, nel XIX secolo, da figure come Vel’tman, Dal’, Leskov, Mel’nikov-Pečerskij, Gogol’ e, ancora vivo e moderno, era giunto fino al XX secolo con scrittori quali Blok, Belyj, Rozanov, Zamjatin, Prišvin, i Fratelli di Serapione (e, naturalmente, Remizov stesso):

Жил в России протопоп Аввакум [...], жил он при царе Алексее Михайловиче [...] и итог своих дел – это «житие им самим написанное»: ума проникновенного, воли огненной [...], прошел весь подвиг веры и, стражда, на цепи и в земляной тюрьме долгие годы сидя, не ожесточился на своих гонителей. [...] А как написано! Я и помянул-то протопопа «всех России» к слову о его «слове». Ведь его «вяканье» – «русский природный язык» – и ваш «розановский стиль» одного кореня. Во дни протопопа этот простой «русский природный язык» (со своими оборотами, со своим синтаксисом «сказа») в противоположность высокой книжно-письменной речи «книжников и фарисеев» в насмешку, конечно, и презрительно называли «вяканьем» (так про собак: лает, вякает), как ваше «розановское» зовется и поныне в академических кругах «юродством». А кроме Вас, оттого же самого кореня, Иван Осипов (Ванька Каин) и Лесков [...]. В русской литературе книжное церковно-славянское перехлеснулось книжным же европейским и выпихнулось литературной «классической» речью: Карамзин, пушкинская проза и т. Д. (ведь и думали-то они по-французски!), и рядом с европейским – с «классическим стилем» – «русский природный язык»: Аввакум, Осипов, Лесков, Розанов. [...] Но в последние годы Вашей жизни на этой чудеснейшей земле то, что «розановский стиль» – это самое юродство – это и есть настоящее, идет прямой дорогой от «вяканья» Аввакума из самой глуби русской земли. Сами Вы это знали ли? (Аввакум проговорился: «люблю свой русский природный язык» [...]). Помните, [...] Вы с сокрушением говорили, что рассказов Вы писать не можете, – «не выходит». А Вам хотелось, как у Горького или у Чехова [...]. Василий Васильевич, да ведь они совсем по-другому и фраз-то складывали – ведь в «вяканье» и в «юродстве» свой синтаксис, свое расположение слов, да как же Вы хотели по их Розанов [...] да никак не уложишь, и не надо. Их синтаксис – «письменный», «грамматический», а Ваш и Аввакума – «живой», «изустный», «мимический». Теперь начали это изучать, докапываться в России – там книжники и вся казна наша книжная! Но и среди

русских, живущих за границей, есть та же дума. Сидит тут, в Париже, Федотов, ученый человек, Вашими книгами занимается, опять же Сувчинский, глава евразийцев, Петр Петрович, а в этой самой Англии кн. Д. Святополк-Мирский⁸⁴.

Nel numero successivo della stessa rivista, Remizov celava, questa volta sotto forma di necrologio, un’ulteriore e ancora più dettagliata descrizione dei letterati cosiddetti seguaci della «teoria del modo russo», a cui contrapponeva, accennandovi solo brevemente, la linea «classica» del XIX secolo:

Чехов завершил “интернационализм” русской прозы или, как тут говорят, “космополитизм”: начал Пушкин [...], расцвет — Тургенев [...], конец этому интернационализму — Чехов [...]. После Чехова — “плеяда” Горького [...]; эта беллетристика [...] по существу безымянная: все пишут одинаково — одними и теми же словами, одним складом, с одними оборотами и сравнениями [...] и всегда все понятно написано — по правилам “грамматически” [...]. И в то же время с концом интернационализма началась работа над словом “по сырому материюлу” и опыты над словом и “русским” складом (как всегда не от пустого места, в прошлом были примеры: Пушкин — “Балда”, “Вечера” Гоголя, Лесков). А началась эта работа с первой революции [...]: круг Вячеслава Иванова. [...] И в канун войны в этой “национальной” работе одно из первых мест — Хлебников и Замятин. А от Хлебникова — весь “футуризм”, Маяковский (с традицией Ивана Осипова)⁸⁵.

In quegli stessi anni, tra il '26 e il '27, Aleksej Michajlovič iniziò inoltre ad esibirsi regolarmente, durante le serate letterarie parigine, in letture pubbliche della *Vita*. Nei programmi di queste serate, a proposito di Avvakum e del suo ruolo di fondatore dello «stile russo», egli scriveva:

Человек величайшей воли и веры и в жизни и в слове [...]: рядом с книжным церковно-славянским языком установленных

⁸⁴ A.M. Remizov, *Voistinu*, pubblicato per la prima volta su «Versty», n. 1, 1926, pp. 82-86 e poi inserito, negli anni '50, in Id., *Peterburgsij buerak*, cit., p. 313. Lo stile stesso del saggio costituisce un'applicazione pratica delle caratteristiche principali dello stile di Avvakum.

⁸⁵ A.M. Remizov, «*Zavety*. Pamjati Leonida Michajloviča Dobronravova (1887-26.5.1926)», pubblicato per la prima volta su «Versty», n. 2, 1927, pp. 122-128, e poi inserito in Id., *Peterburgsij buerak*, cit., p. 363-364.

образцов литературной речи звучит и природный русский язык. Мусоргский в «Хованщине» вдохновился словом Аввакума, но при всем подобии музыкального воплощения сила и дух слова Аввакума превышает музыку. В русской литературе этот памятник XVII века единственный и непревзойденный, от которого идет весь подлинный «русский» стиль⁸⁶.

Analizzando l'evoluzione linguistica e letteraria dall'antica Rus' fino alla propria epoca, Aleksej Michajlovič individuava una continuità che, attraversando i secoli e giungendo fino alla contemporaneità, si fondava sull'utilizzo della «lingua russa nativa» di Avvakum⁸⁷, a cui contrapponeva la lingua letteraria deformata dall'influenza straniera e dalla sua sintassi europea, aliena, che suonava all'orecchio russo come fosse latino.

Negli anni '30 lo scrittore continuò nondimeno a perfezionare la sua teoria, cristallizzandone l'apparato concettuale e affinando la semantica del termine «русский лад», fino a giungere alla sua formulazione definitiva: la base del «modo russo», ossia dello «stile» di uno scrittore, è costituita dalla sintesi di lessico e sintassi, realizzata mediante l'arricchimento armonioso della lingua letteraria scritta con le forme del discorso orale popolare, preservatosi non solo nei parlanti, ma anche registrato nei dizionari, nei documenti storici, nelle fiabe popolari raccolte da folcloristi e medievisti e nei monumenti letterari antico-russi⁸⁸.

Tuttavia, a causa della difficoltà nella pubblicazione, in questo periodo, delle proprie opere, Remizov fu costretto a sfruttare le occasioni più insolite per continuare a divulgare le proprie idee. Sulla medesima

⁸⁶ T.C. Car'kovaja (a cura di), *op. cit.*, p. 232. (Trad.: Un uomo dalla grandissima volontà e fede sia nella vita sia nella parola [...]: accanto alla lingua slava ecclesiastica dotta dei modelli in uso della lingua letteraria, risuona anche la lingua russa nativa. Musorgskij nella «Chovančina» è stato ispirato dalla parola di Avvakum, ma pur in tutta la somiglianza dell'incarnazione musicale, la forza e lo spirito della parola di Avvakum superano la musica. Nella letteratura russa, questo monumento letterario del XVII secolo, *da cui deriva tutto lo stile «russo» autentico*, è unico e insuperabile).

⁸⁷ Anche Svatopolk-Mirskij, nella sua *Storia della letteratura*, sostiene che Avvakum non solo si colloca al primo posto tra gli scrittori russi, ma che nessuno sia riuscito a superarlo, per suggestivi effetti letterari, nell'abile padronanza di tutti i mezzi espressivi del linguaggio quotidiano: «L'arciprete è grande principalmente per la sua lingua, che rappresenta il primo felicissimo tentativo di utilizzare il russo parlato per scopi letterari». D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, cit., p. 29.

⁸⁸ E ciò perché Remizov si rivolge ad un pubblico di emigrati, cioè a persone che si trovano al di fuori dell'ambiente popolare reale della lingua.

linea dei testi “propagandistici” editi su «Versty» si collocano, infatti, altri testi di natura saggistica e pubblicistica di quegli anni, come ad esempio quello edito nel marzo del '39 su «Russkie zapiski», ufficialmente dedicato alla discussione della tesi di Dottorato di Pierre Pascal, slavista francese e principale studioso dell'opera avvakumiana, con il quale Remizov aveva stretto amicizia grazie a Serafima Pavlovna, all'epoca insegnante di paleografia slavo-russa alla Scuola di lingue orientali di Parigi⁸⁹. In questo articolo, intitolato proprio *Avvakum*, Remizov illustrava brevemente la propria teoria, individuando, ancora una volta, la ragione principale della perdita dell'identità letteraria nazionale russa nell'adattamento dei testi alle norme stilistiche “non naturali” delle lingue europee, sottolineando il significato storico dell'arciprete come scrittore che, nella propria opera, combinava in maniera originale e personalissima cultura scritta e arte popolare orale e ribadendo così la linea dei suoi seguaci:

Все мы от Пушкина, Гоголя и Бестужева-Марлинского (родоначальник Лермонтова и Толстого, первый поэт русской прозы), но нет, и не может быть русского писателя, кто бы вольно или невольно не тянулся к Аввакуму: его «природный» русский язык — язык самой русской земли! [...] И нет, и не было писателя, кто бы безразлично отнесся к этой «природной» речи Аввакума⁹⁰.

Nel giugno del medesimo anno, sulla rivista «Russkie zapiski», fu pubblicato il saggio *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR (Sulle tracce del protopope Avvakum in URSS)*⁹¹. Firmato con il nome di Pascal e seguito da un post-scriptum di Remizov, il testo, ufficialmente traduzione della prefazione della monografia dedicata ad Avvakum dallo studioso francese, era in realtà scritto – secondo l'ormai nota tecnica del «la-

⁸⁹ Pascal ebbe la rarissima opportunità di soggiornare in Unione Sovietica e, dunque, di studiare, sui documenti originali, la storia dello scisma e di Avvakum. Il suo *Avvakum et les débuts du Raskol* (1939) è considerato unanimemente il testo di riferimento per tutti gli studiosi.

⁹⁰ A.M. Remizov, *Avvakum 1620-1682*, «Poslednie novosti», n. 6548, 2 marzo 1939, p. 3. (Trad.: Discendiamo tutti da Puškin, Gogol' e Bestužev-Marlinskij [il capostipite di Lermontov e Tolstoj, il primo poeta della prosa russa], ma non c'è e non può esserci uno scrittore russo che non sia stato volontariamente o involontariamente attratto da Avvakum: la sua lingua russa «nativa» è la lingua della stessa terra russa! [...] E no, non c'è stato scrittore che sia rimasto indifferente a questa lingua «nativa» di Avvakum).

⁹¹ P. Pascal, *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR*, «Russkie zapiski», XVIII, 1939, pp. 122-140.

voro creativo sui materiali» – dallo stesso Remizov proprio nello stile del «modo russo»⁹².

Per ragioni di natura sia storica sia personale, Remizov ritornò sulla propria teoria solo dopo il 1945, nel dopoguerra, dedicandosi assiduamente, fino alla fine dei suoi giorni, soprattutto al lavoro sulla lingua, a conferma che la difesa delle posizioni estetiche precedentemente sviluppate rimaneva una delle sue preoccupazioni primarie, come d'altronde dichiarato apertamente a Kodrjanskaja nel '46: «Корплю над "русским ладом", хочу объяснить, в чем дело. Может, удастся напечатать»⁹³.

Il risultato di tale lavoro fu la redazione, tra gli anni '40 e '50, di una serie di testi incentrati sull'esposizione delle idee dello scrittore riguardanti lo sviluppo del processo letterario nell'ambito della «teoria del modo russo» e, attraverso ciò, sulla definizione del suo posto nella storia della letteratura⁹⁴. Ormai cosciente, insomma, delle ridottissime opportunità di esprimere e difendere apertamente le proprie idee estetico-letterarie in testi di carattere critico-pubblicistico⁹⁵, Remizov

⁹² Come osserva Osorgin, che per primo si accorse di ciò: «Из статьи П. Паскаля [...] получилась статья А. Ремизова, как бы его рассказ со слов французского ученого, однако, этим ученым подписанной. [...] Рассказ очень, очень интересен. И он может войти в собрание сочинений Ремизова, – но никогда – в собрание сочинений исследователя жития Аввакума». M. Osorgin, *Literaturnye razmyšlenija. 80. O perevodach*, «Poslednie novosti», n. 6664, 26 giugno 1939, p. 2. (Trad.: Dall'articolo di P. Pascal [...] è stato ricavato l'articolo di A. Remizov, come fosse un suo racconto tratto dalle parole dello studioso francese, firmato però dallo studioso stesso. [...] Il racconto è molto, molto interessante. E può essere inserito nella raccolta delle opere di Remizov, ma giammai nella raccolta delle opere dello studioso della vita di Avvakum).

⁹³ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 32. (Trad.: Sto sgobbando sul «modo russo», voglio spiegare di che si tratta. Forse riuscirò a pubblicarlo).

⁹⁴ Nota Adamovič: «Нет ни одной книги Ремизова, – из тех, по крайней мере, которые написаны им в последние двадцать-тридцать лет, – где не было бы упоминания о русском языке, о том, что в наше время настоящий, исконный русский язык забыт и оставлен...». Cfr. G.V. Adamovič, *Remizov*, in *Odinočestvo i svoboda*, SPb, Aleteja, 2002, p. 173. (Trad.: Non c'è un solo libro di Remizov, almeno fra quelli scritti negli ultimi venti o trent'anni, dove non si faccia menzione della lingua russa, del fatto che ai nostri giorni la lingua russa vera, autentica è stata dimenticata e abbandonata...).

⁹⁵ La pubblicazione del saggio *Russkij lad*, di cui già detto, si rivelò impossibile e il testo rimase a lungo nel cassetto dello scrittore. Esso costituisce, di fatto, l'ultimo tentativo di esprimere la teoria in forma esplicita. Sempre tra gli anni '40 e '50 Remizov redasse anche testi di carattere didattico-divulgativo con la finalità di tramandare le proprie idee alle generazioni successive di scrittori; tra essi, ricordiamo soprattutto *Kak naučit'sja pisat'* (*Come imparare a scrivere*), composto a mano per l'allieva Kodrjanskaja, testamento creativo in cui il maestro rivela, passo per passo, come utilizzare la propria teoria per creare nuove opere ricorrendo alla ricchezza

decide dunque di inserirle nei testi letterari composti in quel periodo, pur se formalmente dedicati ad altri temi, nella speranza di una loro possibile pubblicazione, con ciò illustrandole non solo in maniera diretta – tramite le riflessioni del narratore – ma anche indiretta, concreta, ad esempio nei dialoghi, nelle caratteristiche dei personaggi ecc. Tra quelli pubblicati in vita, menzioniamo innanzitutto *Pljašuščij demon* e, naturalmente, il nostro *PG*; *Učitel' muzyki*, – a *PG* tematicamente e stilisticamente connesso in quanto, come detto, originati da un unico proto-testo –, *Iveren'*, *Peterburgskij buerak* e *Merlog* furono pubblicati invece solo molti anni dopo la morte dello scrittore⁹⁶. Proprio sulla medesima linea di pensiero si colloca anche la riscrittura remizoviana, negli ultimi anni di vita e secondo il «modo russo», di leggende antico-russe, occidentali e orientali. Ed infine, sempre questo è il tema principale del suo ultimo lavoro, il libro su sé stesso, *Lico pisatelja*, confluito, almeno in parte, in *Aleksej Remizov* di Kodrjanskaja.

Dalla ricostruzione delle diverse fasi di sviluppo della suggestiva teoria remizoviana emerge evidente l'estrema problematicità della stessa, che si rispecchia anche nella terminologia spesso confusa, e che necessita senza dubbio di ulteriori approfondimenti, supportati anche dall'accesso ai materiali d'archivio.

Ritornando però a *PG*, possiamo affermare che, al di là dell'intreccio autobiografico formale, la sua concezione ideologica e artistica più profonda mira non solo a esporre, “propagandare” e dimostrare la «teoria del modo russo», le sue origini letterarie, la correlazione tra quest'ultima e lo sviluppo della letteratura russa, anche in relazione allo stato di quella contemporanea, ma anche a metterla concretamente

linguistica del folclore e dei testi antico russi. Cfr. A.M. Remizov, *Kak naučit'sja pisat'*, in A.M. Gračëva, A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, cit., pp. 263-291.

⁹⁶ In *Pljašuščij demon* si susseguono i parallelismi e le analogie tra lo sviluppo del balletto e del teatro e quello della lingua russa, quando la cultura russa tutta venne “adattata” agli standard dell’Europa occidentale: attraverso un caleidoscopio storico di personaggi di diversi periodi, infatti, viene ribadito il confronto, fino al XX secolo, tra sostenitori e oppositori della «teoria del modo russo». In *Merlog*, invece, ultimo libro dello scrittore redatto alla fine degli anni '50 e dedicato alle riflessioni sull’opera letteraria, egli ribadisce il proprio ruolo di mediatore tra la lingua russa autentica, di cui Avvakum era esponente, e la prosa russa moderna: «И когда [...] многие молодые писатели записали “под меня” — это не так; они только через мое, через меня, открыли в себе слух к “природному”». Cfr. A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 268.

in pratica. Remizov non solo costruisce la propria strategia stilistico-narrativa sulla base della più volte menzionata teoria, ma ne è guidato anche nel processo di identificazione dei suoi co-pensatori tra i predecessori, i contemporanei e poi anche i successori, oltre che dei suoi avversari, e la continua menzione, nel testo, di Avvakum è funzionale e, anzi, necessaria per evidenziare la continuità della linea di sviluppo letterario originata dall'opera dell'arciprete e, dunque, la propria appartenenza a tale linea. Uno dei temi principali del libro è proprio l'"apologia" della «teoria del modo russo» attraverso le continue riflessioni dello scrittore-narratore sullo stato della letteratura moderna e sulle possibilità del ritorno di quest'ultima al «modo russo». Il già citato capitolo *Knižnik* costituisce il coronamento di quanto detto: Remizov riflette infatti sul ruolo avuto dall'archivista, archeologo e bibliofilo Rjazanovskij nella formulazione dei postulati estetici della propria concezione storico-letteraria⁹⁷:

Значение устного слова Рязановского в возрождении «русской прозы» можно сравнить только с «наукой» [...] Вячеслава И. Иванова в возрождении «поэзии» [...] Я подразумеваю «русскую прозу» в ее новом, а, в сущности, древнем ладе; в ладе красного звона и знаменного распева, в ладе «природной речи», [...] лад этой прозы мало в чем совпадает с Мельниковым-Печерским, еще меньшее с Горбуновым и никак с гр. А. Конст. Толстым. [...] Рязановский наперекор Брюсову с его «парижской» культурой, Кузмину с его элегантной «прекрасной ясностью» и Сологубу с его шикарным «провинциализмом», наперекор всей этой чванливой и смехотворной компании – «у нас все, как в Европе! – годами только о русском и рассказывал (повторяю, писать он не мог), расценивая слово на слух, на глаз и носом. [132]

Le recensioni successive alla pubblicazione di *PG*, in effetti, riflettono la percezione, da parte dei critici, di questo libro come di una sorta di manifesto scandaloso, quasi fosse la rivolta di un classico "vivente" nei confronti dei classici morti⁹⁸. Soprattutto Adamovič, comprendendone il senso più profondo – non di certo quello meramen-

⁹⁷ I due si erano conosciuti e avevano stretto amicizia nel 1909 a Kostroma: proprio la visita a Rjazanovskij, esperto e ammiratore di russo antico, le conversazioni avute con lui e l'immersione nel mondo della sua collezione di antichi manoscritti russi e dei primi libri a stampa diedero un fortissimo impulso spirituale al giovane scrittore.

⁹⁸ A.M. Gračëva, *Žanr romana...*, cit., p. 208. Remizov ripete il gesto compiuto dai futuristi, quello di gettare Puškin «via dalla nave della modernità», ossia di

te autobiografico – divenne il principale oppositore della «teoria del modo russo», non solo valutando negativamente lo stile remizoviano, ma in pratica negando e respingendo l'interpretazione della teoria di Remizov come espressione dello spirito popolare e, anzi, accusandolo di «pulsioni slavofile» in relazione al linguaggio e al tentativo di arcaizzarlo⁹⁹. La recensione di Adamovič costituisce, di fatto, una critica esplicita della teoria remizoviana, sia in termini di interpretazione dello sviluppo del processo letterario, sia di individuazione, al suo interno, del ruolo dello scrittore stesso:

Два слова о слоге «Подстриженных глаз». Если бы Ремизов не указывал постоянно, и уже в течение многих лет на то, что теперь все, решительно все, пишут языком испорченным, «книжным», не совсем по-русски, а скорее по-немецки или по-итальянски, если бы он не возвеличивал на все лады речь допушкинскую, докарамзинскую, допетровскую, не было бы основания рассматривать его стиль в микроскоп. Замечание могло бы показаться придиркой, но я с искренним недоумением спрашиваю: откуда взяты такие слова, как «бездонность», «проницаемость», «покинутость», – из протопопа Аввакума или из модернистического, бальмонтовско-гиппусовского арсенала [...]? Эти слова на «ость» отдают чем-то очень книжным, как впрочем выражения вроде «на путях моего духа» или строение таких, например, фраз: «Обладая необычайной магической силой слова, Гоголь знал и волшебство голоса...». *На мой слух тут Аввакум не ночевал – согласятся ли с этим другие? Согласится ли сам Ремизов? Ошибки ли это, срывы ли в общем широком, вольном и бесспорно богатейшем потоке его речи, или он сам за такие словесные обороты принимает ответственность и готов их оправдать?*¹⁰⁰

spodestarla dalla vetta della letteratura russa, costruendo una nuova piramide dei classici a partire da Avvakum.

⁹⁹ G.V. Adamovič, *Remizov*, in *Odinočestvo i svoboda*, cit., p. 174.

¹⁰⁰ Id., *Po povodu «Podstrižennych glaz»*, cit., p. 463. (Trad.: Due parole sullo stile di «Подстриженными глазами». Se Remizov non avesse fatto notare costantemente, e ormai da molti anni, che ora tutti, proprio tutti, scrivono in una lingua «corrotta», «dotta», non proprio in russo, ma anzi in tedesco o in italiano, se solo non esaltasse in ogni modo il discorso pre-puškiniano, pre-karamziniano, pre-petrino, non ci sarebbe motivo di analizzare il suo stile al microscopio. L'osservazione potrebbe sembrare un cavillo, ma mi chiedo con sincero smarrimento: da dove venivano parole come «бездонность», «проницаемость», «покинутость», dall'arciprete Avvakum o dall'arsenale modernista balmontiano-gippusiano [...]? Queste parole in «ост» sanno di molto libresco, così come espressioni quali «sulle vie del mio spirito» o la struttura di frasi, quali: «Посседendo lo straordinario potere magico

L'attenzione del critico si concentra, poi, sul concetto di evoluzione stilistica della letteratura russa in diacronia e sincronia: dando priorità incondizionata allo sviluppo futuro della linea classicista «puškiniana» e collocando certamente Remizov fra i seguaci di quella «gogoliana», egli sottolinea però soprattutto la correlazione diretta tra lo stile remizoviano e la sua genesi e il modernismo russo d'inizio secolo¹⁰¹.

La presunta eredità avvakumiana nell'opera di Aleksej Michajlovič e il suo ruolo di successore dell'arciprete hanno suscitato ricorrenti polemiche nella critica della diaspora russa: «Как иногда стиль, отживший свой век, оживает в позднейшем художественном творчестве... и радует глаз и слух, так под пером Ремизова оживает замечательный язык проповедника Аввакума»¹⁰², scrive, ad esempio, il critico Potockij; lo scrittore Gajto Gazdanov, qualche anno più tardi, invece, pensava come Adamovič quando, nel 1971, durante una trasmissione su radio Svoboda, affermava, a proposito dello stile remizoviano:

Писал он тоже не так, как другие: построение его фраз отличалось от обычного литературного языка. [...] Ремизов почему-то считал, что это и есть настоящий русский язык, которым, однако, русская литература, в частности XIX века, не пользовалась. Больше всего Ремизов в истории русской литературы ценил проповедника Аввакума, который, по его мнению, действительно писал так, как следовало. Ремизов считал себя его продолжателем, что, кстати говоря, не соответствовало истине: между тем, как писал проповедник Аввакум, и стилем Ремизова не было ничего общего. Но стихию русского языка Ремизов знал прекрасно и, в частности,

della parola, Gogol' conosceva anche la magia della voce...». Per le mie orecchie, qui di Avvakum non c'è nemmeno l'ombra, gli altri saranno d'accordo? Lo stesso Remizov sarà d'accordo? Sono questi errori, interruzioni nel flusso generale, ampio, libero e indiscutibilmente ricchissimo del suo linguaggio, o lui stesso si assume la responsabilità di tali costrutti verbali ed è pronto a giustificarli?).

- ¹⁰¹ Altri critici, che hanno valutato più le ricerche stilistiche moderniste dello scrittore che il suo meticoloso lavoro di restauro dei testi antichi, hanno espresso al proposito pareri simili: «Аввакум — классик старой дотретровской прозы, а Ремизов и в семнадцатом веке — футурист». Cfr. N. Ul'janov, *Chabennaja mudrost'*, «Novoe russkoe slovo», n. 16066, 23 giugno 1957, p. 2, 8. (Trad.: Avvakum è un classico dell'antica prosa pre-petrina, mentre Remizov sarebbe un futurista anche nel diciassettesimo secolo).
- ¹⁰² A. Potockij, «Besnovatye»: *Novaja kniga Alekseja Remizova*, «Russkie novosti», n. 317, 29 iunija 1951, p. 4. (Trad.: Come non mai, lo stile sopravvissuto al proprio tempo prende vita nella creatività artistica posteriore... e soddisfa l'occhio e l'orecchio, così sotto la penna di Remizov, prende vita il meraviglioso linguaggio dell'arciprete Avvakum).

был лучшим чтецом, которого мне приходилось слышать. [...] Он был знатоком русской литературы, но его всегда тянуло к русскому языку XVI–XVII столетий. Логическое построение фраз, как-то: последовательность прилагательных и существительных, предложения, в которых подлежащее и сказуемое стояли на своих местах, — все это казалось ему чем-то искусственным¹⁰³.

Eppure, nonostante le critiche, categoricamente respinte da Remizov, e nonostante la necessità di una più approfondita e specifica analisi linguistica e stilistica di *PG*, che esula dai confini e dagli obiettivi del presente lavoro, possiamo concludere che, oltre al fatto che Avvakum si stagli imponente come personaggio centrale del testo e figura di riferimento nel destino di Remizov, quest'ultimo realizza proprio in quest'opera la maniera stilistica avvakumiana, prendendo in prestito i procedimenti linguistici utilizzati nella *Vita*¹⁰⁴: la combinazione di *skaz* (inteso come discorso orale, orientamento verso l'intonazione espressiva ed emotiva, la voce¹⁰⁵) e pathos lirico e declamatorio, della retorica aulica (lo slavo ecclesiastico) e del colloquiale, il volgare del popolo (il *vjakan'e*), di "alto" e "basso", scritto e orale, per trasmettere, attraverso la propria voce, una gamma di differenti stati d'animo e atteggiamenti, dalla rabbia e l'invettiva alla tenerezza e l'umiltà. La lingua e la sinteticità della *Vita* influenzarono certamente la composizione linguistica, stilistica e strutturale di *PG*, ma è soprattutto nel ricorso al tono di lamento/lagnanza, di compianto e autodenigrazione spesso parodica e, allo stesso tempo,

¹⁰³ G. Gazdanov, *Sobr. soč. v 5 tt., Vystuplenija na radio «Svoboda»*, cit., pp. 404-405. (Trad.: Scriveva in modo diverso dagli altri: la costruzione delle sue frasi differiva dal solito linguaggio letterario. [...] Remizov per qualche motivo credeva che questa fosse la vera lingua russa, che, tuttavia, la letteratura russa, in particolare del XIX secolo, non usava. Remizov nella storia della letteratura russa apprezzava soprattutto l'arciprete Avvakum, che, secondo lui, scriveva davvero come si sarebbe dovuto scrivere. Remizov si considerava il suo successore, il che, tra l'altro, non corrispondeva alla verità: non c'era nulla in comune tra come scriveva l'arciprete Avvakum e lo stile di Remizov. Ma Remizov conosceva perfettamente gli elementi della lingua russa e, in particolare, era il miglior lettore che avessi mai sentito. [...] Era un conoscitore della letteratura russa, ma fu sempre attratto dalla lingua russa dei secoli XVI-XVII. La costruzione logica delle frasi, la sequenza di aggettivi e nomi, le frasi in cui il soggetto e il predicato erano al loro posto, tutto ciò gli sembrava artificiale).

¹⁰⁴ Vinogradov, analizzando dettagliatamente lo stile della *Vita*, individua in essa tratti sorprendentemente simili allo stile della prosa remizoviana della maturità. Cfr. V.V. Vinogradov, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁵ In tal senso, nelle riflessioni remizoviane l'opposizione *jazyk/rec'* (lingua/discorso) viene applicata alla creatività verbale in maniera fondamentalmente nuova.

di consolazione e rassegnazione che Remizov mima, a tutti gli effetti, il tono dell'arciprete¹⁰⁶.

Il rapporto di Aleksej Michajlovič con la figura e l'opera di Avvakum emerge dunque dirompente, oltre che sul piano psicologico e morale, anche su quello metalinguistico e metatestuale¹⁰⁷: i numerosi paralleli tra la maniera stilistica remizoviana e quella del *protopop* riflettono, anche nell'uso della lingua, le affinità tra le loro posizioni di vita, la ribellione nei confronti dell'autorità (religiosa o letteraria che fosse), il «наперекор», l'essere sempre controcorrente, lo «своеволие», l'indipendenza, le loro incessanti peregrinazioni, letterali e metaforiche. Non a caso Lichačëv caratterizza in parte lo stile comportamentale avvakumiano come una specie di *jurodstvo* e il fatto che lo stesso Avvakum, nella *Vita*, definisca la sua scrittura *vjakan'e* testimonia la natura consapevole della propria strategia stilistica e, di conseguenza, il tentativo di attuare una sorta di «речевое юродство», «*jurodstvo* linguistico»: «Знаменитое аввакумовское “просторечие”, “вяканье”, “воркотня” были [...] формой комического самоунижения, смеха, обращенного Аввакумом на самого себя. Это своеобразное юродство, игра в простеца»¹⁰⁸. L'uso del russo parlato era, infatti, in quel contesto, sorprendentemente provocatorio e costituiva un gesto di rifiuto e irriverenza nei confronti dell'autorità ecclesiastica, come lo era la violazione dei canoni del genere agiografico classico, conseguenza di una ben precisa costruzione della propria immagine di autore-personaggio che l'arciprete voleva trasmettere per il tramite della propria opera e che ne influenza dunque l'intera architettura¹⁰⁹. D'altronde, anche il *vjakan'e* di Remizov

¹⁰⁶ Differenza fondamentale è che, se in Avvakum si trattava di rassegnazione davanti alla volontà divina, in Remizov è rassegnazione davanti al destino ineluttabile.

¹⁰⁷ Il progetto avvakumiano portato avanti dallo scrittore, con tutte le sue avanguardistiche innovazioni, è in un certo senso vicino alle opinioni di Lichačëv, che riteneva la letteratura dei vecchio-credenti e, in generale, del XVIII secolo una continuazione diretta della tradizione letteraria dell'antica Rus', mentre considerava l'età di Pietro una "spaccatura" nella letteratura, a seguito della quale si erano delineate due differenti direzioni letterarie: la produzione secolare e quella popolare dei Vecchi-credenti. Queste due linee di sviluppo letterario, secondo l'accademico, nel XX secolo s'intrecciano in maniera particolare proprio nell'opera remizoviana. Cfr. M.V. Roždestvenskaja, *Malyševskie čtenija* 1990 g., «Russkaja literatura», n. 1, 1991, p. 221.

¹⁰⁸ D.S. Lichačëv, *Humor Protopopa Avvakuma*, cit., p. 58 (Trad.: Il famoso «linguaggio popolare», il *vjakan'e*, e la *vorkotnja* di Avvakum erano anche una forma di autoumiliazione comica, una risata diretta da Avvakum verso sé stesso. Una specie di *jurodstvo*, di gioco a fare il semplicione).

¹⁰⁹ Il ricorso di Avvakum al russo volgare e alla lingua quotidiana derivava naturalmente

era una forma di «scherno comico», di serissima presa in giro non più della Chiesa ufficiale, quanto piuttosto dei circoli letterari, da cui egli mirava a ribadire la propria totale libertà e indipendenza creativa: era, in ultima analisi, una ribellione non tanto politica e sociale, come quella dell'arciprete, quanto estetica e verbale. Ricollegandoci, ancora una volta, alle riflessioni di Il'in sullo *jurodstvo* remizoviano, si può dunque parlare di un vero e proprio motivo trasversale di *jurodstvo* stilistico che in Avvakum riflette la posizione sociale e religiosa, mentre in Remizov rispecchia soprattutto quella letteraria e linguistica: è un procedimento, un artificio poetico utilizzato in maniera deliberata, un “metodo” costruito con logica e coerenza, atto incomprensibile agli occhi dei conformisti, che lo considerano un “pazzo”, ma sensato per coloro che invece ne condividono il punto di vista.

E dunque Remizov, nella ricerca spasmodica di una lingua autentica e, anzi, nella volontà quasi teurgica di ricostruirla, si rivolge sì al *vjakan'e* di Avvakum quale modello esemplare ideologico e quasi mitologico di stilizzazione della lingua popolare («Слово – это дыхание живой, не писаной речи. У Аввакума современников нет, за Аввакума – русский народ»¹¹⁰), ma non con il mero intento di imitarlo. Sebbene anche il termine stesso «природный русский язык» sia un prestito avvakumiano (in Avvakum è «русский природный язык»), lo scrittore, come sappiamo, non lo utilizza nel suo preciso significato lessicale, quanto come un tropo per indicare il concetto di «stile»: proprio l'incomprensione della semantica di quest'espressione ha probabilmente contribuito alle polemiche dei critici che lo accusavano di voler scrivere, arcaicizzando il linguaggio, nella lingua di Epifanij Premudryj e di Avvakum. Infatti, nonostante l'indubbia influenza dello stile dell'arciprete nello sviluppo delle concezioni storico-letterarie e linguistiche remizoviane, Aleksej Michajlovič mantenne sempre, anche in tale ambito, una singolare maniera d'espressione, come ribadisce egli stesso:

Русский – Россия через всю мою жизнь. Пишу по-русски и ни на каком другом. Русский словарь стал мне единственным источником

dalla necessità di comprensione da parte di un pubblico il più vasto possibile: per essere compresi dal popolo, era necessario utilizzarne la lingua.

¹¹⁰ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 317. (Trad.: La parola è il respiro della lingua viva, non scritta. Avvakum non ha contemporanei, dietro Avvakum c'è il popolo russo).

речи. [...] Я вслушиваюсь в живую речь и следил за речью по документам и письменным памятникам. Не все лады слажены – русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса пока нет и не может быть. Восстановливать речевой век не думал и подражать не подражал ни Епифанию Премудрому, ни протопопу Аввакуму, и никому этого не навязываю. Перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит¹¹¹.

Nel 1955, al tramonto della vita, tentando di chiarire in modo definitivo il proprio credo scrittoriale e letterario, Remizov rispondeva così alle accuse che gli venivano mosse: «Я не собираюсь воскрешать никакие словесные века. Ни XI-й [...] ни XV [...] ни XVI–XVII в. Я хочу, усвоив сложение русской природной речи, подслушав в сборе ладов русские ряды, по-своему складывать слова»¹¹².

Tale singolare maniera d'espressione risalta soprattutto in *PG*, in cui Remizov non solo descrive la propria tecnica di scrittura, ricostruendo l'origine e lo sviluppo attraverso una continua riflessione metalinguistica e metaletteraria ma, come detto, la mette in pratica, componendo così il testo secondo il «modo russo», che finisce, in ultima analisi, per essere la caratteristica principale del proprio inusuale idioletto, incredibilmente figurativo, deliberatamente arcaico, enfaticamente colloquiale.

La narrazione autobiografica “tradizionale” in prima persona contiene infatti elementi tipici dello *skaz*, emblema, secondo Remizov, proprio del «modo del discorso vivo». L'intreccio di ricordi, convogliati, in modo quasi casuale, per pura associazione di pensiero, nella forma di un monologo-dialogo orale interiore, un flusso ininterrotto di coscienza, contiene continui appelli ad un ipotetico lettore-ascoltatore, come emerge ad esempio nel seguente passo: «А еще не рассказал я вам о моих детских пристрастиях и как попал мне в руки этот исторический магнит» [166]. Lo stesso Remizov sottolinea che il suo

¹¹¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 42. (Trad.: Il russo, la Russia per tutta la mia vita. Scrivo in russo e in nessun'altra lingua. Il dizionario russo è diventato la mia unica fonte della parola. [...] Ascolto con attenzione la lingua viva e l'ho seguita nei documenti e nei monumenti letterari scritti. Non tutti i modi sono armoniosi: la lingua letteraria russa è varia, non ci sono ancora regole sintattiche generali e non possono esserci. Non ho mai pensato di restaurare un'epoca linguistica né ho cercato di imitare Epifanij Premudryj, l'arciprete Avvakum o chiunque altro, e non lo impongo a nessuno. Intreccio le parole e costruisco la frase come risuona dentro di me).

¹¹² A.M. Remizov, *A.R. (Dom, otmečennij vojnoj)*, cit., p. 289. (Trad.: Non intendo resuscitare la lingua di nessuno dei secoli passati. Né dell'XI [...], né del XV [...], né [...] del XVI–XVII. Voglio, dopo aver assimilato la struttura della lingua russa nativa, dopo aver colto nell'insieme dei modi le sequenze russe, disporre le parole a modo mio).

skaz: «Это обращение к читателю, слушателю»¹¹³, evidenziandone così la caratteristica di dialogo attivo con il lettore. Non si tratta, evidentemente, di una forma “classica”, “pura” di *skaz* – come quella riscontrabile, ad esempio, in Leskov o Gogol’, o anche in altre opere remizoviane, e così intesa dai formalisti – quanto più di ciò che la linguista Nikolina definisce «сказоподобная форма»¹¹⁴, «pseudo-*skaz*»: ribadiamo, ancora una volta, che il termine *skaz* nel metalinguaggio remizoviano è infatti utilizzato, in maniera personale e metaforica, come sinonimo di oralità, di discorso orale. Il suo pseudo-*skaz* è dunque un fenomeno della nuova letteratura, del modernismo russo, come evidenzia acutamente il critico Karpov:

Ремизовское повествование отражает авторскую способность к языковой игре, проявляющейся в создании искусственной языковой конструкции – сказоподобной речевой формы, ориентируемой на индивидуалистский рационально конструируемый образ языка (в установке писателя – «истинного русского языка», «русского лада»), который может быть понят как одна из вариаций владения языком в пределах модернистских стилевых исканий начала XX века¹¹⁵.

Si tratta di uno *skaz* autoriale e filosofico, che si contraddistingue per le caratteristiche lessicali, grammaticali e stilistiche tipiche remizoviane e, al contempo, si differenzia anche dallo «*skaz* intellettuale» che, secondo la definizione di Novikov¹¹⁶, caratterizza invece le opere di Belyj e Pil’njak ed in cui il narratore è, appunto, un intellettuale, non affetto dal comples-

¹¹³ Id., *Ogon’ veščej*, cit., p. 174.

¹¹⁴ N.A. Nikolina, *Struktura povedovaniya...*, cit., p. 55.

¹¹⁵ I.P. Karpov, *Avtorologija russkoj literatury*, Marevo, Juškar-Ola, 2003, p. 444. (Trad.: La narrazione remizoviana riflette l’abilità dell’autore per il gioco linguistico, che si manifesta nella creazione di una costruzione linguistica artificiale, una forma di pseudo-*skaz* del discorso, orientata verso un’immagine individualistica e razionalmente costruita della lingua [nella concezione dello scrittore «la vera lingua russa», «il modo russo»], che può essere intesa come una delle variazioni della competenza linguistica all’interno delle ricerche stilistiche moderniste dell’inizio del XX secolo].

¹¹⁶ Lo studioso ne dà la seguente definizione: «Этот сказ в отличие от сказа ‘низового героя’, ориентированного на просторечие, диалектизмы, профессионализмы и т.п., представляет собой определенного рода интеллектуальную стилизацию, тип художественного повествования, тяготеющего к образу мысли и слогу высокообразованного человека». Cfr. L. Novikov, *Stilistika ornamental’noj prozy Andreja Belogo*, Moskva, Nauka, 1990, p. 21. (Trad.: Questo *skaz*, al contrario dello *skaz* dell’eroe di bassa provenienza, orientato al linguaggio popolare, ai dialettismi, ai professionalismi ecc., è una specie di stilizzazione intellettuale, un tipo di narrazione artistica, gravitante verso il modo di pensare e lo stile di una persona altamente istruita).

so dello *jurodstvo*. Inoltre, la prosa dello scrittore si caratterizza per una speciale riservatezza e una particolare confidenzialità ed intimità dell'intonazione, che la colloca al confine con la poesia, nonché per la posizione peculiare del narratore straniato, che indossa la maschera del bambino. Come scriveva Ejchenbaum nel 1925: «Questo *skaz* ornamentale, che ha ormai molto poco in comune con il racconto orale, diventa in poco tempo una forma narrativa assai diffusa»¹¹⁷. A questa forma di pseudo-*skaz* s'intreccia, infatti, la prosa ornamentale, poetica e declamatoria, costruita formalmente come una fitta catena di tropi, simboli e funambolici rimandi di intertestuali, come emerge ad esempio dal seguente passo:

Мне – моим ненасытным измученным глазам открывшееся из «черного моря ночи» через «щауберера» – Э. Т. А. Гоффманна пламенное мерцающее зарево обреченной души Гоголя, мне – зачарованному, как однажды петербуржец Бестужев-Марлинский, волшебством чужого неба [...] и вот принявшему с восторгом высокопарное Гоголевское слово в серебре польского пышного наряда и грозно-задумчивую украинскую песню, мне вспоминается эта старинная московская церковь, как та замшелая из «Вия» с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами... [120]

Lo *skaz* autoriale, filosofico e ornamentale di Remizov si riflette nell'utilizzo intensivo e abilissimo di una serie di mezzi ritmico-musicali, figurativi ed espressivi tipici, forse più che del discorso orale, appunto della poesia: leitmotiv, immagini metaforiche e simboliche, tropi – il paragone, la metonimia, la sineddoche, la sinestesia, l'anafora, l'epifora – parallelismi, associazioni, ripetizioni, analogie, neologismi, calembour, polisemie, artifici linguistici di ogni genere ed inusuali invenzioni lessicali, foniche, sintattiche e tipografiche. Proprio tale strategia narrativa contribuisce a conferire alla struttura dell'opera quella forma indefinita, lavica, metamorfica, che riflette i labili contorni spazio-temporali della memoria e, al contempo, a tessere quella fitta rete di rinvii intratestuali e intertestuali, tesi a restituire una lettura utopicamente sintetica e unitaria del percorso autobiografico e artistico dello scrittore. Di seguito, un esempio di tale strategia:

Есть три метели на русском просторе: Пушкина, Толстого и Блока.
И они, голодные, по-пушкину, по-толстому и по-блоку, бушевали

¹¹⁷ B. Ejchenbaum, *Leskov e la prosa contemporanea*, tr. it. di S. Sini, «Comparatismi», n. 1, 2016, p. 72.

над Москвою. Их образ и подобие не Божие (тараканомора), не Человеческое (медника), а свое – Вийное (Гоголя). Они поднялись с семи московских холмов, подняли голос до птичьего крика и с свистом тончайших пил в головокружительном ввиве вихрились, и опадая, захлебнув полным ртом снегу, со стиснутыми зубами «бесноватых» взвихрялись. [121]

In *PG*, dunque, proprio la costruzione sintattica, la particolare architettura della frase e la musicalità e il ritmo delle costruzioni linguistiche giocano un ruolo di primaria importanza nella resa del discorso orale, della sua intonazione, riflettendo, inoltre, il carattere associativo e a-cronologico dei ricordi nonché quello figurativo dei sogni. Nello sforzo di ridar «fiato alla lingua viva non scritta», Remizov ricorre all'utilizzo frequente, nel discorso scritto, della combinazione di forme espressive tipiche della sintassi del discorso parlato e di frammenti ritmati, orientati verso la lingua poetica o i testi folclorici, attraverso immagini-tropi, comparazioni e figure stilistiche che rendono il discorso ricco e luminoso, sottraendo l'oggetto dai confini della sua percezione abituale e presentandolo, attraverso una denominazione inconsueta, come variopinto e sfaccettato.

«Не словами создается стиль, а связью слов и ладом фраз [...]. Стиль создают лады природной речи»¹¹⁸; «Дело не в словах, а в порядке слов, в синтаксисе»¹¹⁹, ripete ovunque, Remizov. Non c'è pagina del testo in cui non vengano utilizzate lunghe costruzioni paratattiche ed ellittiche, vertiginosi anacoluti, dislocazioni, sostanzivazioni occasionali, strutture preposizionali incomplete, frasi interrotte, interrogative, esclamazioni, verbi di percezione, interiezioni, deissi, tutte forme tipiche, appunto, del parlato. Nel tentativo di restituire i significati «sonori» della frase, l'intonazione della lingua viva, Remizov ricorre, ancora, all'inversione, al ribaltamento, al troncamento, alla destrutturazione e alla scomposizione e, in generale, alla modifica dell'ordine canonico delle parole: l'accento semantico cade sul predicato, mentre il soggetto è perlopiù posto a metà o alla fine delle frasi, costruite sulla base di un principio di “infilzamento” associativo tra gli

¹¹⁸ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 141. (Trad.: Non sono le singole parole a creare lo stile, ma il legame tra le parole e l'armonia delle frasi [...]. Lo stile è generato dai modi della lingua russa nativa).

¹¹⁹ Ead., *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 32. (Trad.: La questione non è nelle parole, ma nell'ordine delle parole, nella sintassi).

elementi che le compongono, atto a rappresentare il flusso di pensieri straripanti da ogni parte.

L'utilizzo, da parte dello scrittore, di queste frasi-versi, quasi unità metrico-narrative, riflettendo la sua volontà di appellarsi al discorso orale, contribuisce però al tempo stesso a donare alla narrazione una particolare intonazione poetica ed emotiva. In tal senso, risultano molto interessanti le riflessioni di Remizov sulla propria sintassi sperimentale e sulla propria attività riformatrice, in confronto, ad esempio, a quella di Bunin, suo leggendario "avversario" per le loro opposte concezioni sulla creatività letteraria e sul rapporto con la lingua: «А о моем слоге отзывались почти не литературно: юродивый или пишет непонятно. Единственный Бунин обратил внимание не на слова, а на слог – связь слов. Мой синтаксис приводил его в ярость: безграмотно»¹²⁰.

Lo stesso Bunin, d'altro canto, mosso dal medesimo amore di Remizov per la lingua, scrive che quest'ultimo «перешагнул все пределы издевательства над русским языком»¹²¹: l'opposizione tra i due si rivela, dunque, l'emblema dell'opposizione tra le due versioni della lingua letteraria russa, quella scritta "classica" e quella orale "parlata".

Così come l'ordine libero delle parole, tipico del russo e delle lingue slave in generale, o ancora la disposizione grafica della frase e il ricorso al corsivo – che segnala un intervento esterno o l'inserimento di testi altrui –, anche l'uso assolutamente originale e individuale della punteggiatura ha proprio la funzione di mimare la struttura ritmico-melodica

¹²⁰ Ead., *Aleksej Remizov*, cit., p. 300. (Trad.: Giudicavano il mio stile quasi non letterario: mi davano dello *jurodivyj*, o dicevano che scrivo in modo incomprensibile. Solo Bunin ha prestato attenzione non alle parole, ma allo stile, alla connessione tra le parole. La mia sintassi lo faceva infuriare: la trovava sgrammaticata).

¹²¹ L. Rževskij, *Vstreči i pis'ma. (O russkich pisateljach Zarubež'ja 1940-1960-ch gg.)*, «Grani», n. 156, 1990, p. 73. (Trad.: Ha superato tutti i limiti del maltrattamento della lingua russa). Rževskij commenta così il giudizio di Bunin: «В одно из моих посещений Бунина я спросил его осторожно [...] о причинах такого отрицания Ремизова. "На каком языке это написано?" – спросил он вместо ответа, процитировав наизусть несколько ремизовских строк. Именно любовь к русскому языку лежала в основе бунинской критики. В области языка Бунин был, по-моему, наиболее "классичен"; здесь он весь в границах классических речевых традиций, и ему чужды, даже враждебны поиски языковых причуд, хотя бы и "из старины"». *Ivi*, pp. 82-83. (Trad.: In una delle mie visite a Bunin, gli ho chiesto cautamente [...] le ragioni di un tale rifiuto di Remizov. «In che lingua è scritto?» mi ha chiesto, invece di rispondere, citando a memoria alcune righe di Remizov. L'amore per la lingua russa era alla base delle critiche di Bunin. Nel campo della lingua, Bunin era, a mio avviso, più «classico»; lui è tutto entro i confini delle tradizioni linguistiche classiche, e la ricerca di stranezze linguistiche, anche se provenienti «dall'antichità», gli è estranea, anzi ostile).

del discorso e non è pertanto dettato dalle regole ortografiche moderne. Esso si caratterizza, anzi, per l'uso di segni individuali dell'autore, come la combinazione di parentesi e virgolette, di virgola e trattino, di più di tre puntini di sospensione e di alcuni trattini, che attirano l'attenzione del lettore su parole ed espressioni salienti della narrazione, di solito dense immagini poetiche. Ma il correlato grafico dei «dolorosi viluppi» di cui si compone il testo è rappresentato soprattutto dall'interruzione improvvisa della frase seguita dal doppio tiret (—), segno ortografico distintivo dello scrittore sin dai suoi esordi, il quale, però, oltre ad avere un valore intonativo, indicando una pausa, porta anche un carico semantico significativo, come emerge dai seguenti esempi: «Размазывая на себе липку кровь, с восторгом в первый раз я увидел мой волшебный мир — —» [62]; «И встречу с той же самой горюю — —» [251]. L'intonazione, con il profondo valore che possiede, è per Remizov più potente della singola parola e i segni grafici ne rappresentano il riflesso concreto.

All'esangue, anemica lingua letteraria Remizov contrappone insomma una sintassi che non solo non rispetta le rigide norme della grammatica ma, anzi, propone un ordine delle parti del discorso totalmente libero, in cui i legami formali, solo in apparenza labili e caotici, sono in realtà sempre sapientemente calcolati, tutt'altro che spontanei e anzi rigorosissimi, organizzati secondo patterns ben precisi, in quanto libertà, per Remizov, non significa di certo casualità, come egli stesso dichiara: «В письме [...] не может быть живого беспорядка — [...] слова разговорной речи должны быть строго организованы: каждое слово знает свое место. [...] Место слова дает ему свое значение»¹²². Si tratta, dunque, di una ristrutturazione sistematica e coerente della lingua operata dallo scrittore, di una sorta di attualizzazione della varietà orale-colloquiale della lingua letteraria russa che obbedisce, dunque, ad altri criteri, a quelli del «modo russo», per utilizzare nuovamente la metafora musicale remizoviana: «Музыка как и литературное произведение — “математика”. [...] И что такое *переброска слов*, как не алгебраическое решение уравнений»¹²³. Remizov scrive secondo la sintassi spontanea ed immediata del discorso orale o, per meglio dire, secondo quella che egli ritiene la “grammatica” della varietà orale-collo-

¹²² A.M. Remizov, *Merlog*, cit., pp. 211-212.

¹²³ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pi'smach*, cit., p. 193. (Trad.: La musica, come un'opera letteraria, è «matematica». [...] e cos'è *l'intreccio di parole*, se non la risoluzione algebrica di equazioni).

quiale della lingua letteraria¹²⁴ e, pertanto, la sua scrittura ha bisogno di essere controllata attraverso il suono («на звучание»), intonata correttamente, affinché il suo significato non resti oscuro e incomprensibile: «Только голосом можно передать всю глубину словесных знаков смутных и безразличных при чтении непоющими глазами»¹²⁵. Di seguito riportiamo alcuni esempi particolarmente significativi, da cui emerge con evidenza la necessità di leggere ad alta voce per poter penetrare a fondo nella struttura sintattica:

Все у меня начинается хорошо: «жил-был» и вдруг потеря и на какой-то срок разорение, как пропал. И тут какие-то волшебные силы поднимают меня и выводят на свет. Чтобы, в свою очередь, все отняв, погрузить во мрак. [...] Когда все хорошо – «жил-был», не замечается, и только с потерей я как схватывался, что было что-то и вот отнято. [161]

O ancora:

В человеческой природе – едва ли у зверей встречается – есть непреодолимое желание тронуть единственное и непохожее. «Чего рыло дерешь?» походя, который двинет локтем. Или «здраво-живешь» пустит вдогонку словцо, небу жарко и вам стыдно. [244]

In definitiva, *PG* può essere considerato, nella sua complessità artistico-stilistica, non solo una sorta di argomentazione storico-culturale sulla formazione delle concezioni estetiche dello scrittore in divenire, ma la dimostrazione concreta che la «teoria del modo russo» costituisce uno dei postulati principali dell'idiocosmo creativo remizoviano. Rivelandosi, al contrario di quanto spesso affermato, un testo profondamente moderno, *PG* può essere interpretato non solo come un esperimento con le modalità della finzione e autofinzione, ma anche con la sua lingua e metalingua: Remizov non “descrive” solo sé stesso, quanto anche la parola russa, sé stesso in rapporto alla parola russa, sé

¹²⁴ Non potendo, in questa sede, scandagliare la complessità di questo concetto, né tantomeno la sua concreta applicazione allo stile remizoviano, rimandiamo al libro di Lapteva sulla sintassi colloquiale russa, il cui contenuto potrebbe essere utilizzato per descrivere e analizzare proprio il linguaggio dello scrittore. La studiosa, infatti, sottolinea il ruolo primario della disposizione delle parole nell'organizzazione del modello sintattico orale-colloquiale; i copiosi esempi presentati nel libro sono strutturalmente molto simili agli esperimenti linguistici condotti da Remizov. Cfr. O.A. Lapteva, *Russkij razgovornyj sintaksis*, Moskva, Nauka, 2008 [1^a ed. 1976].

¹²⁵ A.M. Remizov, *Ogon vesčej*, cit., p. 218.

stesso tramite la parola russa e la parola russa tramite sé stesso. È un inno all'amore per la lingua che, attraverso l'atto stesso del linguaggio, trasforma l'autobiografia in leggenda poetica. Proprio tale interpretazione evidenzia l'inestimabile contributo apportato alla letteratura da questo straordinario «artigiano» della lingua, da questo rifomatore che si prefiggeva, con ostinato coraggio e assoluta consapevolezza del rischio a cui andava incontro, di “scuotere” la lingua letteraria russa, di ricondurre la prosa a sé stessa, alle sue origini mitologiche e arcaiche, al suo senso e ritmo più profondi e arcani e che, grazie al filtro della propria sensibilità contemporanea, impregnata di simbolismo e modernismo, ottenne un impasto linguistico senza precedenti. Tale esperimento si inserisce certamente nell'orizzonte letterario dell'emigrazione, laddove uno dei nodi cruciali era proprio quello della salvaguardia e dello sviluppo della lingua russa nella diaspora – salvaguardia di cui lo scrittore si considerava l'unico garante – ma, al contempo, ne travalica paradossalmente i confini, saldandosi ad un più ampio panorama, quello del modernismo europeo e, come tale, può essere accostato agli scritti di Proust, Joyce, Borges, Barthes.

4. «Кремлевский красный звон». Il mito di Mosca tra spazio letterario e testo moscovita

Москва – моя колыбель.

A.M. Remizov, *Iveren'* (1986)

Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

M. Cvetaeva, *Stichi o Moskve* (1916)

Essere moscovita per un artista corrisponde a determinate caratteristiche sociali, psicologiche, poetiche e linguistiche, e Remizov, in tal senso, è uno scrittore molto moscovita: moscovita di origine, moscovita nella parlata, nella pronuncia. Le sue opere ambientate a Mosca sono vere e proprie enciclopedie degli usi e costumi tardo-ottocenteschi della città, nonché della sua lingua, tanto che *PG* è stato utilizzato da Elistratov come una delle fonti per la redazione del dizionario *Jazyk staroj Moskvy. Lingvoenciklopedičeskij slovar'* (*Lingua dell'antica Mosca. Dizionario linguistico-enciclopedico*)¹. Se tutta l'opera remizoviana in emigrazione è tanto autobiografizzata quanto mitologizzata, nel suo totalizzante processo mitopoietico lo scrittore non poteva che creare un mito personale anche della propria amata città natale, il cui spazio geografico, storico e letterario subisce una vera e propria sacralizzazione: all'eccezionalità dell'infanzia narrata corrisponde, infatti, quella dell'ambiente in cui essa è trascorsa, la Mosca dell'ultimo quarto del XIX secolo. Se *PG* è un libro sulla formazione dell'anima del protagonista autobiografico, non è certo un caso che il luogo della presa di coscienza di sé sia proprio Mosca: l'ambientazione moscovita, infatti, non è mero elemento decorativo, intercambiabile con altri luoghi, proprio a causa del carico semantico che questo toponimo porta con sé, del suo peso simbolico, legato agli archetipi solenni e universali a cui rimanda e che ne hanno costituito, per secoli, il sottotesto. Il mito di Mosca vie-

¹ V.C. Elistratov, *Jazyk staroj Moskvy. Lingvoenciklopedičeskij slovar'*, Moskva, Astrel', 2004.

ne però creato dalla lontana Parigi dell'emigrazione/emarginazione, da quella realtà di privazione del retaggio storico-culturale in cui si trova immerso l'*émigré* ed è, pertanto, pervaso da un tono nostalgico e di rimpianto, intimamente lirico, teso ad esprimere, appunto attraverso lo sguardo rivolto al passato ottocentesco, la profonda mancanza della propria patria. Il mito remizoviano di Mosca si concretizza così nella poeticizzazione e quasi idealizzazione dell'antico *byt* moscovita in ogni suo aspetto, nel culto della memoria e dei ricordi dell'infanzia e della prima giovinezza, traducendosi nella rappresentazione quasi romantica – sebbene attraverso una toponomastica viva e tangibile – dei simboli, familiari ma al contempo mitici, di quel “paradiso” ormai perduto per sempre, a cui lo scrittore non smise mai di pensare, negli oltre trent'anni di emigrazione, e a cui sperò, letteralmente fino all'ultimo dei suoi giorni, di fare in qualche modo ritorno².

Se, come scrive Gračëva, *PG* è una dichiarazione d'amore, si tratta allora, a nostro parere, di un'intima dichiarazione d'amore anche e, forse, soprattutto nei confronti di Mosca: in ogni pagina del testo, infatti, traspare l'amore sincero, profondo e viscerale dello scrittore per la sua città natale, la sua «culla», l'antica capitale della Russia, madre del suo popolo e di tutte le altre città russe, luogo fecondo e vitale per lui e per tanti altri artisti: così, l'antica Mosca ottocentesca, osservata con gli occhi magici del bambino protagonista, che vive in prima persona ogni evento quotidiano tra vicoli, cortili, chiese e monasteri della città e, al contempo, con lo sguardo riflessivo e nostalgico dell'anziano scrittore emigrato, assume a pieno titolo, nella costruzione narrativa ed estetico-strutturale dell'opera, il ruolo di co-protagonista, quasi fosse un essere vivente.

Nel presente capitolo si approfondisce, dunque, il cronotopo topografico del testo, ossia il livello legato alle coordinate spazio-temporali “reali” dell'intreccio. Nel capitolo 2 ci si è soffermati infatti sullo spazio onirico e metafisico, nonché sulla simbologia degli spazi chiusi, domestici (il microcosmo), quello della casa-*dépendance* e soprattutto della soffitta, che da microcosmo reale si trasforma in spazio mistico, universale (macrocosmo). Tuttavia, nel testo, come accennato, viene dettagliatamente delineato anche uno spazio aperto, esterno: è lo spazio urbano, “reale”, concreto di Mosca, scaturito dalla memoria percettiva,

² A conferma di ciò il fatto che Remizov, alla fine del 1946, prese proprio per questo motivo la cittadinanza sovietica, deteriorando così i rapporti con moltissimi esponenti della diaspora russa.

sensoriale dello scrittore, che include i luoghi della città antica, rutilante e fantasmagorico *locus fabulae* in cui, fra lo Zamoskvoreč'e e il Bol'soj Kamennyj most (Grande ponte di pietra), il Cremlino e il quartiere Taganka, il fiume Moscova e lo Jauza, il monastero di Sant'Andronico e quello Simonov, il Tverskoj bul'var e il monumento a Puškin, si svolge, di fatto, tutta l'“azione” di PG: le strade, i vicoli, le chiese, i monasteri, i panorami, le fabbriche, i coloriti abitanti – mercanti, operai, maestri, monaci, *jurodivye*, maghi, pellegrini, sacerdoti, ammazzascarfaggi –, i loro pittoreschi usi, costumi e la loro lingua vengono affrescati così verosimilmente, con dovizia di particolari quasi etnografica, tanto che PG potrebbe essere anche letto, in una certa misura, quasi come un'opera di «ambientazione», un *očerk*, un bozzetto fisiologico della cosiddetta «scuola naturale» della letteratura russa del XIX secolo. La Mosca remizoviana, però, è sempre contemplata e, quindi, narrata attraverso gli «occhi rasati» e straniati dell'eroe-narratore bambino, che ci conduce con sé, ripercorrendo il cammino autobiografico leggendario e fantastico, a metà tra sogno e fiaba, attraverso le diverse tappe della personale mappa geografica della memoria culturale della città. Remizov proietta infatti l'immagine della *casa* (microambiente) sul *topos* della *città* (macroambiente), avvicinando Mosca a sé stesso, appropriandosene a livello visivo, sonoro, olfattivo, tattile e trasformando l'intero spazio esterno dell'antica capitale in spazio interno, accogliente e familiare, cosicché anche lo spazio reale di Mosca, emblema della casa-patria per lo scrittore emigrato, condannato a una vita da viandante, si trasforma, infine, in spazio sacro, senza confini concreti, lo spazio interiore ed infinito della Russia-Rus', inteso come eredità storico culturale, meta ormai irraggiungibile di unione armonica dell'uomo con il mondo e con l'arte. Come una sorta di confine spirituale della patria abbandonata rimarrà per sempre vivido, nei ricordi dello scrittore, lo sguardo bruciante di un soldato dell'Armata Rossa che segue il treno in partenza verso Narva con a bordo gli emigrati, tra cui lo stesso Remizov.

Tutti i luoghi del testo, dunque, seppur reali, acquisiscono uno status semantico poetico e mitologico e Mosca, con la sua architettura, topografia e toponimia si configura come una sorta di centro geografico reale e al contempo spirituale, mitico e metafisico da cui germinano non solo i temi, motivi e immagini di PG, ma la stessa maniera stilistica fiabesca e leggendaria dello scrittore, la fonte “sacra” che determina, per molti aspetti, l'originalità dell'opera e da cui scaturisce l'amore per la parola nativa russa e per il discorso moscovita, proprio grazie alla

secolare tradizione letteraria e storico-culturale legata alla città: «Все происходит в Москве, где каждый уголок охожен, свой, и внятно: *природная русская речь*» [113]. Ciò ci permette, di fatto, di inserire PG nel contesto di quello che, come vedremo, è stato definito, non senza discussioni, il «testo moscovita della cultura russa».

La presente analisi si colloca, quindi, all'interno del quadro teorico concernente la riflessione sul problema dello spazio della e nella letteratura (inteso come luogo fisico, ma non solo) e della memoria culturale (del luogo, ma non solo), tema molto attuale nelle ricerche letterarie, come testimoniano le riflessioni sul «testo del luogo» e, nello specifico, sul «testo della città», sulla categoria dello spazio nell'analisi testuale, nonché dalla recente proliferazione di lavori dedicati alla «geografia letteraria» e dall'intensità con la quale, nelle ricerche contemporanee, viene trattata e dibattuta, sulla scia di quella del «testo pietroburghese», la questione di un «testo moscovita» e, in generale, dei vari «testi locali».

Com'è noto, infatti, negli anni '70 del '900 lo studioso russo Toporov ha per primo formulato l'ormai celebre concetto di «testo pietroburghese della letteratura russa», inteso come un grandioso «ipertesto» metropolitano costruito sulla base di diversi testi, letterari e non, dedicati alla città di Pietroburgo, che trattano il tema in un determinato modo e ne parlano con un determinato linguaggio e che, proprio in virtù della forte mitologizzazione della città, la connotano in un'immagine omogenea, integrale e coesa³. A questo concetto sono stati dedicati fiumi d'inchiostro e pertanto, anche per motivi di spazio, non ci soffermeremo su di esso, limitandoci ad affermare che successivamente, proprio in analogia e opposizione ad esso, in numerosi lavori si è iniziato a parlare, con le dovute limitazioni e differenze, anche di

³ A tal proposito, cfr.: V.N. Toporov, *Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury»*, «Trudy po znakovym sistemam», n. 18, 1984, pp. 3-29, poi ampliato in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, SPb, Iskusstvo, 2003; Id., *Peterburgskie teksty i peterburgskie mify*, in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoeticheskogo*, Moskva, Izdatel'skaja gruppa «Progress» – «Kul'tura», 1995; Ju.M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, «Trudy po znakovym sistemam», n. 18, 1984, pp. 30-45, [tr. it. *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori, 1992, pp. 225-243]. Tra i maggiori rappresentanti del «testo pietroburghese», menzioniamo Puškin, Gogol', Dostoevskij, Belinskij, Herzen nel XIX secolo, Blok, Belyj, Achmatova, Mandel'stam, Gumil'ev nel XX.

un «testo moscovita»⁴, concernente, appunto, la città di Mosca e, più in generale, di diversi «testi cittadini», che presentano cioè un'interconnessione semantica e linguistica tra gli elementi che li compongono⁵. Se attorno a Pietroburgo si è creato un autentico, comprovato mito che, proprio grazie ai lavori di Toporov, Lotman e poi dei loro successori, ha acquisito lo status di unità ipertestuale, la definizione di un mito moscovita è risultata invece questione più complessa, che ha sollevato e continua a sollevare tra gli studiosi numerose perplessità, a causa innanzitutto delle anomalie proprie della città, che hanno portato ad approcciarsi a questo concetto in maniera più duttile ed aperta⁶.

⁴ Menzioniamo, a tal proposito, i saggi di Civ'jan, Kacis, Frejdin, inclusi nel secondo *Lotmanovskij sbornik*, Moskva, RGGU, 1997, parzialmente dedicato a questo tema. Molto interessanti, ancora, i saggi di Odesskij, Veselova, Knabe, Malygina, Telegina, in G.S. Knabe (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst russkoj kul'tury*, Moskva, RGGU, 1998; quelli in *Moskva v russkoj i mirovoj kul'ture*, Moskva, Nasledie, 2000; le raccolte, finora in otto tomi, a cura di N.M. Malygina, *Moskva i moskovskij tekst v russkoj literature: Moskva v sud'be i tvorčestve russkikh pisatelej*, Moskva, MGPU, 2005-2015. Citiamo, infine, A. Ljusyj, *Moskovskij tekst. Tekstologičeskaja koncepcija russkoj kul'tury*, Moskva, Veče, 2013. Per quanto riguarda gli studi italiani, ricordiamo R. Casari, *La montagna, i bassifondi, la bohème. Letteratura, arte e vita quotidiana a Mosca nel XIX secolo*, in R. Casari, S. Burini, *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2000, pp. 19-133; O. Discacciati, *Ipertrofie sovietiche: osservazioni sul "testo moscovita" del Novecento*, in B. Bini, V. Viviani (a cura di), *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli*, Viterbo, Sette Città, 2009, pp. 261-274.

⁵ Tra i tentativi rivolti anche ad altre città e regioni, menzioniamo, ad esempio, i «testi» di Perm', della Crimea, della provincia russa. Cfr. a proposito V.V. Abašev, *Perm' kak tekst, Perm' v russkoj kul'ture i literature XX veka*, Perm', Izd-vo Permskogo universiteta, 2000; R. Casari, *Viaggio in provincia. La cultura della provincia russa nel XIX secolo*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2000; M. Fasolini, *La provincia russa di metà Ottocento come spazio semiotico. Una ipotesi di interpretazione, «Il confronto letterario»*, n. 30, 1998, pp. 513-526. Al di fuori dello spazio russo, ricordiamo invece i «testi» di Roma, Venezia, Firenze, Parigi, Londra ecc.

⁶ Scrive a proposito Mednis: «Таким образом, рассматривая отдельные составляющие того, что иногда исследователи решаются назвать Московским текстом русской литературы, мы обнаруживаем некоторую общность в системе кодификации, но именно произведения, рисующие, казалось бы, единобразную Москву периода кризиса, ясно показывают, что этой общности явно недостает для того, чтобы можно было говорить о единой системе художественного языка и той степени связности субъектов, которые вкупе только и позволяют признать в том или ином случае наличие в литературе вполне сформировавшегося сверхтекста». (Trad.: Così, analizzando singolarmente ciò che talvolta i ricercatori si decidono a chiamare «testo moscovita della letteratura russa», scopriamo una certa comunanza nel sistema di codificazione, ma proprio le opere che sembrerebbero descrivere una Mosca uniforme del periodo di crisi, mostrano chiaramente come questa comunanza non basti per poter parlare di un univoco sistema del linguaggio artistico e che manca quel grado di coesione dei sub-testi che solo presi nel loro complesso permetterebbero di riconoscere in un caso o nell'altro la presenza in letteratura di un ipertesto completamente formato).

Come afferma Discacciati, infatti:

La presenza di Mosca nell'immaginario collettivo russo è costante, ma per lunghi periodi periferica e comunque legata a una visione frammentaria che ha influito sull'elaborazione simbolica del luogo, impedendo la produzione di un'«imago compatta e totalizzante»⁷.

Ad oggi, dunque, la questione rimane ancora aperta e, nonostante i numerosi tentativi, nessuno studioso è riuscito a individuare e stabilire con certezza i netti confini culturali del «testo moscovita»⁸. Coscienti di tali problematiche teoriche, nella presente ricerca adottiamo questo concetto nella sua accezione più ampia e duttile, ipotizzando, proprio sulla scia degli affascinanti studi sul «testo pietroburghese» di Toporov – che pur sottolineava, per primo, l'inafferrabilità del «testo moscovita», mettendone in dubbio l'effettiva esistenza come testo culturale⁹ – l'esistenza non di un monolitico «testo moscovita», bensì di più «testi moscoviti»¹⁰. Ciò, d'altronde, è strettamente connesso alla tipologia della città di Mosca, alla sua anima, alla sua mutevolezza e al suo essere in continua evoluzione, cosicché l'«(iper)testo moscovita» possiede come caratteristiche principali, manifeste ad ogni livello, proprio la dinamicità, la frammentarietà, l'eterogeneità, la disorganicità, riflettendo le peculiarità di una città enorme, spontanea, vario-

⁷ Cfr. N.E. Mednis *Svercheksty v russkoj literature*, Novosibirsk, NGPU, 2003, <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. (Data ultima consultazione: 06/10/2024).

⁸ O. Discacciati, *op. cit.*

⁹ Secondo lo studioso Ščukin non esisterebbe un vero e proprio «testo moscovita» integrale e mitologizzato se non intendendolo come anti-mito di Pietroburgo. Cfr. V. Ščukin, *Ot belokamennoj do krasnoj. Sud'by moskovskogo obraza na rubeži XIX i XX vekov*, in *Id.*, *Rossijskij genij prosveščenija: issledovanija v oblasti mifopoetiki i istorii idej*, Moskva, Rossppen, 2007, pp. 525-538. Tale opinione è, a nostro parere, solo in parte condivisibile: certamente altri sono, rispetto a Pietroburgo, i simboli e i miti a cui Mosca rimanda.

¹⁰ Secondo Toporov, che confronta le capacità delle due capitali russe di «generare testi», le descrizioni di Mosca, da Karamzin ad Andrei Belyj, non formano un ipertesto, poiché non presentano quel grado di integrità necessario affinché si possa parlare di testo moscovita della letteratura russa. V.N. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, cit., p. 26.

¹⁰ Tali «testi moscoviti», come vedremo, cominciano ad essere percepiti nell'unità delle loro componenti mitopoietiche, topografiche, toponomastiche, paesaggisticoclimatiche e simboliche solo grazie alla comparsa, nella prima metà del XX secolo, delle opere di scrittori e poeti, quali Šmel'ev, Cvetaeva, Esenin, Zajcev, Osorgin, Pil'njak, L. Leonov, Belyj, Platonov, Bulgakov, Pasternak, nei quali Mosca costituisce l'immagine-*topos* centrale e in cui è riscontrabile un codice artistico-lessicale comune.

pinta (si pensi solo alle mille tonalità cromatiche della bizzarra chiesa dedicata al popolare beato Basilio, simbolo della Piazza Rossa e della città intera), eclettica e contraddittoria nella struttura, negli stili, con una storia ben più antica di Pietroburgo e che presenta, dunque, una congerie di materiale vasto e difficile da circoscrivere e sistematizzare in un ipertesto coeso, uniforme e unitario quale è, invece, quello pietroburghese. Non ci si soffermerà, in questa sede, sull'opposizione tradizionale, studiatissima, tra le due città, Pietroburgo, la fredda capitale nordica e Mosca, capitale materna e ospitale, tra «città-metrice» e «città-vergine», benedetta¹¹. Basterà notare che, sebbene edificata nel 1149, non esistono miti particolari afferenti alla fondazione di Mosca, al contrario delle innumerevoli leggende legate a quella di Pietroburgo: è noto che, nel XII secolo, il principe Jurij Dolgorukij costruì una delle sue residenze nel luogo dove oggi sorge Mosca e che in seguito la fortificò, edificando la cittadella originaria; intorno al 1367 il principe Dmitrij Donskoj sostituì il vecchio Cremlino moscovita di legno con uno in pietra. La città, poi, col tempo si espanse oltre le mura della fortezza, divenendo prima residenza del Metropolita e del Gran principe, che dal '500 divennero Patriarca e Zar, dando così vita al celebre mito di *Moskva tretij Rim* (Mosca-Terza Roma)¹². Tuttavia, è solo a partire dalla seconda metà dell'800 che la città crebbe a dismisura, sviluppandosi in modo concentrico proprio intorno al suo primo nucleo, il Cremlino appunto, che rimase il cuore dell'agglomerato urbano. Così, è a nostro parere innanzitutto necessario delineare tre momenti fondamentali della storia culturale di Mosca, che ne riflettono la costante trasformazione e, di conseguenza, il mutare di significato dei suoi luoghi, i suoi differenti "volti", a cui corrispondono necessariamente differenti «testi moscoviti», rispecchiando inoltre l'idea metaforica, diffusa negli studi di semiotica, di «testo cittadino»

¹¹ Questa denominazione deriva, ancora una volta, dal titolo di un saggio di V.N. Toporov, *Tekst goroda-devy i goroda-bludnicy v mifologičeskem aspekte*, in T.V. Civ'jan (a cura di), *Issledovanija po strukture teksta*, Moskva, Nauka, 1987, pp. 121-132. Sulla contrapposizione tra Pietroburgo, «città dei concetti», e Mosca, «città delle immagini», cfr. l'antologia di A.I. Gercen (a cura di), *Moskva-Peterburg. Pro et contra*, SPb, Iz. Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta, 2000.

¹² Secondo Odesskij, nei secoli XIV-XVI prende forma nella Rus' moscovita il mito della capitale, poi corretto e ridimensionato, fino a passare in secondo piano, nell'era petrina, quando lo status di città-stato viene trasferito alla nuova capitale Pietroburgo. Cfr. M.P. Odesskij, *Moskva – grad svjatogo Petra*, in *Moskva i Moskovskij tekst russkoj kul'tury*, cit., p. 22.

come palinsesto, pergamena dalla quale vengono eliminati vecchi passaggi per inserirne di nuovi: la Mosca "antica", quella della fine del XIX e l'inizio del XX secolo, che stava gradualmente scomparendo¹³; la Mosca rivoluzionaria degli anni '20 – che dal '18 era diventata nuovamente capitale, ma questa volta dello stato sovietico –, oggetto di profonde e drammatiche trasformazioni che riguardano la visione della città e, di conseguenza, anche la sua raffigurazione; infine, la monumentale, snaturata Mosca staliniana degli anni '30, predisposta ad essere il fulcro della felicità del «radioso avvenire»¹⁴.

Secondo la tripartizione proposta da Mednis, all'inizio del XX secolo tre volti letterari di Mosca erano già pienamente definiti: la «Mosca sacra», che spesso fungeva da sostituto semiotico della Santa Russia, la «Mosca demoniaca» e, infine, la «Mosca festante»¹⁵. In effetti, nel testo moscovita della prima metà del secolo si possono individuare chiaramente due immagini solo apparentemente antitetiche della città: quella ortodossa, sacra e quella laica, atea, anticristiana. Nello specifico, l'immagine di Mosca come centro dell'ortodossia russa e roccaforte della spiritualità, depositaria di antichità e tradizioni, viene creata nella letteratura della diaspora russa, come omaggio alla memoria della patria e "serbatoio" di cultura russa trasferita ormai in terra straniera. Nelle opere di Zajcev, Šmelëv, Osorgin, Būnin, Kuprin e, naturalmente, anche di Remizov viene rappresentata la Mosca che già non esiste più nel momento della loro creazione e vengono idealizzati l'antichità della città e lo stile di vita delle famiglie patriarcali moscovite. In generale, il «testo moscovita» della diaspora è caratterizzato dall'affermazione della cultura ortodossa come principio centrale dell'immagine architettonica e paesaggistica di Mosca, nonché come fondamento della vita spirituale e quotidiana dei moscoviti. Gli scrittori dell'emigrazione russa nella prima metà del XX secolo creano una sorta di versione idilliaca del «testo mo-

¹³ Nella letteratura del XIX secolo, infatti, il testo moscovita è in fase di formazione e non può ancora essere riconosciuto come un'unità ideologica e artistica. I suoi pretesti più rappresentativi sono le opere di Karamzin, Griboedov, Puškin, Lermontov, Ostrovskij, L. Tolstoj e Dostoevskij.

¹⁴ Non si fa neppure accenno, in questa sede, al periodo dopo la morte di Stalin e, dunque, ai successivi «testi moscoviti», seppure essi certamente esistano, così come a quello del XXI secolo, analizzato, ad esempio, in M.V. Selemeneva, *Obraz Moskvy v russkoj literature načala XXI veka*, «Vestnik RUDN. Serija Literaturovedenie, Žurnalistika», n. 4, 2015.

¹⁵ N.E. Mednis, *op. cit.*, p. 26.

scovita», in cui è riscontrabile un codice artistico lessicale condiviso, riguardante le parole che indicano i colori, i sapori, gli odori e i suoni nella descrizione di Mosca, quelle che denotano le specificità del paesaggio moscovita, la terminologia che designa oggetti e concetti della cultura ortodossa, i toponimi, i mitogemi, i parallelismi topologici, la poetica urbanistica, infine anche il protagonista, perlopiù autobiografico. Nelle opere di questi scrittori, inoltre, elemento comune è il legame tra i concetti di Mosca e di infanzia¹⁶; al contempo, però, in esse i dati (pseudo)autobiografici solitamente si trasformano, universalizzandosi e facendosi essi stessi mitogemi.

Il testo moscovita che invece si va formando, nel medesimo periodo, in patria, nella Russia sovietica, veicolato nelle opere di scrittori quali Čajanov, Bulgakov, Pil'njak, Pasternak, Platonov¹⁷, differisce significativamente dal testo moscovita della diaspora russa, caratterizzandosi per le tematiche concernenti la trasformazione del Paese, la creazione dell'immagine dell'"uomo nuovo" sovietico, il progresso scientifico e tecnologico, l'attenzione al problema del potere e dell'artista, e rappresentando dunque una Mosca laica, che vive la separazione dalla cultura cristiana come una tragedia o un festoso giubilo.

In tal senso, *PG* rappresenta un'opera significativa ai fini di un'impostazione teorica del problema dell'ipertesto della cultura moscovita proprio grazie alla ricchezza di informazioni visive e testuali in esso contenute, inserendosi evidentemente nel filone del testo moscovita

¹⁶ Il motivo di Mosca come città dell'infanzia è comune a Dostoevskij, Grigor'ev, Cvetaeva, Pasternak.

¹⁷ Platonov crea, con la sua opera, di cui esempio più eclatante è il romanzo incompiuto *Scastlivaja Moskva* (*Mosca felice*, 1991), un autentico monumento alla Mosca sovietica negli anni '30. Mentre la letteratura dell'emigrazione russa si proponeva di riflettere l'anima di Mosca, Platonov ne raffigura invece la presenza corporea, che prevale e addirittura nega quella spirituale. Lo scrittore crea una versione atea del testo moscovita, in cui i simboli tradizionali dell'Ortodossia vengono sostituiti dai luoghi della Mosca sovietica. Anche Bulgakov, considerato tra i principali creatori del testo moscovita del XX secolo, ha raccolto una vera e propria antologia di mitogemi moscoviti in *Master i Margarita* (*Il Maestro e Margherita*, 1966-1967), in cui il cronotopo moscovita viene elevato al livello di un misterioso continuum spazio-temporale, dove elementi sacri, atei e demoniaci, la Mosca antica e la Mosca sovietica s'incontrano e si scontrano. Bulgakov ha cercato di creare un'immagine della Mosca sovietica inscritta nel contesto dell'eternità e, di conseguenza, ha realizzato una versione neo-mitologica del testo moscovita, in cui la realtà sociale degli anni '30 si combina con archetipi e mitogemi delle culture antiche e con immagini tradizionali della letteratura russa classica. L'immagine-simbolo dell'incendio di Mosca nelle opere di Platonov e Bulgakov testimonia, infine, come l'elemento escatologico del fuoco nel testo moscovita non sia meno rilevante di quello dell'acqua nel testo pietroburghese.

della diaspora¹⁸, in cui è però possibile identificare gli elementi sia della Mosca demoniaca, sia della Mosca festante.

Se al mito di Pietroburgo nell'opera remizoviana sono stati dedicati alcuni studi specifici, primo fra tutti proprio uno dei capitoli del celebre lavoro di Toporov sul testo pietroburghese, in cui il critico si concentra sul romanzo *Krestovye sëstry*, dove tale mito appare in maniera particolarmente illuminante¹⁹, sorprende constatare che, ancora una volta, nessuno studio è stato invece dedicato al mito di Mosca nell'opera del nostro. L'assenza di analisi specifiche dedicate al testo moscovita di Remizov, né tantomeno semplicemente alla rappresentazione di Mosca, dei luoghi e degli spazi significativi descritti, idealizzati e soprattutto mitologizzati in *PG*, conferma la necessità di una riflessione sistematica a riguardo che includa, in senso più ampio, le diverse opere "moscovite" dello scrittore²⁰. Coscienti del fatto che un

¹⁸ All'interno dello stesso testo moscovita concernente la Mosca di fine '800-inizio '900 si possono suddividere, in realtà, una serie di sottotesti in quanto, come scrive Casari, Mosca si aggrega, in questa epoca, in base ai ceti sociali, associati a loro volta a una specifica realtà storico-topografica della città. Tale aggregazione si riflette in modo evidente nella letteratura del periodo, in cui è possibile individuare una Mosca dei mercanti, una dei nobili, una degli intellettuali e, infine, sempre più evidente, una Mosca dei bassifondi, popolata da reietti. Ciascuna di queste realtà geografico-culturali diventa un testo a sé stante, con un proprio codice lessicale. Cfr. R. Casari, *op. cit.*, p. 104. Nello specifico, la Mosca dei bassifondi è stata ritratta in un'opera fondamentale per la conoscenza della città prerivoluzionaria, ovvero *Moskva i moskvici* (*Mosca e i moscoviti*, 1926) di Giljarovskij, in cui, quartiere per quartiere, lo scrittore e giornalista descrive la Mosca che sta gradualmente scomparendo e che si sta trasformando nella capitale del nuovo regime. Secondo lo studioso Suchich, sarebbe stato proprio Giljarovskij a creare per primo il testo moscovita. Cfr. I. Suchich «*Moskovskij tekst*» *brodjagi Giljaja* (1926-1935 *Moskva i moskvici*), «*Zvezda*», n. 4, 2004, pp. 222-223.

¹⁹ V.N. Toporov, O «*Krestovych sëstrach*» A. Remizova: *poezija i pravda*, in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, cit., pp. 519-549. Sulla dinamica della variante remizoviana del mito di Pietroburgo, le sue diverse interpretazioni e fasi di evoluzione letteraria, cfr. S. Docenko, *Peterburgskij mif A. Remizova*, in S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova...*, cit., pp. 52- 87. Secondo lo studioso, Remizov rifiuta l'interpretazione tradizionale di Pietroburgo come città maledetta, "aliena" e l'antitesi storica tra quest'ultima e Mosca, città sacra e "propria", estendendo il concetto di «terra russa» (la Santa Rus') non solo a città quali Kiev, Novgorod e, naturalmente, la stessa Mosca, ma includendovi anche Pietroburgo: il Cavaliere di Bronzo incarnerebbe dunque l'unità storica, l'inseparabilità della storia russa, ponendosi così in contrasto con le opere che seguono invece questa tradizione (da Puškin e Dostoevskij a Merežkovskij e Blok). Tra i testi pietroburghesi remizoviani ricordiamo *Plačužnaja kanava, Achru, Vzvichrënnaja Rus'* e *Peterburgskij buerak*.

²⁰ Tra le principali opere moscovite remizoviane menzioniamo *Prud*, la cui pubblicazione suscitò immediato scandalo per il tentativo dello scrittore di ritrarre, con uno stile modernista, la vita e i costumi nel quartiere di Zamoskvoreč'e,

solo autore non è certamente in grado di proporre un ipertesto, nonché impossibilitati, per questioni di spazio, a far riferimento nel dettaglio ad altri rappresentanti del testo moscovita, né ad approfondire altri testi di Remizov, in questa ricerca ci prefiggiamo soltanto di dare avvio a tale riflessione, concentrandoci sulla rappresentazione dell'immagine letteraria della Mosca remizoviana in *PG* che, ribadiamo ancora una volta, rappresenta soltanto una delle visioni che emergono dall'eterogeneità dei testi della tradizione moscovita.

Lo spazio costituisce una delle categorie fondamentali nell'analisi testuale di *PG*, inteso sia come luoghi reali nei quali si muove il giovane protagonista – l'ambiente, gli oggetti, l'architettura, i fenomeni, naturali e non, in cui si incastonano gli eventi e interagiscono i personaggi – sia come realtà simbolico-mitologica: particolare attenzione verrà riservata, nella nostra analisi, a quei luoghi connotati non solo in senso geografico e urbanistico, ma anche spirituale e mitologico, che contribuiscono alla creazione della leggenda personale della Mosca di Remizov. D'altronde, ci sembra emblematico che già la stessa cartina geografica della memoria moscovita remizoviana, cartina di una città concentrica, che tende tutta a un fulcro comune (il Cremlino), chiusa in sé stessa – in cui le case sono cresciute affastellate le une sulle altre in un caleidoscopico gioco di tinte e superfici, da cui la confusione pittorica e strutturale di infinite vie, viottoli e vicoli che si annodano intorno alle piazze centrali, attorniate a loro volta da mura, torri, campanili, chiese e monasteri su cui svettano cupole dorate – richiama la struttura compositiva dell'opera di cui ci occupiamo, i suoi legami sintattici e l'intrecciarsi d'immagini-simbolo attorno ai leitmotiv principali del testo. Molto rappresentative, a tal proposito, le parole del semiologo Volli che, affermando come la stessa città generi un testo, richiama, ancora una volta, la metafora da cui siamo partiti per l'analisi del testo di *PG*, quella di testo come tessuto:

Dal punto di vista semiotico, una realtà espressiva che si rinnova e si ridefinisce continuamente come la città si definisce come discorso, una pratica significante, la quale però in ogni momento proietta alle sue spalle un testo. La città è viva, cambia materialmente e nel senso che proietta; ma in ogni suo tempo è stabile e leggibile come un libro. Non è

tradizionalmente luogo d'azione delle opere degli scrittori realisti. Citiamo, poi, alcuni capitoli di *Iveren'* e di *Vzvichrënnaja Rus'*, ma anche i racconti *Bogomol'e*, *Petušok* e *Pokrovennaja*, quest'ultimo dedicato alla storia di Marija Najdënova e redatto sulla base dei diari della donna.

solo un segno [...] ma un testo, etimologicamente un tessuto (ricordiamo l'espressione: tessuto urbano) o piuttosto un intreccio di elementi di senso in relazione fra loro²¹.

Nel 1922, primo anno d'emigrazione berlinese di Remizov, Zamjatin, altro scrittore emigrato, sagace e ironico, nel suo diario: «Ремизов – все еще тянет соки из той коробочки с русской земли, какую привез с собой в Берлин»²². «Scatola» che, con gli anni, ha rivelato capacità rievocative senza precedenti, dimostrando la sconfinatezza della memoria visivo-spirituale di Aleksej Michajlovic.

Numerosissimi sono, infatti, i luoghi moscoviti menzionati nel testo, legati alla leggenda del protagonista autobiografico e raffigurati, correndo elementi sensoriali, visivi e sonori, attraverso la sua sinestetica parola poetica: il ricordo personale di tali luoghi lo ispirava fino a infiammarlo e, di fatto, nonostante il tono perlopiù dolente che, come detto, connota la narrazione, alcune fra le pagine più poetiche e luminose di *PG* sono dedicate proprio alle vivide e appassionate descrizioni della Mosca dell'infanzia dell'eroe-narratore, in cui la città natale si ammanta quasi di un'aura romantica, di una bellezza poetica struggente anche, ad esempio, nel prevalere, nelle caratterizzazioni cromatiche, dei colori delle icone, quali l'oro, l'azzurro, il rosa, il bianco. Nel ritrarre la natura e l'aspetto architettonico della città, Remizov intreccia la realtà con la sua percezione spirituale, trasfigurando così Mosca in un mito personale e creando un affresco in cui essa si distingue come immagine mitopoietica letteraria indipendente, che si fissa indelebile anche nella memoria di chi legge, attraverso rappresentazioni che ne colgono l'«anima», il suo nucleo estetico, morale, sociale, la sua topografia spirituale e culturale.

Quella remizoviana è una Mosca «tradizionale», emblema dell'antichità russa e della sua storia anche nelle immagini, nelle metafore ed epitetti che la caratterizzano nella descrizione e rappresentazione²³: *Moskva Pervoprestol'naja* (Mosca prima sede del trono), *Belokamennaja*

²¹ U. Volli, *Per una semiotica della città*, in *Laboratorio di semiotica*, Bari, Laterza, 2005, p. 6.

²² E. Zamjatin, *Lica*, New York, Meždunarodnoe literaturnoe sodružestvo, 1967, p. 322. (Trad.: Remizov sta ancora traendo succhi da quella scatola con terra russa che ha portato con sé a Berlino.).

²³ Una simile rappresentazione è riscontrabile, tenendo sempre in considerazione le profonde differenze tra le due opere, in *Leto Gospodne* di Šmelëv, dove però l'eroe-narratore percepisce il mondo attraverso il prisma dell'olfatto e del gusto, ricreando la Mosca della propria infanzia per mezzo di un suggestivo caleidoscopio di saperi e odori.

Moskva (Mosca di pietra bianca), città dalle case di legno e dagli edifici in pietra bianca (dal colore dei monasteri, delle cattedrali del Cremlino e delle sue mura, solo in seguito dipinte di rosso²⁴), *sorok-sorokov*, città delle innumerevoli chiese, *Moskva zlatoglavaja* (Mosca dalle teste [cupole] d'oro), città-pianta, organica, naturale, radicata tenacemente nel suolo russo, città-femmina, emblema dell'immenso corpo di tutta la Russia, città-Madre, ospitale e feconda, ma anche città asiatica, mongola, persino nella toponomastica dei luoghi (si pensi, solo per fare un esempio, alla denominazione della via *Ordynka*, in ricordo dell'Orda d'Oro che asservì la Rus' per quasi due secoli), città demoniaca e apocrifa.

La memoria moscovita dell'eroe-narratore, come sempre, si spinge ben oltre il vissuto personale e, trasformandosi in memoria storico-culturale, sprofonda lontana nelle epoche passate, riportando in vita personaggi legati ai luoghi più leggendari della città e donandoci, attraverso la ricchezza di nessi storici, culturali, religiosi, filosofici e artistici, un panorama unico e variegato della Mosca attraverso i secoli, nella cui rappresentazione la differenza tra microcosmo e macrocosmo si assottiglia fino a scomparire definitivamente. Dopo l'arresto e il confino, Remizov farà ritorno nella città natale solo saltuariamente e per brevi periodi, ospite dal fratello Sergej, anche perché gli zii gli avevano proibito di tornare a vivere nella loro proprietà; in uno di questi viaggi, lo scrittore descrive così la sua amata città:

Завтра с горячим солнцем наш тяжелый поезд медленно подойдет к облаговестанной колоколами Москве – буду глядеть из-за решетки окна – сначала Рогожское кладбище, потом белая башенная стена Андрониева и многоярусная белая колокольня, и как колокольня, с другой стороны, красные кирпичные трубы Гужона, потом проедем мост, – высокая насыпь, – буду искать за домами Захаровскую фабрику, Малый Полуярославский переулок с садами; завтра на Курском вокзале выстроят серую стену: впереди те, кто на каторгу, а за ними те, кто в Сибирь на поселение, а за ними те – и под звякливый звон кандалов напролом громыхающей Москве, – ломовые, крючники, кладь, железо, хлопок, лотки, разносчики, дребезжащие пролетки и прорывающийся трезвон – через Садовые, мимо Сухаревки, Самотекой, Слободской на Бутырки... [13]

²⁴ Proprio il mito di *Belokamennaja Moskva* viene sostituito, dopo la Rivoluzione di ottobre, da quello di *Krasnaja Moskva* (Mosca rossa).

Remizov scelse infatti di vivere, fino all'emigrazione definitiva, a Pietroburgo, di cui, però, in una lettera del 1904 a Serafima Pavlovna scriveva:

Мечтаю о Петербурге. Там я не буду на «родине», а буду у «чужих», т. е. и сам буду другим. Хожу своим шагом и говорю «акая» только в Москве. Но и ненавижу я эту Москву, кровно любя. [...] Я забыл все тепло – дыхание родного, забыл благовест, распевы, Пасху – колыбельную Москву неповторимую [...]. Найду ли я в Петербурге у чужих в чужом городе хоть тень от этого «невечернего» света?²⁵

L'immagine di Mosca, città all'inizio del XX secolo in profonda trasformazione, così come tutta la Russia, epicentro di sconvolgimenti storici e sociali, simbolo del caos oscuro e demoniaco della rivoluzione e non più centro del mondo ortodosso, si staglia, in netta opposizione con la luminosa Mosca ortodossa del vecchio regime, un'ultima, drammatica volta in *Vzvichrënnaja Rus'*. È emblematico infatti che, dopo la Rivoluzione, la città sembra semplicemente non esistere più per Remizov, che di conseguenza ne conserva e restituisce la memoria risalente alla propria infanzia e giovinezza. È, forse, un bene che non gli sia riuscito di farvi mai più ritorno: la sua delusione sarebbe stata probabilmente troppa. La Mosca prerivoluzionaria, la sua “culla”, rimase per sempre simbolo mitico e metafisico della sua patria, la Russia, e viva e ardente fonte spirituale d'ispirazione poetica.

Ogni toponimo moscovita menzionato in *PG* è magistralmente illuminato da una qualche associazione letteraria, ha una forte funzione simbolica in quanto, come detto nei capitoli precedenti, il principio della narrazione mitopoietica remizoviana è condizionato dalla tendenza a una lettura intertestuale e mitopoietica della realtà fisica: così, tutto ciò che diventa oggetto di raffigurazione da parte dello scrittore viene rifratto attraverso un prisma storico-letterario, ogni luogo concreto citato nel testo si riveste di tutta una serie di allusioni e associazioni ulteriori, connotandosi come leggendario, universale e assurgendo a

²⁵ A. D'Amelia (a cura di), *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, cit., 1987, pp. 271-272. (Trad.: Sogno Pietroburgo. Lì non sarò in “patria”, ma sarò dagli “estranei”, e cioè sarò diverso. Cammino al mio passo e parlo con l’“akan’e” solo a Mosca. Ma odio anche questa Mosca, amandola visceralmente. [...] Ho dimenticato tutto il calore, il respiro di ciò che è mio nativo, ho dimenticato le campane, i canti, la Pasqua – l'inimitabile ninnananna di Mosca [...]. Troverò a Pietroburgo tra estranei in una città estranea almeno l’ombra di questa luce “non serale”?).

vero e proprio *mito spaziale* in cui l'aspetto architettonico-topografico reale sfuma in quello spirituale, facendosi spazio semiotico per eccellenza²⁶. La rappresentazione creata dallo scrittore ci permette di vedere la Mosca remizoviana, spostandoci mentalmente dalla toponomastica reale allo spazio sacro, dal materiale all'ideale, alla vita eterna della pre-memoria infinita, extra-storica e senza tempo.

Sin dalle poche righe dedicate alla descrizione del luogo della propria nascita, ribadite ossessivamente, seppur in maniera sempre divergente, in numerosi testi, vengono condensati una serie di elementi chiave della mitologizzazione dell'immagine di Mosca secondo il metodo artistico remizoviano: «Родился я в сердце Москвы, в Замоскворечье у Каменного “Каинова” моста, и первое, что я увидел, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни – первый отклик, на который я встрепенулся». [6] E poi, qualche pagina dopo, di nuovo: «Родился я в Замоскворечье близ Каменного моста, памятного по действиям Ваньки Каина, в Большом Толмачевском переулке у Николы в Толмачах, по соседству с Третьяковской галереей» [44].

Molteplici sono gli elementi da evidenziare: la nascita dell'eroe autobiografico nel *cuore* della Mosca antica, nel quartiere dello Zamoskvoreč'e, da cui si potevano vedere le torri del Cremlino, presso il più grande ponte di Mosca, il Bol'soj Kamennyj most, chiamato popolarmente Kainov most (ponte di Caino), dal nome di Van'ka (Ivan) Osipov, detto Kain (Caino), leggendario brigante – il legame con il quale Remizov fa risalire alla propria nascita – che abitava, insieme alla sua banda, sotto gli archi dell'antico ponte, e che, come detto, costituisce una delle tante maschere letterarie dello scrittore, nonché uno dei riferimenti culturali ricorrenti del testo²⁷. Il ponte, costruito nel 1692, fu smantellato nel 1859 (cioè diciott'anni prima della nascita di Aleksej Michajlovič) e al suo posto fu costruito un ponte di metallo che conservava il suo nome originale: Bol'soj Kamennyj most, appunto. Lo

²⁶ Ricordiamo, ad esempio, l'immagine del quartiere di Lefortovo, impressa nella memoria dello scrittore secondo l'interpretazione che di esso dà la tradizione letteraria russa come di un luogo sconosciuto, spaventoso, “altro” di Mosca, e che emerge attraverso il richiamo intertestuale all'opera di Pogorel'skij, di cui si è detto nel capitolo 2.

²⁷ Allo stesso modo, in *Iveren'* l'immagine di Pugačëv, equiparato a Van'ka Kain, si fonde con l'immagine del prigioniero-Remizov, che finisce rinchiuso a Penza proprio nella cella in cui era stato un tempo imprigionato Pugačëv stesso: «Пензे Пугачев не достался и вместо Пугачева я...». Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 383.

scrittore utilizza deliberatamente l'antica denominazione popolare del ponte – Kainov most – proprio per sottolineare l'etimologia del nome del luogo, richiamando, ancora una volta, quel «sigillo di Caino» che anche Van'ka Kain, così come Remizov stesso, aveva “volontariamente” assunto su di sé, arrendendosi nel 1741 alle autorità e proponendosi di denunciare i compagni criminali, fino a collaborare per identificarli e punirli, trasformandosi, di fatto, in un abile investigatore-criminale doppiogiochista al servizio della polizia (da cui il soprannome «Caino»). Come ha notato lo studioso Popov, è curioso che, proprio sulla sponda opposta del fiume, all'ingresso del Bol'soj Kamennyj most, si trovava un'alta torre che, esattamente al tempo di Van'ka Kain, ospitava una prigione. Così, secondo il principio mitopoietico remizoviano, vengono rievocati i motivi del testo attraverso i richiami a questi luoghi simbolici, che a loro volta evocano personaggi leggendari: attraverso il toponimo Kainov most, che rievoca la figura di Van'ka Kain, il quale ha tradito i suoi soci criminali, ritornano non solo il motivo del furto, ma anche quello del tradimento, di Caino che uccise Abele, e di Giuda che tradì Cristo²⁸.

Soffermiamoci, ancora, sulla strada in cui si trovava la casa paterna e in cui Remizov racconta di essere nato: nelle diverse descrizioni, infatti, viene indicata ora semplicemente come Tolmačëvskij perreulok (che non esiste, a Mosca), ora più concretamente come Bol'soj Tolmačëvskij pereulok, più raramente come Malyj Tolmačëvskij perreulok. Lo stesso Aleksej Michajlovič fornisce, in diverse occasioni, indirizzi differenti e, come per tanti altri dettagli, non vi è al riguardo certezza alcuna. La descrizione della casa natia ricorre, anche molti anni dopo, in alcuni sogni-incubi, come quello descritto in *Martyn Zadeka*, in cui aggiunge anche alcuni dettagli: «Из серебра выплыла бархатная рыжая барсучья морда [...] В старом московском доме в Большом Толмачевском переулке, в памятной мне комнате с окнами на широкий двор с конюшней и курятником»²⁹.

Qual era, quindi, l'indirizzo preciso della casa natia dello scrittore? Secondo le descrizioni sparse nelle diverse opere, nonché la rico-

²⁸ Il motivo del tradimento, parzialmente autobiografico perché legato a diversi episodi della sua vita, è molto frequente nella poetica di Remizov, che dedica alla figura di Giuda, traditore per eccellenza, un poema e una tragedia. A Giuda (e a Caino-Van'ka Osipov) e al motivo del tradimento si collega, inoltre, il leitmotiv della «reiettitudine».

²⁹ A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 421.

struzione condotta dallo studioso Popov sulla base di materiali d'archivio e confermata dai principali testi dedicati alla storia di Mosca³⁰, la casa del mercante Michail Remizov si trovava all'indirizzo Malyj Tolmačevskij pereulok, 8. Proprio qui, di fronte alla facciata posteriore della Galleria Tret'jakov e della chiesa di San Nicola in Tolmači, oggi parte della Galleria stessa – dove fu battezzato lo scrittore, e di cui il padre fu a lungo *starosta* – si trova ancora oggi la casa a due piani risalente alla prima metà del XIX secolo, appartenuta allora alla famiglia di mercanti Medyncev e poi, soltanto nella seconda metà del secolo, ai Remizov. Il padre dello scrittore, figlio di un contadino del distretto di Venevskij, nella provincia di Tula, fu condotto da bambino a Mosca, dove iniziò la sua carriera come semplice fattorino nella bottega di un commerciante ma, grazie alla perseveranza e al duro lavoro e ingegno – il *russkij um* – divenne anch'egli un mercante di prima categoria, proprietario di due negozi a Mosca (e di due a Nižnij Novgorod) che, secondo i ricordi dello scrittore, si trovavano anch'essi nel pieno centro di Mosca, nel Tret'jakovskij proezd e nel Solodovnikovskij passaž.

In ogni caso, qualunque fosse l'indirizzo esatto, che probabilmente Remizov non ricordava con precisione – durante gli anni di composizione di *PG* si lamentava spesso di non avere con sé, a Parigi, una buona mappa della Mosca di fine Ottocento – si tratta di una delle più antiche strade di Zamoskvoreč'e, così chiamata perché, nel XIV-XVI secolo, vi risiedeva la colonia degli antichi *tolmači* – dal tataro «*tel*», «lingua» – traduttori orali che mediavano per il commercio e la diplomazia tra i russi e l'invasore mongolo: proprio da queste figure derivano, appunto, i nomi delle due principali arterie del quartiere. Ancora una volta, la leggenda è insita già nella toponomastica: lo stesso Remizov, nato nella strada degli antichi interpreti, nella vita diventerà simbolicamente a sua volta un *tolmač*, un «interprete» dell'antico modo russo nella lingua moderna; come racconta nel testo, inoltre, Aleksej, che aveva studiato inglese, tedesco e francese all'Istituto commerciale Aleksandrovskij, esordisce a soli tredici anni sulla stampa proprio come traduttore, allorché lo zio, Viktor l'anglofilo, pubblicò, a sua insaputa e senza firma, proprio una sua traduzione su «Moskovskie

³⁰ Tra gli scrittori-storici contemporanei menzioniamo soprattutto Drozdov, autore di numerosi libri incentrati sulla storia della città e, nello specifico, proprio su Zamoskvoreč'e. Cfr. D. Drozdov, *Pereulki Zamoskvoreč'ja. Progulki po Kadaševskim, po Tol'mačevskim, Lavrušinskому, Černigovskому i Klimentovskому*, Moskva, Centrpoligraf, 2017.

vedomosti». Infine, a questa zona “orientale”, “mongola” di Mosca, dove si trovava la Bolšaja Ordynka, che un tempo fungeva da strada principale proprio per l’Orda d’Oro, si lega simbolicamente quel mito sull’Oriente, di cui già detto nel capitolo 2, che attraversa tutta l’opera.

È l’intero quartiere di Zamoskvoreč’e, di fatto, a subire, nella poetica remizoviana, una trasfigurazione mitologica e leggendaria, assumendo quasi i connotati di un mondo magico, abitato da personaggi fiabeschi. Sorto a sud della città, sulla riva meridionale del fiume Moscova (il nome stesso significa, appunto, «Oltremoscova» o «Trasmoscova»), esso è ancora oggi uno dei più pittoreschi, suggestivi e caratteristici della città, nel quale si può respirare un’atmosfera ottocentesca. Tra il XIX e il XX secolo, questo quartiere veniva recepito, per ragioni storico-culturali, come il più “moscovita”, quello il cui legame con gli abitanti, la loro storia e i loro costumi si connotava quasi di un significato mitopoietico. Considerato l’emblema della Mosca ortodossa, tradizionale, patriarcale e mercantile, l’Oltremoscova era il luogo dove si trovavano numerosissime chiese della città e dove vivevano e lavoravano gli artigiani e i commercianti³¹ immortalati, con sagacia e ironia, soprattutto nelle opere di Ostrovskij che, nato proprio sulla via Malaja Ordynka, ne caratterizzò argutamente le maniere, la mentalità, gli atteggiamenti³². «Колыбель наша, и у Островского, и у Шмелева, и у меня Москва»³³, afferma Remizov.

E continua, su Šmelëv:

Оба мы замоскворецкие, одной заварки: купеческие дети. И домами соседи: дом подрядчика Шмелева и дом второй гильдии

³¹ Ogni mercante, infatti, di solito donava una chiesa alla via dove possedeva la casa.

³² Per una descrizione dettagliata del quartiere e dei suoi abitanti Cfr. R. Casari, *L’altra Mosca*, cit., pp. 73-84. Interessante, a proposito, l’opera *Zapiski zamoskvoreckogo žitelja* (*Memorie di un abitante di Zamoskvoreč’e*, 1847) di Ostrovskij, dove quest’ultimo non raffigurava ancora quel tipo di mercante autoritario e despota (*samodur*), poi personaggio ricorrente dei suoi drammi ed immagine negativa, divenuta stereotipa, nella letteratura del secolo. Oltre alle memorie di Ostrovskij, citiamo come punto di riferimento di questo nuovo immaginario culturale moscovita anche quelle di Grigor’ev, *Moi literaturnye i nravstvennye skital’čestva* (*Le mie peregrinazioni letterarie e morali*, 1862-64), in cui lo scrittore, anch’egli abitante di Zamoskvoreč’e, si muove nella Mosca tra gli anni ’30 e ’60, riflettendo i profondi cambiamenti del paesaggio urbano attraverso la coniugazione di elemento spaziale e spirituale. Fondatore della teoria del *počvenničestvo* (radicamento nel suolo), Grigor’ev individuava il fulcro della cultura popolare nazionale proprio in Zamoskvoreč’e, in cui, a suo parere, si esprimevano in pieno le radici del popolo russo.

³³ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 128.

купца Ремизова, а между нами исторический Аполлона Григорьева [...]. На одном вадуне, под одним небом – мелкой звездной крупой в гуле кремлевских колоколов мы росли одни праздники, святыни, богомолье, крестные ходы, склад слов, прозвища, легенды³⁴.

Al contempo, però, Remizov ci tiene a sottolineare che il suo Zamoskvoreč'e non è quel *tēmnoe carstvo* effigiato dal commediografo, lo stesso quartiere che Mandel'štam, fermatovisi per qualche tempo di ritorno dal viaggio in Armenia, descrive come luogo in cui avvertiva come non mai il «vuoto d'anguria della Russia», in cui aleggiava lo spirito retrivo di una russità immobile, autarchica, ancorata a una tradizione di cieca ignoranza e arbitrio³⁵. Come dichiara Aleksej Michajlovič, infatti, a proposito del proprio Zamoskvoreč'e: «Ничего общего с Островскими традициями»³⁶. La sua classe sociale di provenienza era sì la *Moskva kupečeskaja* – vera e propria casta a sé, chiusa e separata dagli altri ceti, con abitudini, costumi e cultura molto specifici³⁷ –, composta però perlopiù da personalità istruite e colte, non solo gretti imprenditori, ma mecenati sinceramente interessati al patrimonio artistico della città, e a loro volta personalità creative, le cui vite, così ben descritte da Remizov, trascorrevano tra pranzi e cene accompagnati da interminabili discussioni storico-culturali ed erano, dunque, ben lontane da quell'idea di una Mosca arretrata e provinciale, conservatrice, clericale, opulenta e chiusa, in una parola “mercantesca”, denigrata soprattutto dai pietroburghesi³⁸. Di fatto, lo Zamoskvoreč'e della seconda metà del XIX secolo era cambiato non solo nell'aspetto, ma anche nel modo di vivere dei suoi abitanti, divenendo il fulcro dell'*intelligencija* moscovita, depositaria delle più autentiche e antiche tradizioni popo-

³⁴ *Ivi*, p. 128-29.

³⁵ Cfr. S. Vitale, *La seconda nascita (intorno a Viaggio in Armenia)*, in O. Mandel'štam, *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, pp. 182-183.

³⁶ In una lettera a Odarčenko del 23 agosto 1949, Remizov chiarisce la sua provenienza sociale: «Муфтий [И.А. Бунин] путает меня со Шмелевым, но он не представляет себе, из какой я культурной семьи, да миллионеров, но ничего общего с Островскими традициями». Cfr. A.M. Gračeva (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizova k Ju.P. Odarčenko*, «Naše nasledie», n. 33, 1995, p. 99. (Trad.: Muftij [I.A. Bunin] mi confonde con Šmel'ev, ma non ha idea da che tipo di famiglia colta vengo, sì, milionari, ma niente in comune con le tradizioni di Ostrovskij).

³⁷ Quest'atteggiamento derivava anche dall'ampia adesione del ceto mercantile allo scisma della Chiesa ortodossa, circostanza che contribuiva al suo ulteriore isolamento.

³⁸ A conferma di ciò, basti pensare alla figura della madre dello scrittore e alla sua tragica storia.

lari russe che nelle zone nord-ovest della città andavano, invece, rapidamente scomparendo e ponendosi, al tempo stesso, come centro propulsore per il progresso della nazione³⁹. Tra i tanti ospiti di casa Najděnov – celebri storici, archeologi, bibliofili – spicca, in particolare, Zabelin, uno dei più zelanti studiosi dell'antico *byt* russo, amante e profondo conoscitore di tutti i dettagli del passato di Mosca e autore della celebre *Istorija goroda Moskvy* (*Storia della città di Mosca*, 1902)⁴⁰, il cui destino è legato, sin dalla sua infanzia, al piccolo Aleksej, altrettanto innamorato della propria città natale:

За ужином дверь в столовую поминутно отворялась и нам было слышно. Разговор шел о старинных московских церквях, всем видимых, и о таких, след которых терялся в летописях и писцовых книгах, о церквях "ушедших". Говорили в несколько голосов. Старая Москва оживала в веках. [109]

Proprio da quest'ultimo, infatti, l'eroe autobiografico narra di aver udito per la prima volta, nascosto dietro una porta della temuta casa degli zii, i racconti sull'antica Mosca, fra cui quello sugli scribi che incendiaron la tipografia di Ivan Fëdorov sulla via Nikol'skaja:

Потом выступил какой-то старик, говорил он тихо, но очень явственно; а рассказывал он о Гостунском дьяконе, первопечатнике Иване Федорове, о московских мастерах-переписчиках, и как построили в Москве первую типографию, печатный Двор на Никольской, и как писцы, подстрекаемые духовенством, сожгли типографию. [...] И потом, взбудораженный, как сказкой, я вышептывал отдельные слова и имена из московского XVI века, перечисляя улицы и церкви, канувшие, как Китеж [...]. И мне непременно захотелось узнать, кто был тот старик-рассказчик, пробудивший мою дремавшую память, — и мать мне сказала, что

³⁹ L'intero mondo della letteratura russa del XIX e XX secolo è connesso a questa singolare zona della città, dove nacquero o vissero alcuni grandi scrittori e dove furono concepite e ambientate molte opere. Rispetto alla rumorosa e vivace frenesia moscovita della riva opposta del fiume, qui, oltre la Moscova, la vita scorreva calma e misurata, scandita dai ritmi delle feste religiose e del suono delle campane delle chiese. Proprio per questo, scrittori e poeti amavano Zamoskvoreč'e e molti tra loro decisero di trasferirvisi: qui vissero e crearono scrittori, poeti e critici celebri, fra cui Fet, Ključevskij, Čechov, Grigor'iev, Tolstoj, Mandel'stam, Esenin, Cvetaeva, solo per citarne alcuni. Qui, inoltre, nacquero Radiščev, Ostrovskij, Šmel'ev.

⁴⁰ Nel 1877 proprio Nikolaj Najděnov, non senza difficoltà, convinse la Duma di Mosca della necessità di pubblicare tale fondamentale opera.

это большой приятель моего дяди Н. А. Найденова, историк Иван Егорыч Забелин. [109]

Lo stesso zio Nikolaj Najdënov, di cui già detto, non era solo un talentuoso imprenditore, consulente commerciale, cittadino onorario, presidente del Comitato della Borsa di Mosca, proprietario di una banca e capo della classe mercantile della città, ma anche uno storico, profondamente appassionato di manoscritti antichi, zelante collezionista di materiali d'archivio e documenti sulla storia di Mosca, oltre che instancabile autore ed editore di numerose opere scientifiche a riguardo (più di 90 tomi!). Ancora oggi, tutti coloro che si occupano di Mosca e della sua storia sono grati a Nikolaj Aleksandrovič per aver proposto l'iniziativa di far fotografare tutte le chiese e i monasteri della città – molti dei quali abbattuti durante il periodo sovietico –, ma anche le strade principali, i viali, i monumenti architettonici, le vedute di Mosca, e per aver preso parte attiva, promuovendone il finanziamento, alla creazione e pubblicazione, fra le altre cose, dei cosiddetti album di Najdënov, nonché di un libro di memorie, vera e propria enciclopedia della sua famiglia⁴¹. La figura di Najdënov è così importante per gli studi moscoviti che praticamente ogni libro di storia contiene le fotografie tratte dai suoi lavori. Lo stesso Zabelin osserva, a tal proposito: «Это драгоценное издание останется вековечным памятником любви к матушке Москве»⁴². Le opere di Najdënov hanno senza dubbio influenzato il sistema simbolico-figurativo delle opere moscovite remizoviane.

Significativo, infine, che al centro del quartiere, all'incrocio tra il Bol'sjoj Tolmačëvskij pereulok e il Lavrušinskij pereulok, sia stato eretto un busto in onore di Šmelëv, che fu vicino di casa di Remizov anche a Parigi, in Rue Boileau⁴³; a pochi passi da questo monumento, da un lato c'è l'abitazione dove nacque Aleksej Michajlovič, dall'altro il

⁴¹ Cfr. N. A. Najdënov, *Moskva. Sobory, monastyri i cerkvi. V 4 t.*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1882-1883; Id., *Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij. Priloženie 1-e. Priloženie 2-e*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1884, 1888, 1891; Id., *Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij*, Č. 1-4, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1886; Id., *Vospominanija o vidennom, slyšannom i ispytannom*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1903.

⁴² D. Drozgov, *op. cit.* (Trad.: Questa preziosa edizione rimarrà un eterno monumento d'amore per la madre Mosca).

⁴³ A Šmelëv è interamente dedicato il racconto *Centurion* (*Centurione*), incluso in *Myškina dudočka*.

monumento a Ostrovskij, nel cortile della sua casa natale (in seguito anche lui si trasferì sullo Jauza, proprio vicino alla residenza dei Najdënov)⁴⁴. A differenza però di Šmelëv e Ostrovskij, non esiste neppure un simbolo, un monumento, una targa in memoria e in onore di Aleksej Michajlovič, né a Mosca, né tantomeno a Parigi.

Di Remizov Zajcev, altro scrittore moscovita emigrato, scrive: «Коренной москвич [...] – духом из Москвы, землей ее вскормленный»⁴⁵. Nutrito, aggiungeremmo, non solo dall'*humus* di Mosca, ma anche dalla sua voce, di cui emblema è la sinfonia delle innumerevoli campane – innanzitutto di quelle del suo centro sacro e sacrale, il Cremlino – che armonizzano i contrasti della città e ne sottolineano l'unitarietà spirituale, dando luogo a una solenne sintesi fono-co-musicale: «В доме, в Замоскворечье, где я родился и где прошел первый год моей жизни под Кремлевский красный звон и бой часов на Спасской башне» [143].

Il suono delle campane delle chiese costituisce uno degli elementi mitopoietici chiave della leggenda della Mosca remizoviana⁴⁶, nonché

⁴⁴ Ostrovskij è protagonista del racconto-sogno *Žandarmi i pokojnik* (*Gendarmi e defunti*), in cui Remizov ricorda la casa paterna con il cortile, la stalla e il pollaio. Cfr. A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 421.

⁴⁵ B.K. Zajcev, *Sobranie sočinenij: v 5 t. T. 6. Moi sovremenniki: Vospominanija. Portrety. Memuarnye povedi*, Moskva, Russkaja kniga, 1990. (Trad.: Un moscovita nativo [...], con lo spirito di Mosca, nutrito dalla sua terra).

⁴⁶ Tradizionalmente nelle rappresentazioni letterarie della Mosca otto-novecentesca il suono delle campane è il segno distintivo della città, associato perlopiù proprio a immagini concernenti l'infanzia, come ad esempio nei celebri *Stichi o Moskve* (*Versi su Mosca*, 1916) di Cvetaeva, oppure nel saggio giovanile di Lermontov *Panorama Moskvy* (*Panorama di Mosca*, 1834), cfr. U. Persi, *I suoni incrociati: poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Baroni, 1999. Emblematico, ancora, ciò che riporta Remizov nell'*Autobiografia* 1913 a proposito del testamento del padre, che desiderava lasciare, in sua memoria, proprio una campana nel villaggio natale, i cui rintocchi risuonassero da Tula fino al Cremlino: «В духовной своей завещал отец на колокол в село на свою родину и такой наказал колокол отлить гулкий и звонкий: как ударят на селе ко всенощной, чтобы до Москвы хватало за Москаву-реку до самых Толмачей. Этот колокол заветный, невылитый, волшебный, благовестными звонами в вечерний час гулко-полно катящийся с дедовских просторных полей по России, – это первый мне родительский завет». Cfr. A.M. Remizov, *Avtobiografija* 1913, cit., p. 443. (Trad.: Nel suo testamento spirituale, mio padre lasciò disposizioni affinché fosse fusa una campana per il villaggio della sua terra natale, con l'ordine che fosse profonda e squillante: quando la avrebbero fatto suonare per i vespri, il suono sarebbe dovuto arrivare fino a Mosca, oltre il fiume Moscova, fino a Tolmači. Questa campana desiderata, mai fusa, magica, con i suoi rintocchi vespertini che risuonano pieni e profondi attraverso i campi sterminati degli avi in tutta la Russia – è questo il primo lascito paterno).

uno dei fondamenti della vita spirituale dello scrittore stesso, della sua pre-memoria culturale e universale, tanto che egli mette in relazione l'inizio della sua vita errante di pellegrino-viandante proprio con il primo suono delle campane del campanile di Ivan Velikij, che resterà sempre un componente fondamentale nella costruzione della mitologizzazione dei luoghi sacri dell'antica Rus' ormai nella realtà divenuta Unione Sovietica e, nello specifico, di Mosca. Proprio il «красный звон», il «suono bello» di questo campanile viene infatti associato, nella memoria profonda, a quello «stile russo», «la voce stessa della terra russa» – che si esprime proprio nella parlata moscovita – di cui si è scritto nel capitolo 3:

Только год засыпал я и пробуждался под Кремлевский красный звон, этот первый звон, неизгладимо оставшийся в моей памяти своим особенным ладом, и откуда, должно быть, идет все мое различие подлинно русского от подделки! [44-45]

Il suono delle campane è, secondo un *topos* tradizionale, il simbolo principale della topografia moscovita "classica", emblema del mito dell'antica capitale, ritratta in maniera similare anche nel testo di *Iveren'*: «Москва красна Пасхой! Полуночный звон – сама чернота безлунной ночи клубится в светлую ночь не облаками, а колокольным гулом, и искрою прорезав чугунный гул, серебро колоколов, кладя небесные грани и тема потесы, льется»⁴⁷. La stessa immagine di Mosca (e della Rus' intera) è presente, ancora, anche in *Vzvichrënnaja Rus'*: «Широка раздольная Русь, вижу твой красно-звонный Кремль, твой белоснежный, как непорочная девичья грудь, златокровельный собор Благовещенья, и не вестит мне серебряный ясак, не звонит красный звон»⁴⁸. L'utilizzo dell'aggettivo «красный» in relazione al suono delle campane può essere interpretato in maniera duplice: esso, innanzitutto, rimanda alla rievocazione della topografia della capitale attraverso la memoria percettiva, sensoriale e sinestetica dell'eroe-narratore, che caratterizza tutte le descrizioni dei luoghi della città, in quanto nella sua primigenia accezione, tale aggettivo stava a significare «bello», oltre che «rosso»; inoltre, secondo lo statuto della Chiesa ortodossa, così veniva chiamata la melodia delle campane durante la Settimana Santa, negli ultimi giorni di sofferenza, tormento e risurrezione di Cristo. Così, anche attraverso la caratterizzazione del

⁴⁷ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 458.

⁴⁸ Id., *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 136.

rintocco delle campane, riemergono ancora una volta i motivi della sofferenza, del rifiuto e del sacrificio che determinano, specularmente al destino di Cristo, anche quello remizoviano.

Non solo Mosca, dunque, ma tutta la Russia-Rus' è associata per Remizov al trionfante, incessante rintocco delle campane delle sue tante cattedrali, chiese e monasteri, ai cori ecclesiastici e alla loro storia secolare, a cui è a sua volta indissolubilmente legata la *parola russa*: «За родину с ее полями, с ее лесом, с говорливой речкой, старым домом, мирною заботой, церковью и древним собором, с колоколами, с знаменитым распевом, с красной Пасхой, с песней, со словом»⁴⁹. Nell'antica Rus' tale melodia era considerato parte integrante della vita del popolo, ne scandiva i ritmi quotidiani e ne annunciava le feste, avvertendo gli abitanti degli eventi di buon auspicio e al contempo di quelli infausti⁵⁰; nella cultura cristiana veniva percepito come la voce di Dio stesso, a cui era attribuito il potere di sollevare il popolo e condurlo in chiesa, nonché di benedire l'aria e allontanare le forze malvagie. Chiese e monasteri – immagini chiave di qualsiasi paesaggio moscovita nella prosa della diaspora russa – divengono, anche nella mitologia dello scrittore, simbolo di armonia, di quella continuità dello spirito e della pre-memoria eterna, costituendo uno dei fondamenti della sua vita spirituale e della memoria personale e storico-culturale, a cui rivolgersi proprio per tentare di superare il caos della storia, il dolore dell'emigrazione in cui ci si trova a vivere. Remizov immerge così il lettore nello spazio concreto e mitologico del suono delle campane, che si eleva al di sopra di qualsiasi rivoluzione, guerra ed emigrazione, purificando e trasformando il mondo e divenendo un'immagine “mitosonora” che pervade tante sue opere.

In PG si può ricostruire una vera e propria “geografia” del suono delle campane, melodia che attraversa trasversalmente il cronotopo del testo, proprio come un leitmotiv, accompagnando e mettendo in risalto la voce dell'eroe narratore: nucleo di questa mappa simbolica e sacra, naturalmente, il cuore e l'anima della città, il Cremlino, situato in uno dei punti più alti, in senso reale e metaforico, di Mosca, il colle Borovickij, al cui centro si eleva a sua volta il campanile di Ivan Velikij, nella piazza delle Cattedrali, il cui rintocco dà inizio a quello

⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁰ Nelle credenze popolari l'immagine della stessa campana è considerata come un oggetto animato e personificato, a cui venivano dati nomi ortodossi.

solenne e sublime di tutte le campane di Mosca la notte prima di Pasqua. Proprio il «красный звон», il «suono bello» delle 37 campane del Campanile di Ivan Velikij, costituisce, nella leggenda autobiografica, il punto di partenza della vita dell'eroe narratore, della consapevolezza di sé nel mondo: esso è, infatti, la prima metrica nella vita spirituale dell'eroe autobiografico e anche l'ultimo episodio delle peregrinazioni dello scrittore. Remizov, dunque, ricorda ripetutamente al lettore lo speciale significato storico del campanile di Ivan Velikij, che si erge a 82 metri di altezza su Mosca, riunendo in un tutt'uno le cattedrali del Cremlino – quella della Dormizione, dell'Arcangelo Michele e dell'Annunciazione –, prive di un proprio campanile. Esso prende il nome dal suo primo costruttore, Ivan III, lo zar che unificò le terre russe in uno stato moscovita e ricopre un ruolo centrale come immagine-simbolo non solo religiosa, ma anche laica, poiché i suoi rintocchi fungevano da benedizione nei giorni festivi e da allarme durante i cataclismi politici. Proprio a quel periodo risale l'idea di Mosca Terza Roma: attribuendo al campanile di Ivan Velikij la funzione di centro della spiritualità russa, una specie di ombelico del mondo, di pilastro mitologico, Remizov ne ribadisce il ruolo di baluardo della Russia cristiana.

Tutt'intorno al Cremlino, gli altri “punti” della mappa geografica del suono delle campane moscovite, gli antichi monasteri-fortezze (i «guardiani moscoviti»), svettanti sui colli moscoviti con i loro campanili, elevati rispetto al tessuto urbano – Mosca è ritenuta costruita su sette colli come Roma e Gerusalemme –, e da cui si svelano i panorami sulle zone più basse della città, lungo i suoi fiumi Moscova e Jauza: il monastero di Sant'Andronico, sulla riva sinistra dello Jauza; quello Simonov, sulla riva sinistra della Moscova; quello Novospasskij, sul colle Krutickij, accanto al Krutickoe podvor'e, uno dei luoghi religiosi fortificati e uno dei preferiti del piccolo Aleksej; il monastero Donskoj, sulla piazza Donskaja:

Поздно вечером я возвращался с Девичьего Поля самым легким путем по берегу Москва-реки. Розовый месяц — над московскими сторожами — вызвзывающими часы, колокольнями старинных монастырей Андроньева, Новоспасского, Донского и Симонова...
[232]

Al di fuori di questo cerchio, infine, ancora più in lontananza, le Vorob'ëvy gory, le Colline dei Passeri, chiudono maestose questo quadro. I monasteri, centri di vita culturale, spirituale e sociale, definisco-

no e anzi creano, con il loro immaginario mitopoietico, di cui emblema sono proprio gli imponenti e maestosi campanili, lo sconfinato panorama della Mosca remizoviana ottocentesca, svolgendo una funzione di “aggregazione” del tessuto della città, di punti focali di orientamento. Secondo Casari, proprio la presenza di alture (dovute all’aspetto morfologico del territorio su cui sorge la città) e la predilezione di punti di vista alti, radicati nel tessuto urbanistico – i monasteri sui colli, i campanili, le torri, le cupole del Cremlino e le centinaia di cupole d’oro delle chiese che caratterizzano il panorama della città – conferiscono un movimento ascensionale al profilo urbanistico di Mosca nella sua doppia valenza topografica e simbolica, permettendo così di annoverarla tra le città costruite «sulla montagna», «che rappresentano un tramite fra la terra e il cielo e si definiscono per la loro sacralità»⁵¹.

Il passaggio che segue costituisce, a nostro parere, la massima espressione del procedimento narrativo sincretico-sinestetico remizoviano, in cui le descrizioni acustiche sono deliberatamente mischiate a quelle visive, suono e colore sono correlati, interdipendenti e indivisibili («цвет, переполняясь краской, звучит, и звук, дойдя до краев, напряженный, красится»⁵²). Dalla fusione di colori, suoni, luci, emerge l'*anima* della città e della Russia-Rus' intera, osservata tramite la «vista interiore», lo sguardo spirituale del narratore-eroe ed espressa attraverso un preciso codice lessicale:

Цвет и звук для меня были нераздельны. Я различал колокола московских монастырей не только по звуку, а каждый колокол окрашивался для меня своим цветом: звон Андрониева монастыря – «Андрея Рублева» звучал мне синей в серебряных звездах катящейся волной; далекий Симонов – «Бесноватых» тяжелой зеленоватой медью, а сам Иван Великий, проникающий и за двойные рамы самых отдаленных, у застав, окраинных московских домов, был как москворецкое половодье – рытый вишневый бархат. [44]

Dopo Zamoskvoreč'e e il Cremlino, infatti, soprattutto gli antichi monasteri di Sant'Andronico e il Simonov, qui evocati in una prospettiva fantastica, quasi onirica, e connessi ai leitmotiv dell'intera opera remizoviana, costituiscono i principali luoghi simbolici del testo.

⁵¹ R. Casari, *op. cit.*, p. 32.

⁵² A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 19.

Il primo, nello specifico, il monastero più antico di Mosca, è situato vicino alla residenza della famiglia Najdënov, dove crebbe il piccolo Aleksej e sotto le cui mura trascorse l'infanzia. Aleksej si trasferì, infatti, nel maggio del 1878, all'età di appena due anni, nel quartiere Taganka, sulla riva sinistra del fiume Jauza:

На второй год моей жизни мать переехала из Толмачей и со всеми детьми на Земляной вал, к Высокому мосту, под опеку к своим братьям: ее поместили на заднем дворе, выходящем к Полуярославскому мосту, в Сыромятниках, в отдельном флигеле, где когда-то была красильня-набивная моего прадеда, красильного мастера, по соседству с фабричными «спальнями» бумага-прядильной Найденовской фабрики и каморками для мастеров. [44-45]

Egli trascorse quindi solo i primissimi anni di vita nella casa ai Tolmači, dove tornò soltanto altre tre volte, dopo il trasferimento sullo Jauza: durante la malattia del padre, alla sua morte e al suo funerale. Queste sono le uniche memorie del luogo di nascita: è allora forse comprensibile che egli non ricordasse con certezza l'indirizzo esatto. Come sappiamo, l'infanzia di Remizov trascorse nell'edificio rosso, in legno, dell'ex tintoria situata nel territorio della fabbrica tessile posseduta dai Najdënev: dalla parte opposta dell'ampio laghetto, lo «stagno» da cui prende il titolo l'omonimo romanzo *Prud*, all'incrocio tra la via Zemljanoj val e il Voroncovo pole, non lontano dalla chiesa di Il'ja Prorok (XVII secolo) – per la precisione all'indirizzo Zemljanoj val 57 – era situata la «casa bianca» degli zii Najdënov. Né lo stagno, né la *dépendance*-ex tintoria, andata in fiamme in epoca sovietica, si sono conservate. Poco distante si trova anche la residenza Vysokie gory, appartenente ai Chludov, una delle più ricche famiglie – insieme ai Morozov, Tret'jakov, Ščukin, Soldatenkov, Rjabušinskij, Bachrušin⁵³ – di mercanti moscoviti, e ricevuta in dote dall'erede di Gerasim Ivanovič Chludov, Aleksandra Gerasimovna Chludova, che aveva sposato proprio il più giovane dei Najdënev, Aleksandr: «Вся Москва играла теплым золотом. Нарядные сады, цветы в палисадниках – Найдёновский, Лупичевых, Хлудовых. Мы поднимались по Земляному валу к Старой Басманной – обычная дорога» [206]. Attualmente, nello sfarzoso palazzo dei Chludov-Najdënov si trova un centro medico riabilitativo.

⁵³ P. Buryškin, *Moskva kupečeskaja*, Moskva, Vysčaja škola, 1991, p. 123; pp. 130-141.

E, dunque, il monastero di Sant'Andronico, il più antico di Mosca, costituisce un *locus* centrale nella mitologizzazione della città, e proprio dal suo ricordo prende le mosse la memoria personale, cosciente dello scrittore-narratore: «Но моя память начинается позже, когда с матерью мы переехали на Яузу, и там прошло мое детство поблизости от самого древнего московского монастыря – Андрониева» [6]. Remizov definisce il suono denso, pesante delle argentee campane di tale monastero come l'inizio dell'«echeggianti memoria eterna»:

Я слушал его, весь – слух, как слушают песню – такие есть у всякой песни памяти, как что-то неотразимо знакомое, и не мог восстановить... чувствуя себя кругом заброшенным на земле, я с горечью ждал, что кто-то или что-то подскажет, кто-то окликнет – кто-то узнает меня. [6]

Come già accennato, è proprio il rintocco del campanile di questo monastero a suscitare «una sorta di ricordo doloroso», risvegliando la *prapamjat'* culturale dello scrittore, che unisce secoli di storia e spiritualità russa:

Летним блистающим утром в воскресенье, когда Москва загорается золотом куполов и гудят колоколами к поздней обедне, из всех звонов звон этого колокола [...] возбуждал во мне какое-то мучительное воспоминание. Я слушал его, весь – слух, как слушают песню – такие есть у всякой песни памяти, как что-то неотразимо знакомое, и не мог восстановить; и мое мучительное чувство доходило до острой тоски [...]. И теперь, когда в Андрониеве монастыре расчищают Рублевскую стенопись для меня многое стало ясным. [...] Я чувствую непрерывность жизни духа и проницаемость в глубь жизни; искусство Андрея Рублева, страда и слово Аввакума и эта жгучая память Достоевского [...] все это прошло на путях моего духа и закрутилось в воскресном колокольном звоне древнего московского монастыря. [6]

E ancora: «Глядел [...] на белую рядом колокольню монастыря с ее мучительным для меня колоколом, потом всколыхнувшим во мне память о Андрее Рублеве, Аввакуме и какую-то общую память с Достоевским» [31]. Il suono delle campane diventa così simbolo della connessione universale dei fenomeni e del coinvolgimento dell'individuo negli eventi della storia, il tramite attraverso cui, come

per magia, è possibile trasfondere la coscienza di una persona da un'epoca all'altra:

Андроньевский колокол пробуждал меня. Глубокий голубой из вскользнувшегося сторожевого сердца, катился он над Москвой, собирая сумерки в ночь, окликая живых и мертвых, проживших предназначенный срок на земле. [202]

A questo toponimo sono legate due figure centrali della cultura russa, presenti non solo in questo testo ma in tutta la meta-narrazione remizoviana: Andrej Rublëv, i cui affreschi ricoprivano le pareti della Cattedrale del Salvatore e le cui icone resero celebre il monastero, dove attualmente risiede proprio il Museo di Arte russa antica Andrej Rublëv, e Avvakum che, non a caso, fu imprigionato in questo luogo prima di essere esiliato in Siberia. Emerge così, costituito proprio da questo monastero, un ulteriore riferimento biografico alla *Vita* e al suo autore, certamente ben più reale della già citata declamazione dell'ammazzascarafaggi Ščekin: il piccolo Aleksej, infatti, frequentava, insieme ai fratelli, questo luogo, che si trovava appunto vicino alla loro abitazione⁵⁴ – «Мы были как свои в Андрониеве монастыре, все монахи нас знали» [103] – e nei cui sotterranei, in una cella oscura, insieme ad altri sessanta oppositori delle riforme nikoniane, nel 1653 venne imprigionato proprio Avvakum, che così scrive nella *Vita*: «Лà mi gettarono incatenato in una cella buia scavata tutta nella terra. Restai imprigionato per tre giorni, senza mangiare né bere [...]. Non veniva nessuno, solo topi e scarafaggi, grilli canterini e pulci a bizzeffe»⁵⁵. È significativo, inoltre, che lo scrittore chiami il monastero di Sant'Andronico (Spaso-Andronikov) alla vecchia maniera, ossia Andron'ev, proprio come in Avvakum. Il legame tra lo scrittore e il *protopop* emerge quindi anche a livello fisico, attraverso questo “incontro” in un luogo reale, sia pure avvenuto a distanza di secoli: Remizov collega il suono delle campane alle sofferenze di Avvakum, rinchiuso in catene nel monastero e, attraverso questo legame, lo correla a sua volta con l'inizio della propria vita errante – di emigrato e di vagabondo spirituale nello spazio della

⁵⁴ Le avventure dei fratelli Remizov vengono raccontate anche nell'altro romanzo moscovita remizoviano, *Prud*, in cui il monastero, descritto nei medesimi termini, è però chiamato Bogoljubovskij.

⁵⁵ P. Avvakum, *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso...*, cit., p. 76. Forse il personaggio dell'ammazzascarafaggi Ščekin proviene proprio da qui.

cultura russa –, dando così impulso alla propria sofferenza esistenziale. Il suono delle campane, quello delle catene di Avvakum e quello dei ceppi dei detenuti diventano un unico simbolo spirituale del dolore e della privazione che hanno accompagnato Remizov per tutta la vita, della sua sofferenza e della successiva purificazione:

Завтра с горячим солнцем наш тяжелый поезд медленно подойдет к облаговестанной колоколами Москве [...] впереди те, кто на каторгу, за ними те, кто в Сибирь на поселение [...] – и под звякий звон кандалов напролом громыхающей Москве... [13]

Così, emerge anche al livello spaziale l'elevazione dei propri tormenti a quelli di Avvakum o, ancora di più, a quelli divini, di Cristo sul Golgota: lo scrittore mette infatti in relazione lo spazio di Mosca con la sofferenza e i tormenti di Cristo, concentrando la propria attenzione soprattutto sul "sanguinoso" Lobnoe mesto, piattaforma circolare in pietra situata sulla Piazza Rossa che, sin dal principio, occupava un ruolo speciale tra gli edifici della capitale e dove, secondo lui e secondo la credenza popolare, anticamente avvenivano le esecuzioni capitali⁵⁶:

Но однажды, выйдя на Красную площадь и невольно сторонясь кровавого Лобного места, я вдруг остановился: явственно надо мной выговаривал дьячий голос – «а велел его держать за крепкими сторожи, сковав руки и ноги и на шее цепь». [9]

Remizov traccia, dunque, una serie di paralleli spaziali tra il Lobnoe mesto e il Golgota, affiancandoli deliberatamente: d'altronde, è la stessa parola Lobnoe mesto a richiamare, nell'etimologia, il Golgota, che significava proprio «luogo del cranio», e l'immaginario legato a questo monte è infatti saldamente entrato nel folclore e nella letteratura russa. Così, il parallelo tra Remizov e Cristo di cui detto, il tentativo di farsi carico del dolore e della privazione umana, di addossarsi il peso della colpa e della sofferenza per espiare il peccato universale, si riflette anche nella scelta dei luoghi della narrazione, attraverso la rievocazione del tradizionale parallelo tra l'antica Mosca e la Santa Gerusalemme.

⁵⁶ È in realtà noto che, sebbene talvolta dei patiboli venivano posizionati lì vicino, le celebri esecuzioni di Sten'ka Razin, dei boiari e degli strel'cy non furono eseguite presso il Lobnoe mesto, ma su un'apposita piattaforma di legno non lontano da questo luogo, Vasil'evskij spusk, dietro la cattedrale di San Basilio.

Il secondo monastero su cui vogliamo soffermarci è il monastero Simonov, anch'esso uno dei più antichi di Mosca (1370), che s'innalzava solitario, con le sue cupe torri piramidali, sulle rive della Moscova, e dalla cui sommità si poteva osservare il panorama dell'intera parte destra della città. Di tale monastero, uno dei più ricchi e fiorenti di tutta Mosca, distrutto nel 1930, ad oggi non rimangono che alcuni edifici, fra cui tre torri, il refettorio e la chiesa, ormai quasi in rovina. Il governo russo ha recentemente annunciato l'intenzione di ricostruirlo completamente.

Secondo una famosa leggenda, alla vigilia dell'assalto a Kazan', il giovane Ivan il Terribile udì il suono eccezionale proveniente dalle campane di questo monastero che preannunciavano, come un segno della voce divina, la sua vittoria. Remizov, però, trascura il significato storicamente sacro del rintocco del campanile del monastero di Simonov, immergendo al contrario il lettore nello spazio demoniaco del fuoco: secondo lo scrittore, infatti, proprio in questo luogo venivano condotti da tutto l'impero russo gli «indemoniati» (i posseduti) e la cerimonia dell'esorcismo attirava folle di spettatori curiosi. Rievocando la sua infanzia, Aleksej Michajlovič ricorda come da bambino fu colpito dalle «urla demoniche» dei posseduti proprio per la loro «straordinarietà» («чудесность»), la violazione di tutte le «misure della vita ordinaria». Secondo la credenza popolare, la melodia delle campane scacciava i demoni e proteggeva le persone dalle tentazioni; allo stesso tempo, anche il fuoco è un simbolo escatologico: Remizov descrive proprio un incendio, avvenuto nel monastero in quel periodo, tra il 1892-96, il quale assume un significato apocalittico, «combinandosi», come in un'azione teatrale carnevalesca, con il trionfo dei demoni nelle navate laterali del monastero:

Бесы что-то не очень слушались Симоновского иеромонаха! – а подготовка во время обедни – это подлинно бесовское действие!... – зрелище потрясающее... [...] Куда пожар со сбором всех московских частей и обер-полицмейстером А.А. Власовским... Бесовский пожар в Симонове ни с чем не сравним – зрелище опшеломляющее. [188]

Ad accrescere la folla demoniaca, un'enorme pietra a forma di rana – nella realtà una fontana – posta ai piedi delle mura del monastero, che Aleksej descrive, attraverso i suoi occhi rasati, come un gigantesco demone tramutatosi in pietra⁵⁷ [136].

⁵⁷ La rana (rosopo) nel simbolismo cristiano ha una valenza negativa, è l'incarnazione di spiriti demoniaci.

Così, Remizov sembra apparentemente suddividere lo spazio di Mosca in escatologico, demoniaco e divino, spirituale: incarnazione del primo, appunto, il monastero Simonov, brulicante di demoni e indemoniati; del secondo, invece, egli richiama, oltre a quello di Sant'Andronico, altri monasteri quali l'Ivanovskij (di San Giovanni Battista), uno dei luoghi in cui ebbe origine il movimento eretico dei *chlysty*, i cui capi erano considerati veri e propri santi popolari, e il cui racconto si collega al ricordo della già citata zia Tat'jana Makarovna, seguace del fondatore di questa setta, Avvakum Ivanovič Kopylov, che si riteneva l'incarnazione di Cristo⁵⁸. È interessante in questo punto la menzione, ancora una volta, delle gesta di Van'ka Kain, il quale, trasformatosi da ladro in spia, scoprì proprio la setta dei *chlysty* del monastero Ivanovskij, condannando a morte Kopylov e i suoi seguaci: «А в Ивановском, пристанище хлыстов, из-вестного по действиям Ваньки Каина...» [65]. Così, anche nella scelta e nella caratterizzazione dei luoghi emerge la concezione religiosa dello scrittore, popolare ed “eretica” – ossia concepita come un impasto ambiguo e polimorfo di elementi pagani e cristiani –, in cui di fatto i tratti divini e demoniaci si fondono e si assimilano, come si evince dalla descrizione della vita monastica, del clero e del servizio ecclesiastico, legati al principio infernale e presentati attraverso il filtro della cultura teatrale carnevalesca.

Lo spazio monastico nel suo insieme non è per Remizov sacro, ma è anzi penetrato in ogni suo aspetto dal diabolico: descrivendo il locus del monastero di Sant'Andronico, ad esempio, egli si sofferma sulla routine monastica, paragonandola a un *vertep* ucraino – in cui coesistono la storia sacra e il dramma profano – e a cui l'eroe stesso prende parte, quando ad esempio si reca al monastero insieme ai fratelli, ancora truccati dopo uno dei consueti spettacoli teatrali domestici, venendo così scambiati dalle vecchiette, a causa del loro singolare aspetto, per spiriti maligni, oppure ancora quando taglia i capelli al monaco Miša, caratterizzato nell'aspetto come un vero e proprio *skomoroch*, un buffone-saltimbanco:

Наутро за ранней обедней, нарядный, с серебряным стихарем,
Миша вышел с большой свечой и стал на амвоне лицом к
раскрытым царским вратам – и кто ни был в церкви, всем видно,

⁵⁸ Anche in *Iveren'* leggiamo: «Два очага на Москве светятся по-разному – не простые огни; два монастыря: Симонов кишел бесами, Ивановский – Божьими людьми (хлысты)». Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 459.

так со смеху и покатились. «Лестница Иаковлева!», припечатал монастырский эконом Дмитрий⁵⁹. [90]

Emblematica in tal senso è, ancora, la descrizione della preparazione alla celebrazione pasquale come un'azione carnevalesca:

Под Пасху в нашей приходской церкви мы хотели удивить: паникадила зажгутся без всякой лестницы! Накануне вся церковь опутана была нитками и в полночь, когда крестный ход вернулся в церковь, мы подожгли концы – вспышка, действительно, ударила пушкой, но хоть бы какой огонек, только чад – удущивший, прошиб и можжевеловый дух и съел ладан. [96]

Emerge così la visione religiosa ortodossa orientale nella forma in cui essa si diffuse nell'antica Rus', influenzata cioè del paganesimo tradizionale: la Mosca remizoviana è una Mosca sacra e al tempo stesso apocrifa, in cui motivi religiosi e demoniaci si scontrano e s'interpene-trano.

Molto affascinanti, infine, sono le descrizioni delle chiese: Remizov si concentra sulle più antiche e, in generale, su *realia* che, nella maggior parte dei casi, durante il periodo di redazione di *PG*, erano già stati distrutti dal potere sovietico. Fra queste, menzioniamo una delle più significative, la chiesa Pokrovskaja, dedicata all'icona della Madre di Dio della Georgia, impressa, attraverso numerose immagini e dettagli, nella memoria visiva e topografica dello scrittore:

В пять лет я стал ходить учиться вместе с моим братом, старшим меня на год, к дьякону Покровской церкви на Воронцовом поле, которая называлась Грузинской по чудотворной иконе Грузинской Божьей Матери. Церковь эта снесена, и едва ли есть в Москве хоть один, кто бы вспомнил о ней, но я ее сохраняю в моей памяти. [32]

Le descrizioni dei luoghi ricordati dallo scrittore sono dense di lessimi connessi alla sfera visivo-sonora e riflettono l'estrema importanza che egli attribuisce, nella coscienza del sé bambino, alla percezione

⁵⁹ Simile è la descrizione del monacello-nano Paisij, descritto come la parodia di uno *jurodivyj*. Come si è già avuto modo di notare, in Remizov le manifestazioni esterne di *jurodstvo* e di possessione demoniaca, sebbene abbiano un'essenza apparentemente opposta (santità/demoniaco), vengono di fatto equiparate. Significativa è l'affermazione: «“Бесовское” меня привлекало чудесностью: ведь все обычные меры были нарушены, все вверх тормашками [...]» [119].

dei rituali ecclesiastici, all'esperienza del lato sensoriale, all'effetto del canto liturgico, alla sensazione luminosa emanata dagli "occhi" delle immagini iconografiche: «Я стоял у всех на глазах и чувствовал, как небезразлично эти глаза *устремлены на меня* [...], и в его взгляде я прочитал себе осуждение: он как бы подводил итог моей переломанной жизни» [154]; «И только в церкви – я стоял под наведенными на меня глазами – дома так никто на меня не смотрит, – светящимся тихим светом с чудотворного образа. Как же без нас в нашей приходской церкви Грузинской Божьей Матери?» [241]; e ancora: «И мне показалось, с чудотворного образа не сводимые с меня, такие близкие и памятные мне, глаза, прощаясь, отпускали меня» [241].

Lo spazio ecclesiastico è riempito dal canto, soprattutto dallo *stol-povojs raspev*⁶⁰ – canto ecclesiale ortodosso a due note – della grande cattedrale moscovita della Dormizione a cui lo scrittore, come già per il suono delle campane, arte musicale inseparabile dall'antica arte canora russa, fa risalire l'inizio della sua pre-memoria profonda:

Разве могу забыть я столповой распев Большого Московского Успенского Собора [...] эту голубую глубь – древние напевы дымящейся синим росным ладаном до самой прозрачной августовской зари бесконечной всенощной под Успеньев день. Родился ли я таким – и в этом моя глубокая память или с детства в мой слух незаметно вошло – песенный строй: лад древних напевов. А этот лад не навеянный голос, а голос самой русской земли. И этот лад – моя мера и мой – суд. [8]

La purezza del suono dei campanili e degli antichi canti ecclesiastici livellano lo "spazio" del testo, permettendo così di preservare quell'eterno legame spirituale che conduce all'infinito dello spirito:

В церкви за всенощной я буду петь в хоре догматики русским старинным распевом с отголоском древних русалий. Глубь и чистота моего голоса раскроют и обедованное, сжатое в комок сердце, и веем надеянной весны я вдохну мир в измученную душу. [23]

La leggenda autobiografica rappresentata in PG trova, dunque, il suo scenario ideale nella altrettanto leggendaria Mosca prerivoluzionaria, che da *locus amoenus* e dell'infanzia si fa emblema della cultura

⁶⁰ Con esso veniva cantato il corpus principale dei libri della tradizione liturgica russa.

russa, “spazio” epico e lirico a-temporale di unione tra l’anima dell’eroe autobiografico e tutto l’universo popolare russo.

Con questo *excursus* dedicato alla rappresentazione di alcuni luoghi significativi in *PG* – libro-enciclopedia ricchissimo di informazioni sulla Mosca di fine ‘800 –, all’analisi della ricezione simbolica e mitologica dei *realia* topografici e culturali della città, densi di significati universali e spirituali, non si esauriscono certamente le numerose questioni ancora aperte, sia riguardanti l’analisi del «testo moscovita» (e «pietroburghese») remizoviano, sia, più in generale, riguardanti l’immenso corpus di testi ambientati a Mosca e su Mosca e concernenti l’apparentemente frammentario ed eterogeneo, eppure con sempre maggiore convinzione esistente, «(iper)testo moscovita», inteso come spazio semiotico particolarmente significativo nel XIX-XX secolo e sicuramente meritevole di ulteriori sviluppi e ampliamenti in future ricerche.

Appendice 1. La Mosca di Aleksej Remizov



Mappa di Mosca del 1895. La cartina adoperata è del 1895 ed è scaricabile al seguente link: http://www.etomesto.ru/map-moscow_gorod-1895/ (data ultima consultazione: 06/10/2024).



Appendice 2. Legenda dei luoghi moscoviti¹

1. Malyj Tolmačëvskij Pereulok, n. 8, Zamoskvoreč'e. Casa Medyncev-Remizov

La via nel cuore del quartiere mercantile di Zamoskvoreč'e (Oltremoscova), a sud di Mosca, dove Aleksej Michajlovič nacque e visse per i primi due anni di vita. [25; 44; 65]



Fig. 1. Vista sul Cremlino dal lungofiume di Zamoskvoreč'e dal Bol'soj Kamennyj most. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1884).

¹ Nelle seguenti pagine si riportano i *realia* urbani moscoviti menzionati in PG, corredati da brevi cenni storici ed illustrati dalle fotografie tratte perlopiù dagli album di N.A. Najdënov. Tra parentesi quadre si indicano, inoltre, le pagine di PG in cui ogni luogo è citato.



Fig. 2. Vista su Zamokvoreč'e dalla Všivaja gorka. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).



Fig. 3. Casa Medyncev-Remizov (XIX secolo) oggi (2021).

2. Bol'soj Kamennyj most (Kainov most) (Grande ponte di Pietra [Ponte di Caino])

Costruito nel 1692 e conosciuto anticamente con il nome di Vse-chsvjatskij most (Ponte di Ognissanti), dal 1859 fu sostituito da una struttura in ferro e poi ricostruito, nel 1938, in pietra. Popolarmente definito «Ponte di Caino» dal nome del celebre brigante Ivan Osipov, conosciuto come Van'ka Caino, che abitava, insieme alla sua banda, sotto i suoi archi. Nei suoi pressi nacque Remizov. [6; 44]

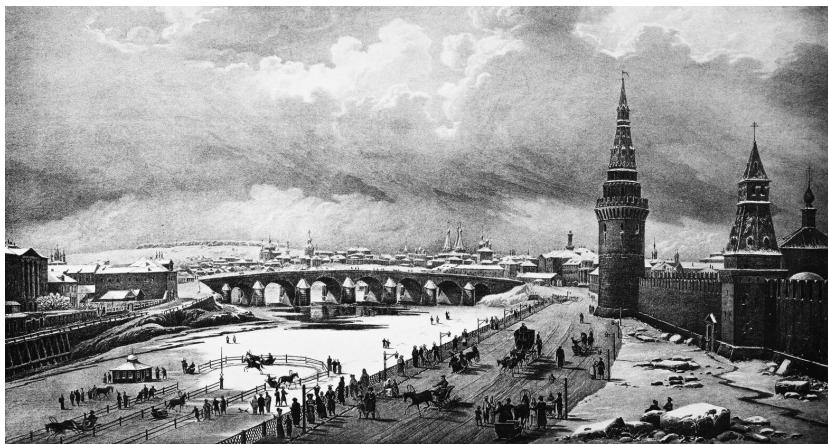


Fig. 4. Vista sul Bol'soj Kamennyj most (1825). Dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1886).



Fig. 5. Bol'soj Kamennyj most alla fine del XVIII secolo. Dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1886).

3. Chiesa di San Nicola in Tolmači

Chiesa nel cuore di Zamoskvoreč'e, dove venne battezzato Remizov, e della quale il padre fu a lungo *starosta*. Oggi è un museo, parte della Galleria Tret'jakov. Vi sono conservate le più importanti icone ortodosse: la Santissima Trinità di Andrej Rublëv e l'Icona della Madre di Dio di Vladimir. [44, 65]



Fig. 6. Chiesa di San Nicola in Tolmači. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883).

4. Via Pjatnickaja, n. 17

Nel 1878, nello studio del fotografo V.M. Martynov, situato in questa via, nella casa di Rožnov, è stata scattata la foto che ritrae Aleskej con l'amata *njanja*, Evgenija Borisovna Petuškova: «Из Толмачевского переулка понесла она меня на Пятницкую, в дом Рожнова, к фотографу Мартынову. Фотограф усадил ее нарядную, и меня с ней, и сказал (хитрый фотограф!)...». [24]

Fig. 7. Aleksej Remizov a sette mesi con la balia. Foto da N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, Paris, 1958.



5. Zemljanoj val, n. 53. Tenuta dei Chludov-Najdënov, detta «Vysokie gory»

Costruita dal mercante Gerasim Ivanovič Chludov, venne data in dote alla figlia, Aleksandra Gerasimovna Chludova, che aveva sposato il più giovane dei tre Najdënov, Aleksandr Aleksandrovič. Nel quadro riportato di seguito, dipinto su commissione dal pittore A.P. Bogoliubov, si può scorgere sulla sinistra la «casa bianca» dei Najdënov. Attualmente, nello sfarzoso palazzo dei Chludov-Najdënov si trova un centro medico riabilitativo. [176, 206]



Fig. 8. A.P. Bogoljubov. *Vid Moskvy iz doma Chludova* (Vista di Mosca dalla casa dei Chludov, 1878). Museo di Mosca.



Fig. 9. La vista dallo stesso punto oggi (2021).

6. Zemljanoj val, n. 57, edificio 6

Territorio della famiglia Najděnov, acquistato dal bisnonno di Aleksej Michajlovič, Egor Ivanovič, ex servo della gleba che, nel 1764, aveva iniziato la sua carriera come apprendista in una tintoria ivi situata. Alle due estremità opposte del laghetto, lo «stagno» che occupava una buona metà del cortile – da cui il titolo dell'omonimo romanzo autobiografico di Remizov, *Prud* – si trovavano rispettivamente la «casa bianca» materna, in cui vivevano gli zii Nikolaj e Viktor, e la dépendance (l'ex tintoria), dove Remizov trascorse l'infanzia e l'adolescenza. La fabbrica tessile si trovava a metà strada tra i due edifici. Nell'unico edificio dei Najděnov conservatosi fin'oggi – costruito nel 1896 da Nikolaj per suo figlio Aleksandr – attualmente si trova il Centro Sacharov. [6; 44; 58; 66]



Fig. 10. Vista sullo Jauza dal ponte Vysokojauzskij verso il monastero Andronikov. Sul la riva sinistra si trovava la casa Najděnov. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdaniij i drugich sooruzenij» (1888).



Fig. 11. Vista sullo Jauza dalla Chiesa di Simeone lo Stilita. Dietro la canna fumaria è visibile la raffineria di zucchero, sulla destra la chiesa Pokrovskaja e dietro quella di Il'ja profeta. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1888).



Fig. 12. Veduta della riva del fiume Jauza (a Syromyatniki) dal monastero Andronikov. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1888).

7. Ponte Vysokij. Oggi ponte Vysokojauzskij

Ponte sullo Zemljanoj val che attraversa lo Jauza; si trovava vicino alla casa dei Najdënov. [44]



Fig. 13. Vista dal ponte Vysokojauzskij. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1888).

8. Ponte Polujaroslavskij

Ponte situato sullo Jauza, nei pressi della casa di Aleksej Michajlovic. Non si è conservato. [14; 32; 44; 53]

9. Chiesa Pokrovskaja, popolarmente conosciuta come chiesa dell'Icona della Madre di Dio della Georgia, sulla via Voroncovoe pole

Così denominata per l'Icona in essa custodita dal XVII secolo. N.A. Najdënov è stato lo *starosta* di questa chiesa, sulla quale ha anche scritto un libro. Demolita nel 1932. Cfr.: «В пять лет я стал ходить учиться вместе с моим братом, старшим меня на год, к дьякону Покровской церкви на Воронцовом поле, которая называлась Грузинской по чудотворной иконе Грузинской Божьей Матери. Церковь эта снесена, и едва ли есть в Москве хоть один, кто бы вспомнил о ней, но я ее сохраняю в моей памяти». [28; 32] Non lontano si trova anche la chiesa di Il'ja il Profeta, chiusa nel 1929 e da quella data sede del Museo di Arte Orientale. Solo dal 2019 in quest'ul-

tima si tengono di nuovo e regolarmente i servizi liturgici. Cfr.: «Близ церкви Ильи Пророка в Введенском переулке около Прохоровых, Швецовых и Морозовых, парикмахерская». [86]



Fig. 14. Chiesa dell'Icona della Madre di Dio della Georgia. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).



Fig. 15. Chiesa di Il'ja il Profeta. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

10. Chiesa della Resurrezione del Verbo sulla Taganka

La chiesa, costruita nel 1790 e abbattuta nel 1930, si trovava all'incrocio tra le attuali Via Taganka e Via Marksistkaja. [248]



Fig. 16. Chiesa della Resurrezione del Verbo, sulla Taganka. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883).

11. 1-j Kotel'ničeskij pereulok, 8. Chiesa di San Nicola in Kotel'niki

L'attuale edificio della chiesa fu edificato negli anni '20 del XIX secolo dall'architetto O.I. Bove. Dopo il 1917 la chiesa fu chiusa; oggi è stata restaurata e in essa si celebra il servizio liturgico. In questa chiesa si svolgono gli eventi narrati nel capitolo *Golodnaja pučina*. [120]



Fig. 17. Chiesa di San Nicola in Kotel'niki. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

12. Via Nikolojamskaja 10-12. Chiesa di Simeone lo Stilita vicino allo Jauza

Menzionata nel racconto *Ščastlivyj den'* [174; 244]. La via è così denominata a causa del nome dell'altra chiesa che anticamente si trovava qui, al numero 39, la chiesa di San Nicola na Jamach, chiusa dal 1928 e definitivamente demolita nel 1956-57. Viene citata nel racconto *Knižnik*. [136]



Fig. 18. Chiesa di Simeone lo Stilita. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).



Fig. 19. Chiesa di San Nicola na Jamach. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

13. Via Staraja Basmannaja, n. 21/4. Aleksandrovskoe kommerčeskoe učilišče (Istituto commerciale Aleksandrovskij)

Nikolaj Najděnov era il fondatore e amministratore dell'Istituto, creato sul modello della scuola tedesca in cui egli stesso si era diplomato. Qui, dal 1891 al 1895, studiò Aleksej insieme al fratello maggiore Viktor. L'Istituto venne chiuso nel 1918; l'edificio, sede di differenti istituzioni educative, si è conservato in forma ricostruita. Nel testo, Remizov descrive il percorso per raggiungere l'Istituto attraverso la Staraja Basmannaja, passando vicino al Kurskij vokzal. Cfr.: «В один прекрасный день мне было сказано, что в гимназию мне больше незачем ходить, я переведен в коммерческое училище, куда переводится мой брат...» [149; 151; 175; 178]



Fig. 20. Tenuta di A.B. Kurakin, sede Istituto commerciale Aleksandrovskij (1870). Foto da <https://pastvu.com/p/39677>

14. Via Pokrovka, n. 22. Usad'ba Apraksinych. 4-aja mužskaja moskovsksaja gimnazija (Quarto ginnasio moscovita)

Il ginnasio dove studiò Aleksej dal 1884 al 1891, prima di essere trasferito all'Istituto Aleksandrovskij per seguire il fratello maggiore Viktor: «Я был самый младший не только в приготовительном классе, а и во всей Московской IV-ой гимназии. Мне было семь лет». [4; 78; 166]

15. Starosadskij pereulok, n. 7. Chiesa Luterana di Pietro e Paolo

Nei pressi della chiesa, situata nel quartiere tedesco di Mosca (Nemetskaja sloboda) si trovava l'Istituto evangelico-luterano di Pietro e Paolo, il ginnasio tedesco dove avevano studiato i fratelli e le sorelle Najdénov. Cfr.: «Мать училась в немецкой Петропавловской школе» [53]; «Виктор Александрович Найденов, как все его братья и сестры, окончив Петерпaulьшуле, уехал в Англию...». [187]



Fig. 21. Chiesa evangelico-luterana di Pietro e Paolo. Foto dall'album di N.A. Najdénov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

16. Ioanno-Predtečenskij monastyr' (Ivanovskij monastyr') (Monastero di San Giovanni Battista)

Monastero femminile nel cuore di Mosca. Fondato nel XV secolo, è considerato uno dei più antichi della capitale. Si diceva che, negli anni '30 del Settecento, molte monache del monastero prendessero parte a rituali dei settari *chlysty*: «А в Иваноском, пристанище хлыстов...» [65]



Fig. 22. Monastero di San Giovanni Battista. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

17. Andronikov (Andron'ev) monastyr' (Monastero di Sant'Andronico)

Il più antico monastero di Mosca, fondato nel 1360, luogo in cui fu tenuto prigioniero Avvakum e dove è seppellito Andrej Rublëv, che ne ha affrescato la Cattedrale del Salvatore. Oggi è sede del Museo di Arte russa antica. Cfr.: «и из сини окон свинцовую грозовую тучу, белую башенную стену и колокольню Андрониева монастыря, красный, утыканный, как щетка, гвоздями [...]». [6; 26; 34; 66; 232]



Fig. 23. Monastero Andronikov. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

18. Novospasskij monastyr' (Nuovo monastero del Salvatore)

Uno dei monasteri fortificati che si trovavano alle porte dell'antica Mosca. Denominato Nuovo per distinguerlo da quello originale, fu uno dei primi monasteri fondati all'inizio del XIV secolo all'interno del Cremlino. Dal 1492 venne trasferito sulla riva sinistra della Moscova. Il monastero, nell'aspetto in cui lo vediamo oggi, fu ricostruito dallo zar Michail I nel 1640. [232]



Fig. 24. Nuovo monastero del Salvatore. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

19. Simonov monastyr' (Monastero Simonov)

Edificato nel 1370 dal beato Fëdor, nipote di San Sergio di Radonež, prese il nome dall'icona di San Simone. Nel XVI secolo furono erette mura e torri di pietra. Chiuso nel 1923 e abbattuto nel 1930, del monastero oggi sopravvivono solo tre torri con alcuni annessi, il refettorio e la chiesa della Madre di Dio di Tichvin (1677-1683), dove dal 1992 si svolgono di nuovo le funzioni religiose. Menzionato ripetutamente nel testo come luogo d'indemoniati, soprattutto nel capitolo *Golodnaja pucina*. [44; 118; 232]



Fig. 25. Monastero Simonov. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

20. Donskoj monastyr' (Monastero Donskoj)

Celebre monastero maschile fatto erigere, nel 1591, dallo zar' Fedor Ioannovič nella zona denominata Porte di Kaluga, per ricordare la liberazione miracolosa di Mosca dall'invasione del Khan Girej di Crimea. La cattedrale del complesso fu realizzata tra il 1684 e il 1698. [232]



Fig. 26. Monastero Donskoj. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)

21. Novodevičij monastyr' (Monastero delle Nuove Vergini)

Fondato nel 1524 dal Gran Principe Vasilij III per commemorare la conquista di Smolensk del 1514. Eretto come fortezza difensiva lungo la Moscova, nella parte meridionale della città, di fronte alle Colline dei Passeri, venne così definito per differenziarlo da quello dell'Ascensione, situato nel Cremlino. A differenza della maggior parte dei monasteri moscoviti, è rimasto quasi intatto. [230]



Fig. 27. Monastero delle Nuove Vergini. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883).

22. Voznesenskij monastyr' (Monastero dell'Ascensione)

Antico monastero femminile fondato nel 1382 e situato dentro le mura del Cremlino, vicino alla torre Spasskaja. Chiuso dal 1918 e infine demolito nel 1929-30. Cfr.: «Два московских женских монастыря особенно меня трогали: Вознесенский и Ивановский. Вознесенский в Кремле, усыпальница московских царич и царевен...». [65]



Fig. 28. Monastero dell'Ascensione. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882).

23. Chiesa del Cristo Salvatore

Menzionata nel testo soprattutto per il suo celebre Coro, il più famoso e antico della città, insieme a quello della Cattedrale della Dormizione: «Два хора в Москве: Синодальный и Чудовской. Синодальный — в Успенском соборе: Чудовской — у Храма Христа Спасителя» [162]. Com'è noto, la chiesa fu abbattuta nel 1931 e ricostruita solo a partire dal 1990.



Fig. 29. Chiesa del Cristo Salvatore. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883).

24. Campanile di Ivan Velikij (Ivan il Grande) nel Cremlino

Campanile della chiesa di San Giovanni Climaco (Cerkov' Ioanna Lestvičnika) nel Cremlino, fondata nel 1329 da Ivan Kalita in onore della nascita di suo figlio. Il campanile venne eretto da Vasilij III nel 1505-1509 sulle fondamenta della vecchia torre campanaria come monumento in onore di suo padre, Ivan III. Nel 1600, su volontà dello zar' Boris Godunov, la torre fu innalzata fino all'altezza attuale (81 metri). Dopo essere stata danneggiata nel 1812, essa venne ricostruita nella sua forma odier- na nel 1819. Nei giorni festivi, il suono della campana di Ivan il Grande dà il via alla melodia di tutte le campane di Mosca. [6; 44]



Fig. 30. Campanile di Ivan il Grande. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883).

25. Uspenskij sobor (Cattedrale della Dormizione [dell'Assunzione])

Costruita tra il 1475 ed il 1479 dall'architetto italiano Aristotele Fioravanti sulla piazza delle Cattedrali al Cremlino di Mosca, essa era la principale chiesa del granducato di Moscovia. Nel testo è menzionata soprattutto in relazione al suo celebre e antico coro Sinodale. [8; 162]



Fig. 31. Cattedrale dell'Assunzione. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883)

26. Chram Vasilija Blažennogo (Cattedrale di San Basilio)

Sebbene il nome ufficiale sia Cattedrale dell'Intercessione della Madre di Gesù sul Fossato (Sobor Pokrova Presvjatoj Bogorodicy, što na Rvu), essa è popolarmente conosciuta come Cattedrale di San Basilio, dal nome dello *jurodivyj* Basilio il Benedetto, stolto in cristo venerato dalla Chiesa ortodossa russa, morto durante la costruzione della stessa e sepolto al suo interno. Eretta sulla Piazza Rossa nel XVI secolo per volontà di Ivan IV di Russia per commemorare la presa di Kazan' e Astrachan', essa rappresentava non solo il centro geometrico della città, ma anche il suo fulcro spirituale, ed era percepita come il simbolo in terra della Città celeste. Cfr.: «И разве забыть мне каменные скользящие плиты, тесные приделы у Николы Великорецкого – в храме Василия Блаженного, и эти тяжелые вериги по стене – какими глазами я глядел на них! Это были мои вериги – добровольно надеть на себя и идти в мир за страдой» [9; 110]



Fig. 32. Cattedrale di San Basilio. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883)

27. Lobnoe mesto (Luogo del cranio)

Piattaforma circolare di pietra lunga 13 metri, costruita nel XVI secolo e situata nella Piazza Rossa, di fronte alla cattedrale di San Basilio. Nonostante la comune credenza, la piattaforma non è mai stata un luogo dove si eseguivano le esecuzioni (l'espressione *lobnoe mesto* è ancora oggi usata come sinonimo di «patibolo»), ma veniva usata soprattutto per annunciare gli ukaz degli zar e per le ceremonie religiose. Nella Russia zarista, durante la Settimana Santa, la processione della Domenica delle Palme terminava proprio al Lobnoe mesto, dove veniva eretta una rappresentazione del calvario. [9]



Fig. 33. Lobnoe mesto. Foto dall'album di N.A. Najdénov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdaniij i drugich sooruženij» (1884).

28. Krasnaja ploščad' (Piazza Rossa)

Cfr.: «Но однажды, выйдя на Красную площадь и невольно сторонясь кровавого Лобного места, я вдруг остановился: явственно надо мной выговаривал дьячий голос — “а велел его держать за крепкими сторожи, сковав руки и ноги и на шее цепь”». [9]

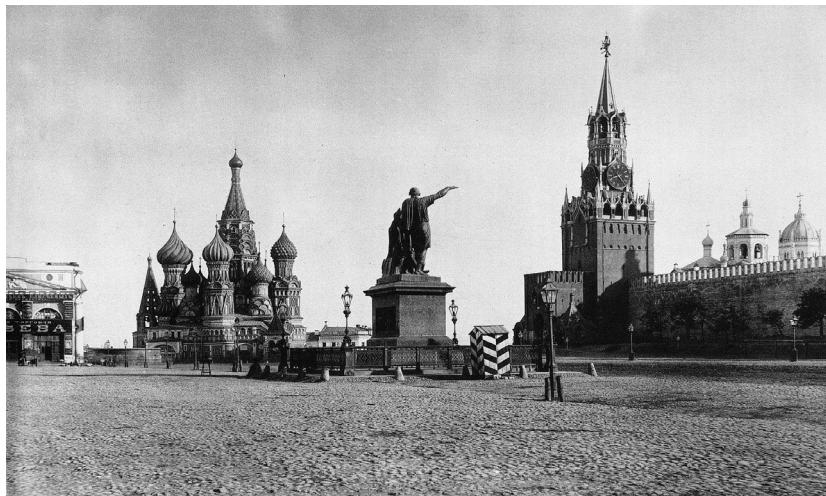


Fig. 34. Piazza Rossa. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

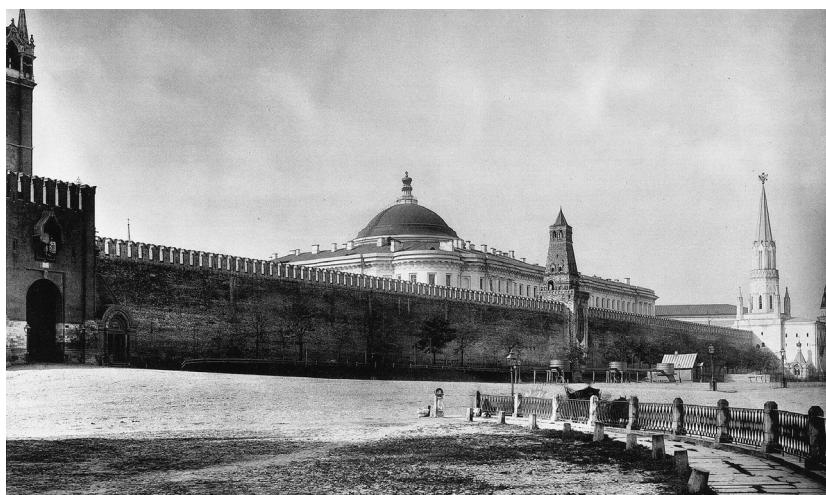


Fig. 35. Piazza Rossa, mura del Cremlino. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

29. Palazzo della Borsa sulla via Il'inka, n. 6

Simbolo della Mosca mercantile del XIX secolo, venne inaugurata nel 1839 e Nikolaj Najděnov ne era presidente. Nell'ex-edificio della Borsa oggi si trova la Camera di Commercio e Industria della Russia. [101; 102; 134]



Fig. 36. Borsa di Mosca. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

30. Banca commerciale di Mosca sulla via Il'inka

Fondata da Nikolaj Najděnov nel 1871. [187]



Fig. 37. Vista sulla via Il'inka dalla Borsa. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1888).

31. Kitaj-gorod

Storico quartiere mercantile di Mosca, circondato da mura medievali, per la maggior parte abbattute nel 1934. Cfr. «я вспоминаю Москву, "Китай-город" – слово из первых, услышанных мною в детстве...». [69]

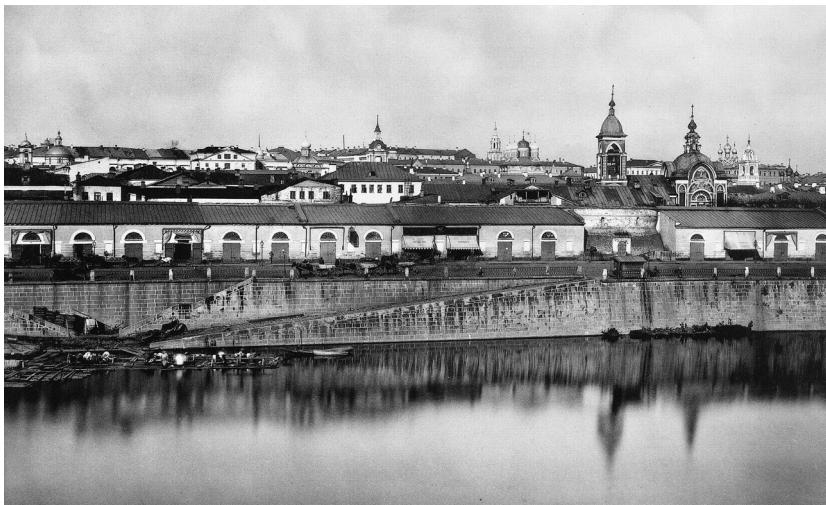


Fig. 38. Vista su Kitaj-gorod dalla Moscova. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).



Fig. 39. Vista su Kitaj-gorod dalla Piazza del teatro (1884). Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

32. Via Nikol'skaja, n. 15. Pečatnyj dvor, poi Tipografia Sinodale

Prima tipografia statale russa fondata nel 1553 da Ivan Fëdorov, "padre" della stampa slavo orientale. Nel 1611, durante il Periodo dei Torbidi, la Stamperia fu quasi interamente distrutta da un incendio e fu ricostruita solo nel 1620. Nel 1721, la Stamperia di Mosca venne conferita al Santo Sinodo, il più alto organo di governo della Chiesa ortodossa russa, e la casa editrice divenne religiosa. Chiusa nel 1917, dal 1931 l'edificio ospita l'Istituto Statale di Storia e di Archivistica di Mosca (MGIAI). Cfr.: «Помню, мы ходили на Никольскую в знакомую часовню к Пантелеимону и в соседний Никольский монастырь, подолгу останавливались перед Синодальной типографией, бывшим Печатным Двором». [109]



Fig. 40. Via Nikol'skaja. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1888).

33. Tret'jakovskij proezd

Sede di uno dei negozi di Michail Remizov, padre di Aleksej Michajlovič, situato a Kitaj-gorod tra la via Nikol'skaja e il Teatral'nyj proezd. Cfr.: «После смерти отца ч всего раз был с матерью в Третьяковском проезде и в Солодовниковском пассаже, два галантерейных магазина отца...». [65, 99]



Fig. 41. Tret'jakovskij proezd. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

34. Solodovnikovskij passaž

Sede di uno dei negozi di Michail Remizov, padre di Aleksej Michajlovič. Si trattava di un grande complesso commerciale, costruito nel 1862 sul Kuzneckij most dall'architetto N.V. Nikitin per ordine del mercante G.G. Solodovnikov. Venne distrutto nel 1945. [65, 99]



Fig. 42. Kuzneckij most. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1891).

35. Chiesa Anglicana di Sant'Andrea sul Černiševskij pereulok, n. 8 (oggi Voznesenskij pereulok)

La chiesa, di stile gotico vittoriano, tutt'oggi conservatasi e in attività, è menzionata nel racconto *Ščastlivyj den'*. Cfr.: «Нам было велено отправляться завтра на похороны в англиканскую церковь. [...] Англиканская церковь в Чернышевском переулке на Тверской, с Земляного вала, это не Андроньев, надо было встать спозаранку». [175-177]

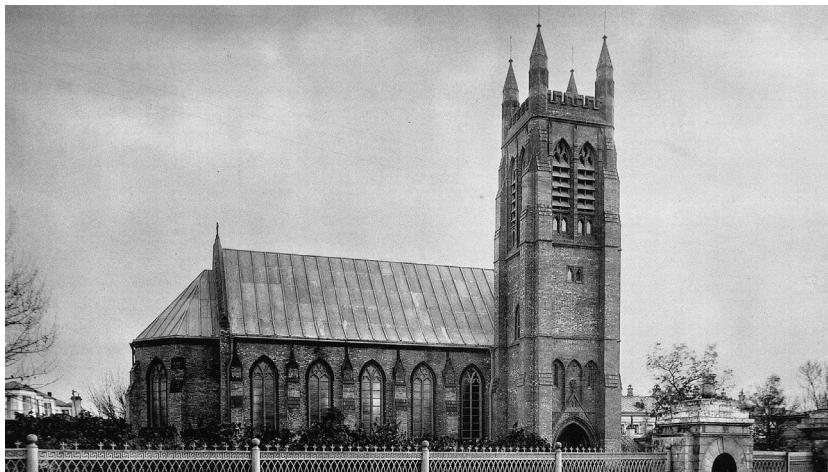


Fig. 43. Chiesa Anglicana di Sant'Andrea. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1884).

36. Chiesa del Santo Martire Nikita sulla Staraja Basmannaja

Una delle più antiche chiese di Mosca, fondata dal Granduca Vasilij III. La chiesa in pietra fu costruita nel 1685 sul sito della precedente chiesa in legno e rimase in piedi fino alla metà del XVIII secolo. L'attuale edificio – si tratta di una delle poche chiese che, dopo la rivoluzione, non venne distrutta –, costruito dall'architetto D.V. Uchtomskij, risale al 1745-51. Chiusa al culto nel 1933, la chiesa è stata restituita ai fedeli solo nel 1990. Nei dintorni viveva lo *jurodivyj* Fedja. [178]



Fig. 44. Chiesa del Santo Martire Nikita. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1884).

37. Petrovskij pereulok, n. 3. Teatro F.A. Korš

Uno dei teatri più famosi e popolari della Mosca prerivoluzionaria, in funzione dal 1885 al 1917, prende il nome dal suo fondatore, l'imprenditore Fëdor Korš. L'edificio storico, situato sul Petrovskij pereulok, è oggi occupato dal Teatro di Stato delle Nazioni. Cfr.: «Я не пропускал у Корша ни одного воскресного спектакля [...] я пересмотрел всего Островского». [79]

38. Sucharevka (Piazza Sucharev)

Dalla fine del XVIII secolo, attorno all'omonima torre Sucharev veniva allestito il più grande mercato di generi alimentari di Mosca; nel XIX secolo era anche uno dei principali centri del commercio di libri usati, dove il piccolo Aleksej narra di aver acquistato i primi libri. Durante gli anni della Guerra Civile e della NEP, esso si trasformò in un mercato delle pulci, poi chiuso nel 1930. La celebre torre Sucharev, uno dei principali simboli della città, definita dai moscoviti «la sposa del Campanile di Ivan Velikij», venne demolita nel 1934. Cfr.: «С деньгами и с "голубями" мы шли на Сухаревку честно смотреть книги...». [84]



Fig. 45. Torre Sucharev. Foto dall'album di N.A. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1884).

39. Chitrovka (Piazza Chitrovskaja)

Noti e famigerati bassifondi moscoviti. Gli abitanti della Chitrovka, definiti popolarmente «gatti» («коты»), compaiono ripetutamente nelle opere di Remizov. Cfr.: «Где ходить не велено и где спят или бродят одни коты с Хитровки, возбуждал во мне какое-то мучительное воспоминание». [6]



Fig. 46. Chiesa della Madre di Dio di Smolenks sulla Piazza Chitrovka. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

40. Tverskoj bul'var

Una delle strade principali del centro di Mosca; il viale termina in piazza Puškin, dove si trova l'omonimo monumento al poeta. [85; 100]



Fig. 47. Vista sul Tverskoj bul'var. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1891).

41. Lefortovo

Quartiere celebre soprattutto per il suo carcere, tradizionalmente rappresentato nella letteratura russa come un luogo sconosciuto, spaventoso, "altro" di Mosca. Richiamato nel testo soprattutto nel capitolo *Ščastlivyj den'*. Cfr. «Лефортовская часть — Проломная застава — Введенские горы!». [178]



Fig. 48. Palazzo di Lefortovo. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnosti, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1891).

42. Cimitero Rogožskoe

Centro spirituale e amministrativo della comunità di Vecchi Credenti, situato nella parte orientale di Mosca e comprendente alloggi, chiese, biblioteche, archivi e l'Istituto di rito antico (fondato nel 1907). L'area dell'attuale cimitero occupa circa 12 ettari. Cfr: «Тараканомор, сколько ни приставали, ни разу не повел нас на Рогожское кладбище послушать "старое пение"». [118]



Fig. 49. Cappella dell'Intercessione della Vergine nel cimitero Rogožskoe. Foto dall'album di N.A. Najděnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884).

43. Vorob'ëvyе gory (Colline dei Passeri)

Uno dei sette colli di Mosca, sita nell'area sud-orientale di Mosca, sulla riva destra del fiume Moscova. [244]

Sebbene ritenuti non meno importanti, per motivi di spazio sono rimasti ai margini della nostra mappa i seguenti luoghi:

A. Istituto per il disegno tecnico Stroganov

Frequentata da Aleksej e dal fratello maggiore Sergej per le lezioni domenicali gratuite di disegno, oggi ospita l'Università Statale di Arti e Industria. Cfr.: «Старший брат, не пропуская ни одного воскресенья, после обеда отправлялся с ящиком через всю Москву в Строгановское училище...». [57]

B. Usad'ba Petrovsko-Razumovskoe (Tenuta Petrovsko-Razumovskaja)

Tenuta nobiliare situata nell'omonimo villaggio, il cui territorio nel 1917 divenne parte di Mosca. Cfr. «Он брал нас с собой в Петровское-Разумовское...». [188]

Bibliografia

Testi primari

- Remizov, A.M., *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati*, Paris, YMCA-Press, 1951.
- Remizov, A.M., *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 5-260.
- Remizov, A.M., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 1-10, Moskva, Russkaja kniga, 2000-2003. <https://rvb.ru/20vek/remizov/ss10/toc.htm> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Remizov, A.M., *Sobranie sočinenij*, T. 11-16, SPb, Rostok, 2015-2021.
- Keys, R.J., (a cura di), *Aleksei Remizov's Prud (The Mere): The final text of the novel*, Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 2004.

Traduzioni italiane delle opere di A.M. Remizov

- Jukovskij, V.A., Remizov, A.M., *Fiabe russe*, tr. it. R.P. Pomerantz, Sesto San Giovanni (Milano), A. Barion Edit. Tip., 1929.
- Remizov, A.M., *Sorelle in Cristo*, tr. it. R. Poggiali, Torino, Slavia, 1930.
- Remizov, A.M., *Lo zar Massimiliano*, tr. it. E. Lo Gatto, in E. Lo Gatto (a cura di), *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*, Milano, Bompiani, 1955, pp. 5-52.
- Remizov, A.M., *La Russia nel vortice*, in P. Zveteremich (a cura di), *Narratori russi moderni*, Bompiani, Milano, 1963, pp. 132-157.
- Remizov, A.M., *Russia scompigliata*, tr. it. I.A. Sibaldi, Milano, Bompiani, 1981.
- Remizov, A.M., *La sorella premurosa*, tr. it. E. Lo Gatto, in T. Landolfi (a cura di), *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 1984, pp. 929-940.
- Remizov, A.M., *Diavoleria: racconti russi di magia!*, tr. it. L. De Ferrante, Roma, Edizioni E/o, 1986.

- Remizov, A.M., *La madre di Dio: stella delle stelle*, Milano, Centro studi Russia cristiana, 1989.
- Remizov, A.M., *Il Salvatore: prato spirituale: libro-calendario*, Milano, Centro Studi Russia Cristiana, 1990.
- Remizov, A.M., *Diavoleria*, tr. it. A. D'Amelia, in *Le più belle pagine della letteratura sull'Horror, I Libri dei Nomi*, Roma, Edizioni E/o, 1993, pp. 25-30.
- Remizov, A.M., *A spasso sui cornicioni* tr. it. M.A. Curletto, Genova, Il melan-golo, 1995.
- Remizov, A.M., *Gli indemoniati: due vite segnate da mangia e superstizione (Savva Grudcyn e Solomonija)*, tr. it. M. Caramitti, Roma, Voland, 1996.
- Remizov, A.M., *San Nicola*, tr. it. C. Muschio, in *Il fiore della felce. Racconti russi dell'aldilà*, Fiabesca 42, Stampa Alternativa, 1996, pp. 79-85.
- Remizov, A., *Il morto*, tr. it. C. Muschio, in *Il fiore della felce. Racconti russi dell'aldilà*, Fiabesca 42, Stampa Alternativa, 1996, pp. 87-90.
- Remizov, A., *La timida*, tr. it. C. Muschio, in *Il fiore della felce. Racconti russi dell'aldilà*, Fiabesca 42, Stampa Alternativa, 1996, pp. 91-93.
- Remizov, A., *La promessa sposa*, tr. it. C. Muschio, in *Il fiore della felce. Racconti russi dell'aldilà*, Fiabesca 42, Stampa Alternativa, 1996, pp. 95-97.
- Remizov, A.M., *Russia scompigliata*, tr. it. M. Caramitti, in *Fuoco. La grande prosa russa di inizio Novecento*, Roma, Atmosphere, 2020, pp. 208-225.
- Remizov A.M., *Il sacrificio*, tr. it. A. Tarabbia, in *Racconti di demoni russi*, Roma, Il saggiatore, 2021, pp. 157-177.
- Remizov, A.M., *Mala sorte*, estratti, tr. it. A. Lena Corritore, in *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Roma, Atmosphere, 2022, pp. 36-45.

Traduzioni di *Podstrižennymi glazami*

- Remizov, A.M., *Les yeux tondus*, Nouvelles traduites du russe par Nathalie Reznikoff, Paris, Gallimard, 1957.
- Remizov, A.M., *Con gli occhi rasati*, tr. it. N. Pucci, «Slavia. Rivista trimestrale di cultura», n. 4, 2021; n. 2, 3, 4, 2022; n. 1, 2, 4, 2023.
- Remizov, A.M., *Con gli occhi rasati*, estratti, tr. it. A. Lena Corritore, in *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Roma, Atmosphere, 2022, pp. 166-179.

Diari, quaderni, autobiografie, pubblicazioni sulla stampa, materiali manoscritti

- Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T. 1, SPb, Puškinskij dom, 2013.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T. 2, SPb, Puškinskij dom, 2015.

- Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T. 3, SPb, Puškinskij dom, 2019.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T. 4, SPb, Puškinskij dom, 2020.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T. 5, SPb, Puškinskij dom, 2021.
- Remizov, A.M., *O sebe*, «Rossija», n. 6, 1923, pp. 25-26.
- Remizov, A.M., *Disegni di scrittori*, «Russia», n. 4, 1925, p. 103-104.
- Remizov, A.M., *Avvakum 1620-1682*, «Poslednie novosti», n. 6548, 2 marzo 1939, p. 3.
- Remizov, A.M., *Turgenev 1818-1883. Razgovor po povodu vychoda vo francuzskom perevode rasskazov Turgeneva*, «Novosel'e», n. 31/32, 1947, pp. 18-23.
- Remizov, A.M., *Avtobiografija 1912*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*, T. 3, SPb, Feniks-Atheneum, 1993, pp. 437-442.
- Remizov, A.M., *Avtobiografija 1913*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*, T. 3, SPb, Feniks-Atheneum, 1993, pp. 442-445.
- Remizov, A.M. *Dnevnik 1917-1921 gg.*, in A.M. Remizov *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, T. 5, 2000, pp. 423-533.
- Remizov, A.M., *O sebe*, in L. Flejshman, R. Huges, O. Raevskij-Huges (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-Press; Moskva, Russkij put', 2003, pp. 175-185 [1^a ed. YMCA-Press, 1983].
- Remizov, A.M., *Moja otchodnaja*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Blokovskij sbornik XVI: Aleksandr Blok i russkaja kul'tura pervoj poloviny XX veka*, Tartu, TPÜ Kirjastus, 2003.
- Remizov, A.M., *Kak naučit'sja pisat'*, in A.M. Gračëva, A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, SPb/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 263-291.
- Remizov, A.M., *Aleksej Remizov. Lico pisatelja. Materialy k knige*, in A.M. Gračëva, *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, SPb, Puškinškij dom, 2010, pp. 241-473.

Corrispondenza epistolare

- Car'kovaja, T.C. (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizov k V.V. Peremilovskomu*, «Russkaja literatura», n. 2., 1990, p. 232.
- D'Amelia, A. (a cura di), *L'epistolario coniugale di A.M. Remizov. Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovo-Dovgello*, «Europa Orientalis», n. 4, 1985, pp. 149-191.
- D'Amelia, A. (a cura di), *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovo-Dovgello*, «Europa Orientalis», n. 6, 1987, pp. 237-310.
- Obatnina, E.R., Uriupina, A.C. (a cura di), *Na večernej zare. Glava iz rukopisi. Pis'ma k S.P. Remizovo-Dovgello. 1927 (okončanie)*, «Literaturnyj fakt», n. 4 (22), 2021, pp. 8-48.

Gračëva, A.M. (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizova k Ju.P. Odarčenko*, «Naše nasle-die», n. 33, 1995, p. 99.

Michajlov, M.V. (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizov k G.I. Čulkovu (publikacija, vst-st., kommentarii)*, in *Kafedral'nye zapiski: Voprosy novoj i novejšej russkoj literatury*, Moskva, MGU, 2002, pp. 225-244.

Biografie, memorie dei contemporanei, recensioni

Adamovič, G.V., *Remizov*, in *Odinočestvo i svoboda*, SPb, Aletejja, 2002, pp. 165-184.

Annenkov, Ju.P., *Dnevnik moich vstreč. Cikl tragedij*, T. 1, Leningrad, Isskustvo, 1991.

Arland, M., *Preface a Les yeux tondus*, in A.M. Remizov, *Les yeux tondus*, Nouvelles traduites du russe par Nathalie Reznikoff, Paris, Gallimard, 1957, pp. 7-11.

Berberova, N., *Kursiv moj: Glavy iz knigi*, «Oktjabr'», n. 12, 1988, pp. 174-202.

Borisovna, K.E. (a cura di), *Kak my pišem* (A. Belyj, M. Gor'kij, Evg. Zamyatin i dr.), Moskva, Kniga, 1989 [1^a ed. 1930].

Čulkov, G., *Gody stranstvij: Iž knigi bospaminanij*, Moskva, Federacija, 1930, pp. 228-233.

Cvetaeva, M., *Iz otveta na anketu žurnala «Svoimi putyami»* (1925), in Ead., *Ob Iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 368.

Dobužinskij, M.V., *Moi vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987.

Dobužinskij, M.V., *Moi vstreči s pisateliами i poetami*, in Id., *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987.

Dovlatov, S., *Remizov, Sinjavskij i drugie*, «Panorama», n. 228, 1986, p. 34.

Erenburg, I., *Liudi, gody, žizni. Pod kolesami vremeni. Knigi pervaja, vtoraja, tret'ja*. Moskva, AST, 2017.

Fedin, K., *Gor'kij sredi nac (kartiny literaturnoj žizni)*, č. 2, Moskva, Goslitizdat, 1944, p. 6-25.

Filosofov, D.V., *Sny*, «Russkoe slovo», n. 287, 1909, p. 3.

Gazdanov, G., *Sobr. soč. v 5 tt. Vystuplenija na radio «Svoboda»*, T. 4, Moskva, Ellis lakk, 2009, pp. 404-405.

Gul', R., *Ja unes Rossiju. Apologija emigracii: v 3 t.*, T. 2, New York, Most, 1984-1989, pp. 111-112.

Hofman, M., *Peterburgskie vospominanija*, in V.P. Krejd (a cura di), *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993, pp. 367-378.

Kodrijanskaja, N., *Aleksej Remizov*, Paris, s.e., 1959.

Kodrijanskaja, N., *Remizov v svoich pis'mach*, Paris, s.e., 1977.

Izmajlov, A., *Starorusskie kruževa. Byl' i legenda A.M. Remizova*, in Id., *Pestrye zamena: Literaturnye portrety bezvremen'ja*, Moskva, Izd. T-va I.D. Sytina, 1913, pp. 87-101.

- Janovskij, V.C., *Polja Elisejskie. Kn. Pamjati*, SPb, Puškinskij fond, 1993, pp. 186-189.
- Lo Gatto, E., *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia, 1976, p. 150-161.
- Mazurova, A., *Razgovory s Remizovym i o nem*, «Del», n. 4, 1951, pp. 28-36.
- Nikitin, V.P., «Kukuškina» (*Pamjati A.M. Remizova*). *Vospominanja*, in N.Ju. Grjekalova (a cura di), *Ezegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god.*, SPb, Akademičeskij proekt, 1993, pp. 279-295.
- Potockij, A., «Besnovatye»: *Novaja kniga Alekseja Remizova*, «Russkie novosti», n. 317, 1951, p. 4.
- Reznikova, N.V., *Ognennaja pamjat'*. *Vospominanja o Aleksee Remizove*, SPb, Puškinskij dom, 2013 [1^a ed. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1980].
- Rževskij, L., *Vstreči i pis'ma. (O russkich pisateljach Zarubež'ja 1940-1960-ch gg.)*, «Grani», n. 156, 1990.
- Šachovskaja, Z., *Otraženija*, Paris, YMCA-Press, 1975.
- Šalamov, V., *Zapisnye knižki 1954-1979*, in *Sobranie sočinenij v 6 t.*, T. 5, Moskva, Terra-knižnij klub, 2005.
- Šalamov, V., *Ob A.M. Remizove*, in *Sobranie sočinenij: V 6 t. + t. 7, dop.: T. 7, dopolnitel'nyj: Rasskazy i očerki 1960-1970; Stichotvoreniya; Stat'i, esse, publicistika; Iz archiva pisatelia*, Moskva, Knižnij Klub Knigoved, 2013.
- Sedych, A., *Dalékije, blízkie*, New York, Novoe russkoe slovo, 1979.
- Šklovskij, V., *Zoo o lettere non d'amore*, tr. it. di M. Zalambiani, Palermo, Sellerio, 2002 [ed. or. Zoo. *Pis'ma ne o liubvi ili Tret'ja Eloiza*, Berlin, Gelikon, 1923].
- Stepun, F., *Byvšee i nesbyvšeesija*, New York, Iz-tvo imeni Čechova, 1956.
- Tyrkova-Williams, A.V., *Teni minuvšego: Vstreči s pisateljami*, in V.P. Krejd (a cura di), *Vospominaniya o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993, pp. 322-342.
- Vološin, M., *Liki tvorčestva*, Leningrad, Nauka, 1989.
- Zajcev, B.K., *Sobranie sočinenij: v 5 t. T. 6. Moi sovremenniki: Vospominanija. Portrety. Memuarnye povesti*, Moskva, Russkaja kniga, 1990.
- Zamjatin, E., *Lica*, New York, Meždunarodnoe literaturnoe sodružestvo, 1967.

Recensioni di *Podstrižennymi glazami*

- Adamovič, G.V., *Po povodu «Podstrižennych glaz»*, «Novoe russkoe slovo», n. 14492, 30 dicembre 1951, p. 8.
- Berberova, N., *Podstrižennymi glazami*, «Novyj žurnal», n. 27, 1951, pp. 322-324.
- Lo Gatto, E., *Un Russo si confessa*, «Il Tempo», XV, n. 282, 11 ott. 1958.
- Mazurova, A., *Sut' i put' A. Remizova: (Po povodu ego novoj knigi)*, «Novoe russkoe slovo», n. 14374, 2 settembre 1951, p. 8.
- Šik, A., *Kniga «Uzlov i zakrut pamjati»*, «Russkaja mysl'», n. 394, 3 novembre 1951, p. 5.

Tyrkova-Williams, A., *Podstrižennymi glazami*, «Vozroždenie», n. 24, 1952, pp. 167-173. <http://emigrantica.ru/item/vozrozhdenie-parizh-19491974> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

Miscellanee

Aronian, S. (a cura di), *Russian Literature Triquarterly*, Vol. 19, New York, Ardis Publishers, 1986.

Slobin, G. (a cura di), *Alexej Remizov: Approaches to a Protean Writer*, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987.

Gračëva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanja i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994.

Gračëva, A.M., D'Amelia, A. (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, SPb/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003. http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php?id=4 (data ultima consultazione: 06/10/2024).

Monografie

Blišč, N.L., *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova (problema mifotvorčestva)*, Minsk, BGU, 2002.

Blišč, N.L., *Remizov i russkaja literatura XIX-XX vv.: recepcija, refleksija, avtorefleksija*, Minsk, BGU, 2013.

Danilova, I., *Literaturnaja skazka A.M. Remizova (1900-1920-e gody)*, Slavica Helsingiensia, 39, Helsinki, Helsinki University Press, 2010.

Docenko, S., *Problemy poetiki Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva*, Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2000.

Friedman, J., *Beyond Symbolism and Surrealism: Alexei Remizov's Synthetic Art*, Evanstone, Northwestern University Press, 2010.

Gračëva, A.M., *Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, SPb, D.M. Bulanin, 2000.

Gračëva, A.M., *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, SPb, Puškinškij dom, 2010.

Gračëva, A.M., *Teoriya russkogo lada Alekseja Remizova*, SPb, Rostok, 2023.

Guseva, E.V., *Dvoemirje A.M. Remizova (roman "Prud")*, Joškar-ola, MGPI, 2005.

Il'in, I.A., *O t'me i prosvetlenii. Kniga chudožestvennoj kritiki: Bunin, Remizov, Šmelev*, Moskva, Skify, 1991, pp. 81-134 [1^a ed. 1959].

Karpov, I.P., *Avtorologija russkoj literatury. I.A. Bunin, L.N. Andreev, A.M. Remizov*, Moskva, Flinta, 2011.

Krivošeja, N.A., Kultyševa, O.M., *Poiski «Ispredmetnoj suti predmetov» v tvorčestve A.M. Remizov*, Niznevartovsk, NVGU, 2018.

- Nagornaja, N.A., *Virtual'naja real'nost' sinovedenija v tvorčestve A.M. Remizova*, Barnaul, s.e., 2000.
- Obatnina, E.R., *Zar Asyka i ego poddanne. Obez'jan'ja Velikaja Palata A.M. Remizova v licach i dokumentach*, SPb, Ivan Limbach, 2001.
- Obatnina, E.R., *A.M. Remizov: ličnost' i tvorčeskie praktiki pisatelja*, Moskva, NLO, 2008.
- Rozanov, Ju.V., *Folklorizm Remizova*, Vologda, VGPU, 2008.
- Rozanov, Ju.V., *Remizov i narodnaja kul'tura*, Vologda, VGPU, 2011.
- Rozanov, Ju.V., *Pisatel'-filolog A.M. Remizov: vzgljady na russkij jazyk i literatury*, Vologda, VOgu, 2018.
- Szőke, K., *Sud'ba bez sud'by: Problemy poetiki Alekseja Remizova*, Budapest, EFO, 2006.
- Slobin, G., *Proza Remizova 1900-21*, SPb, Akademičeskij proekt, 1997 [ed. or. *Remizov's fictions 1900-1921*, Northern Illinois University Press, 1991].
- Tyryškina, E.V., *Krestovye sestry A.M. Remizova: koncepcija i poetika: monografija*, Novosibirsk, NGU, 1997.
- Waszkielewicz, H., *Modernistyczny starowierca: Główne motywy prozy A. Remizowa*, Kraków, Nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994.
- Wozniak, A., *Tradycja ruska według Aleksego Remizowa*, Lublin, KUL, 1995.
- Wozniak, A., *Aleksej Remizov na rasput'e literatury*, Lublin, KUL, 2015.
- Zavgorodnjaja, G.Iu., *Aleksej Remizov: stil' skazočnoj prozy: monografija*, Jaroslavl', Litera, 2004.

Studi critici

- Andreev, J., *Puti i pereput'ja Alekseja Remizova*, «Voprosy literatury», n. 5, 1977, pp. 216-243.
- Antonini G., *Appunti su Remizov*, «Solaria», 9, n. 4, 1934, pp. 84-89.
- Averin, B., Danilova, I. *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Vzvichrennaja Rus'*, Moskva, 1991, pp. 3-21.
- Belova, N.C., *Vzroslyj reběnok i reběnok-vzroslyj (A.M. Remizov i ego proizvedeniya)*, «Filologija i literaturovedenie», n. 2, 2014. <http://philology.snauka.ru/2014/02/685> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Beyer, T.R., *Russia's Odd Couple: Andrey Belyj and Aleksei Remizov*, «Russian Literature», vol. 58, n. 1-2, 2005, pp. 1-29.
- Blišč, N.L., *O priěmach mifologizacii v poetike romana A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in *Slavjanskaja literatury u susvetnym kantekscie: Materyjaly III mižnar. navuk. kanf.*, 18-20 listan 1997, Minsk, BGU, 1999, pp. 30-32.
- Blišč, N.L., *Metapovestvovatel'noe načalo v knige vospominanij A.M. Remizova «Myškina dudočka»*, «Naučnye trudy kafedry russkoj literatury BGU», n. 4, 2006, pp. 95-106.

- Blišč, N.L., *Poetika avtobiografičeskogo metapovestvovanija A.M. Remizova* «Myškina dudočka», «Mova i kul'tura», T. 7, č. 2, n. 7, 2006, pp. 122-130.
- Blišč, N.L., *Mifotvorčeskaja istoriosofija A.M. Remizova v Legende o samom sebe*, in L.A. Trubina (a cura di), *Istoriosofija v russkoj literature XX i XXI vv.: Tradicii i novyj vzgljad: XI Šešukovskie čtenija*, Moskva, MGPU, 2007, pp. 36-41.
- Blišč, N.L., *Metaliteraturnyj potencial avtobiografičeskoy prozy A.M. Remizova*, in N.M. Ščedrina (a cura di), *Russkoe zarubež'e – duchovnyj i kul'turnyj fenomen: Sb. nauč. st. po materialam II Meždunar. nauč. konf., 25-26 maja 2006 g.*, č. 2, Moskva, Moskovskaja akademija obrazovanija Natal'i Nesterovoj, 2008, pp. 118-123.
- Blišč, N.L., «Peterburgskij tekst» A.M. Remizova, in *Avtor kak problema teoretičeskoy i istoričeskoy poetiki: Sb. nauč. st.*, č. 1, Grodno, GrGU, 2008, pp. 263-266.
- Blišč, N.L., «Moskovskij» podtekst v «peterburgskom tekste» A.M. Remizova, in *Russkaja Literatura XX-XXI vv.: Problemy teorii i metodologii izučenija: Materaly III Meždunar. konf. (Moskva 4-5 dek. 2008g.)*, Moskva, MAKS Press, 2008, pp. 182-186.
- Blišč, N.L., *Vizual'noe prostrantsvo v avtobiografičeskoy proze: videnie I.C. Šmeleva i videnie A.M. Remizova*, in I.S. Šmel'ev i pisateli literaturnogo zarubež'ja: Sb.: nauč. st.: Meždunar. XVI Krymskaja konf., Šmelevskie čtenija (Alšuta, 19-23 sent. 2007 g.), Alšuta, 2009, pp. 336-345.
- Blišč, N.L., *Istorija tvorčeskich kontaktov A.M. Remizova i M.I. Cvetaevoj v 1920-1930-e gg.*, «Vesnik BDU», ser. 4, n. 3, 2012, pp. 11-16.
- Blišč, N.L., *Poetika otraženij: A. Remizov v tvorčestve V. Nabokova*, «Vestnik BDU. Ser. 4», n. 1, 2013, pp. 6-12.
- Blišč, N.L., *Avtomifologija literaturnogo debiuta: slučaj A.M. Remizova*, «Visnik universitetu imeni Alfreda Nobelja. Serija "Filologični nauki"», n. 2 (14), 2017, pp. 109-113.
- Bojko, O.A., *Krug kak element prostranstva v romane A.M. Remizova Prud*, «Young Scientist», n. 5 (45), 2017, pp. 139-142.
- Boldyreva, E.M., *Blizorukij povestvovatel' v povedi Alekseja Remizova «Podstržennymi glazami»*, in Anis'kina N.V. (a cura di), *Kul'tura. Literatura. Jazyk: materialy konferencii «Čtenija Ušinskogo»*, Jaroslavl', JGPU, 2005, pp. 145-151.
- Boldyreva, E.M., *Oftal'mologičeskaja poetica: Avtobiografičeskaja strategija A. Remizova v povedi «Podstržennymi glazami»*, in *Russkaja literatura XX-XXI vv.: Problemy teorii i metodologii izučenija: Materialy Vtoroj Meždunar. nauč. konf., 16-17 nojab. 2006 g.*, Moskva, Mosk. un.-t. MAKs-Press, 2006, pp. 61-65.
- Boldyreva, E.M., *«Podstržennymi glazami» kak avtobiografičeskaja optika Alekseja Remizova*, in *Istorija literatury kak filologičeskaja problema: sb. nauč. st.*, SPb, Nauka, 2006, pp. 159-164.

- Boldyreva, E.M., *Lirizacija avtobiografičeskogo narrativa: «Uzly i zakruty» pamjati povedi A. Remizova «Podstrižennymi glazami»,* in T.P. Kuranova (a cura di), *Čelovek v informacionnom prostranstve: sb. nauč. tr. X iubilejnoj meždunar. Nauč-praktič. Konfrencii «Človek v informacionnom prostranstve», Jaroslavl', JARGU, 2013, pp. 35-42.*
- Brion, M., *Aleksej Remizov, «Revue des Deux Mondes»,* n. 4, 1954, pp. 726-736.
- Bunič-Remizov, B.B., *Suprugi Remizovy v sud'be ich dočeri i v vosprijatii ee blizkikh,* in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 267-271.*
- Burke, S., *A barer of tradition: Remizov and his milieu,* in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 167-174.*
- Carden, P., *The living vessel of memory,* in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 207-215.*
- Civ'jan, T.V., *O remizovskoj gipnologii i gipnografii,* in *Serebjanij vek v Rossii: Izbrannye stranicy, RAN, Nauč. sov. po istorii mirovoj kul'tury, Moskva, Radiks, 1993, pp. 299-338.*
- Civ'jan, T.V., *K strategii sochranenija russkogo jazyka v diaspore: Slučaj Remizova,* in A. Danilevskij (a cura di), *Blokovskij sbornik XIII: Pamjati V.I. Bezzubova: Russkaja kul'tura XX v.: Metropolija i diaspora, Tartu, TPÜ Kirjastus, 1996, pp. 110-127.*
- Civ'jan, T.V., *Remizov svoimi i čužimi glazami,* in *Kul'tura russkoj diasropy: Samorefleksija i samoidentifikacija, Tartu, TPÜ Kirjastus, 1997, pp. 99-118.*
- Civ'jan, T.V., *Remizov i ego jazykovye eksperimenty,* in Ead. (a cura di), *Semiotičeskie puteshestvija, SPb, Ivan Limbach, 2001, pp. 145-158.*
- Civ'jan, T.V., *O koncepte slova u pozdnego Remizova,* in *Slavjanskoe I balkanskoe jazykoznanie. Problemy leksikologii I semantiki slovo v kontekste kul'tury, Moskva, Indrik, 1999, pp. 230-248.*
- Čalmaev, V., *«Idu po slovesnoj russkok zemle v vekach...» (Molitvy i sny Alekseja Remizova),* in A.M Remizov, *Izbrannoe, Moskva, Detskaja literatura, 2008.*
- Čalmaev, V., *«Vsja moja žizn prošla c glazami na Rossiju...». Sud'ba i avtobiografičeskoe prostranstvo A.M. Remizova,* in A.M Remizov, *V rozovom bleske, Moskva, Sovremennik, 1990, pp. 3-30.*
- Čukovskij, K., *Psichologičeskie motivy v tvorčestve Alekseja Remizova,* in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v dešjati tomach, T. 6, Moskva, Russkaja kniga, 1969, pp. 297-317.*
- Čujkova, O.A., *«Muzyku ja perevel na slovo».* O mifotvorčestve A.M. Remizova, «Russkaja reč», n. 5, 2003, pp. 24-26.
- D'Amelia, A., *A.M. Remizov. L'incontro con il Libro, «Ricerche slavistiche», n. 17/19, 1970-1972, pp. 95-108.*
- D'Amelia, A., *A.M. Remizov: Il percorso della memoria,* in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 55-69.*

- D'Amelia, A., *Dostoevskij "pozstrižennymi glazami"* (F.M. Dostoevskij and A.M. Remizov), in *Actualité de Dostoevskij*, Genova, La quercia, 1982, pp. 159-170.
- D'Amelia, A., «*Avtobiografičeskoe prostranstvo* A.M. Remizova», in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, Moskva, Russkaja kniga, 2002, pp. 449-464.
- D'Amelia, A., *Neizdannaja kniga Merlog: vremja i prostranstvo v izobrazitel'nom i slovesnom tvorčestve A.M. Remizova*, in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer*, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 141-166.
- D'Amelia, A., *Racconto come esorcismo*, in A.M. Remizov, *Diavoleria: racconti russi di magia!*, tr. it. L. De Ferrante, Roma, Edizioni E/o, 1986.
- D'Amelia, A., *La riscoperta di Aleksej Remizov in Russia*, «Europa Orientalis», n. 11 (1), 1992, pp. 270-275.
- D'Amelia, A., *Pozdnie povesti Remizova: v poiskach žanra*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 104-114.
- D'Amelia, A., *Cosmogonia in frammenti*, «Europa orientalis», n. 14 (2), 1995, pp. 59-89.
- D'Amelia, A., *Pis'mo i risunok. Al'bomy A.M. Remizova*, in *Slavica Targestina*, Vol. 8, 2000, pp. 53-76.
- D'Amelia, A., *Kniga bez konca: Rossija v pis'menach*, in A.M. Gračeva, A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, SPb/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 125-140.
- D'Amelia, A., *Kniga Merlog i gravitacionnye polj chudožestvennogo makrokosma Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij*, T. 14, SPb, Rostok, 2018.
- D'Amelia, A., *Parola e disegno, musica e danza nell'opera di A.M. Remizovo*, in U. Persi, A.V. Polonskij (a cura di), *Nina M. Kauchtschischwili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi*, Belgorod-Bergamo, Edizioni «Politerra», 2021.
- Danilevskij, A.A., *O dorevolucionnych «romanach» A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, Izbrannoe, Leningrad, Lenizdat, 1991.
- Danilevskij, A.A., *O romane Remizova «Prud»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 1, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 508-524.
- Dement'eva, A.A., «*Rodoslovie» pisatel'skogo talanta v knigach A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «*Iveren'*», «*Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*», n. 7 (60), 2014, pp. 76-79.
- Dement'eva, A.A., *Ženskij mif v romane A.M. Remizova «Iveren'»*, «*Učenye zapiski petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*», T. 1, n. 3 (148), 2015, pp. 92-95.
- Docenko, S., *Motiv «prozrenija» v memuarnoj knige A. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «*Latvijas universitātes raksti. Literatūrzinātne, folkloristika, māksla*», vol. 705, Riga, Latvijas Universitāte, 2006, pp. 61-66.

- Docenko, S., *Avtobiografičeskoe i apokrifičeskoe v tvorčestve A. Remizova*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 33-40.
- Docenko, S., Naročitoe bezobrazie. Erotičeskie motivy v tvorčestve A. Remizova, «Literaturnoe obzorenie», n. 11, 1991, pp. 72-75.
- Docenko, S., *O simvoličeskem podtekste daty napisanija "Slovo o pogibeli russkoj zemli"*, in *Blokovskij sbornik XIII. Russkaja kul'tura XX veka: Metropolija i diaspora*, Tartu, TPÜ Kirjastus, 1996.
- Dvorjašina, N.A., *Liki detstva v russkoj literature Serebrjanogo veka*, «Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki», vyp. 15, n. 55, 2008, pp. 137-143.
- Žernova, N.S., *Plamennaja Serafima: pravda i vymysel o S.P. Remizovoj-Dovgello*, «Vestnik Brjanskogo gos. un-ta», n. 4 (34), 2017, pp. 190-198.
- Efremova, O.A., *Chudožestvennoe prostranstvo kak uslovnaja model' v romane A.M. Remizova «Prud»*, «Vestnik TGPU», n. 11 (152), 2014, pp. 36-38.
- Efremova, O.A., *Prostranstvo povedej A.M. Remizova 1910-ch godov v onejričeskom aspekte*, «Omskij naučij vestnik», n. 1 (125), 2014, pp. 130-133.
- Flejshman L., Huges R., Raevskij-Huges O. (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-Press; Moskva, Russkij put', 2003 [1^a ed. YMCA-Press, 1983].
- Formozov, N., *Vozvraščenie Feba. O babočkach Nabokova*, «Novyj mir», n. 12, 2013, pp. 130-139.
- Friedman, J., *The Writing-Drawing Continuum of Alexei Remizov*, in V. Plesch, C. MacLeod, C. Schoell-Glass (a cura di), *Elective Affinities. Testing Word and Image Relationships, Word and Image Interactions*, Vol. 6, Brill, 2009, pp. 299-316.
- Gorobec, L.N., Volkova, A.Ju., *A.M. Remizov – osnovopoloznik ornamental'noj prozy*, in Černova, L.V. (a cura di), *Sovremennye problemy mul'tilingvizma: innovacionnye podchody k osmyshleniju. Sbornik naučních statej po itogam raboty Vserossijskoj naučnoj konferencii s meždunarodnym učastiem (14-15 nojabrja 2019 goda)*, Armavir, RIO AGPU, 2020.
- Gračeva, A.M., *Drevnerusskie povedi v pereskazkach A.M. Remizova*, «Russkaja Literatura», n. 3, 1988, pp. 110-117.
- Gračeva, A.M., *Revolucioner Aleksej Remizov: mif i real'nost'*, in A.M. Graceva, *Lica: biografičeskij al'manach*, n. 3, Moskva-SPb, Paris, 1993, pp. 419-447.
- Gračeva, A.M., *Žizn' i tvorčestvo Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 1, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 8-30.
- Gračeva, A.M., *Množestvennost' mirov v knige Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjatich tomach*, T. 8, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 528-537.
- Gračeva, A.M., *Povest' A.M. Remizova Tristan i Izol'da. Istorija teksta*, in O.A. Kuznecova (a cura di), *Russkij modernizm: Probmely tekstologii: Sb. st.*, SPb, Aletejia, 2001, pp. 130-151.

- Gračëva, A.M., *Basni, košuny i mirakli russkoj kul'tury* («Myškina dudočka» i «Peterburgskij buerak» Alekseja Remizova) in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, Moskva, Russkaja kniga, 2003, pp. 418-430.
- Gračëva, A.M., *Tvorčestvo kak snovidenie (po materialam Dnevnika myslej Alekseja Remizova)*, in *Tekst i tradicija: al'manach 4, In-t rus. lit. (Puškinskij Dom)*, Ros. Akad. Nauk., Muzej-usad'ba L.N. Tolstogo «Jasnaja Poljiana», SPb, Rostok, 2016, pp. 130-144.
- Gračëva, A.M., *Istoki i evolucija «teorii russkogo lada» Alekseja Remizova (1900-1920-e gg.)*, «Problemy istoričeskoy poetiki», T. 17, n. 3, 2019, pp. 232-257.
- Gračëva, A.M., «Teorija russkogo lada» Alekseja Remizova (1930-1950-e gody), «Problemy istoričeskoy poetiki», T. 19, n. 1, 2021, pp. 347-374.
- Grjakalova, N.Ju., *Očarovannoj slovom*, in A.M. Remizov, *Pavlin'im perom*, SPb, Logos, 1994, pp. 5-16.
- Grjakalova, N.Ju., *A. Remizov v rabote nad knigoj «Pavlin'im perom»*. *Novye materialy*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 115-124.
- Grjakalova, N.Ju., *Kniga A.M. Remizova Pavlin'im perom. Istorija formirovaniya*, in O.A. Kuznecova (a cura di), *Russkij modernizm: Probmely tekstologii: Sb. st.*, SPb, Aletejia, 2001, pp. 152-168.
- Grjakalova, N.Ju., *Aleksej Remizov. Mania Curiosa*, in N.Ju. Grjakalova (a cura di), *Čelovek moderna. Biografija – Refleksija – Pis'mo*, SPb, D.M. Bulanin, 2008, pp. 251-189.
- Grjakalova, N.Ju., *Ot romana k fragmentu*, in Ead. (a cura di), *Čelovek moderna. Biografija – Refleksija – Pis'mo*, SPb, D.M. Bulanin, 2008, pp. 223-250.
- Gui', R., *Solženicyn, sorealizm i škola Remizova*, «Novyi žurnal», n. 71, 1963, pp. 65-70.
- Kalimulina, E.V., *Intertekstual'nost' v romane A.M. Remizova Prud*, «Aprobacija», n. 9 (12), 2013, pp. 16-18.
- Kalimulina, E.V., *Kategorija pamjati i mifologizacija prošloga v avtobiografičeskoy proze A.M. Remizova (na materiale knigi «Iveren'»)*, «Gumanitarno-pedagogičeskie issledovaniya», T. 3, n. 1, 2019, pp. 61-65.
- Karpenko, I.E., *Ornamental'naja proza Serebrjanogo veka i Zapovednoe slovo Alekseja Remizova*, «Jazyk i tekst», T. 5, n. 1, 2018, pp. 55-60.
- Karpenko, I.E., *Aleksej Remizov i russkoe slovo*, in V.I. Annuškin (a cura di), *Ritorika i kul'tura reči v sovremenном naučno-pedagogičeskem processe i obščestvenno-kommunikativnoj praktike*, Moskva, Gosudarstvennyj institut russkogo jazyka im. A.S. Puškina, 2017, pp. 214-219.
- Karpenko, I.E., *Ostrannenie i otstranenie kak priemy chudožestvennoj literatury voobšče i ornamental'noj prozy v častnosti*, «Kul'tura i obrazovanie», n. 10, 2014. <http://vestnik-rzi.ru/2014/10/2479> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Kling, D., *Uzly i zakruty Alekseja Remizova: Každaja bukva v autografsach pisatelja osmyslenna*, «NG. Ex libris», n. 29, p. 4.

- Kolebaeva, L., *Pravo na sub'ektivnost' (Aleksej Remizov i Lev Šestov)*, «Voprosy literatury», n. 5, 1994, pp. 44-76.
- Koz'menko, M.V., *Bytie i vremija Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Povesti i rasskazy*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990.
- Koz'menko, M.V., *Mir i geroj Alekseja Remizova (k probleme vzaimosvjazi mirovozzrenija i poetiki pisatelja)*, «Filologičeskie nauki», n. 1, 1982, pp. 24-30.
- Koz'menko, M.V., *Limonar' kak opyt rekonstrukcii russkoj narodnoj reči*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 26-32.
- Koz'menko, M.V., *Dvojakaka sud'ba Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva, Panorama, 1995.
- Lavrov, A.V., «Vzvichrennaja Rus'» Alekseja Remizova: simvolistkij roman-kollaž, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 5, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 544-558.
- Menegal'do, E., *Russkie v Parize. 1919-1939*, Moskva, Kstati, 2007.
- Michajlov, A.I., *O snovidenijsach v tvorčestve Alekseja Remizova i Nikolaja Kliueva*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 89-103.
- Močul'skij, K.V., A. Remizov. *Obraz Nokolaja Čudotvorca*, «Sovremennye zapiski», n. 48, 1932.
- Nagornaja, N.A., *Fenomen jurodstvo i jurodivyj geroj A.M. Remizova*, in *Kul'tura i tekst*, SPb, Barnaul, 1997, pp. 73-75.
- Nagornaja, N.A., *Pamjat'i sny v avtobiografičeskoj knige A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in *Pamjat' literatury i pamjat' kul'tury: Mechanizmy, funkci, representacii: Mataliary Vseros. naučn. konf. (Voronež, 16-17 apr. 2009)*, Voronež, Voronež. gos. un-t, 2009, pp. 20-27.
- Nagornaja, N.A., *Pamjat' o detstve v avtobiografičeskoj knige A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in I. IO. Beljakova (a cura di), *Mir detstva v russkom zarubež'e: III Kulturologičeskie čtenija «Russkaja emigracija XX v.» (Moskva, 25-27 marta 2009): Sb. dokl.*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cveta-evoj, 2011, pp. 278-282.
- Nikolina, N.A., *Struktura povestvovanija v romane A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «Russkij jazyk v škole», n. 7, 2007, pp. 54-60.
- Obatnina, E.R., *Ogon' večerj A. Remizova i mif o Gogole načala XX veka*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 129-141.
- Obatnina, E.R., «Erotičeskij simvolizm» Alekseja Remizova, «NLO», n. 43, 2000, pp. 199-204.
- Obatnina, E.R., «Magičeskij realizm» Alekseja Remizova, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 3, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 573-591.
- Obatnina, E.R., *Tvorčestvo pamjati: Mifologičeskoe prostranstvo chudožestvennoj prozy Alekseja Remizova*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 10, Moskva, Russkaja kniga, 2003, pp. 476-501.

- Obatnina, E.R., *Summa amoris Alekseja Remizova*, in F. Apanowicza. (a cura di), *Literatura Rosyjska przelomu XIX-XX wieku*, Gdańsk, Redakcja Wydawn. Uniw. Gdańskiego, 2002, pp. 160-168.
- Obatnina, E.R., «Ja duša čeloveč'ja...» *Novaja proza Alekseja Remizova: 1918-1928*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij*, T. 11, SPb, Rostok, 2015, pp. 574-611.
- Poggiali, R., *Introduzione*, in A.M., Remizov, *Sorelle in Cristo*, tr. it. R. Poggiali, Torino, Slavia, 1930, pp. V-XVI.
- Poljakov, F., *Aleksej Remizov i žitie protopopa Avvakuma: Vosozdanie teksta kul'tury v emigraci*, in E. Greber, S. Frank, S. Schahadat, I. Smirnov (a cura di), *Gedichtnis und Phantasma. Festschrift fur Renate Lachmann*, München, Verlag Oto Sagner, 2001.
- Poljakov, F., *Slavjano-russkaja paleografia v biografičeskom povestvovanii Alekseja Remizova*, in M. Okuka, U. Schweier (a cura di), *Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag*, München, Verlag Oto Sagner, 2004, pp. 473-481.
- Poljakov, F., «Bespamjatstvo» russkoj kul'tury XVIII veka i prapamjat' pis'mennogo znaka v jazykovom soznanii Alekseja Remizova, in J. Besters-Dilger, F.B. Poljakov (a cura di), *Russkij jazyk i literatura v XVIII veke: tradicija i innovacija. Sbornik statej pamjati Gerta Hüttl-Folter*, Frankfurt am Main, Lang, 2009, pp. 357-373.
- Poljakov, F., «V rozovom bleske» Alekseja Remizova: *Pamjat' kul'tury i ritual pominenija*, in *Medieval Russian Culture to Modernism: Studies in Honor of Ronald Vroon*, Frankfurt am Main, Lang, 2012, pp. 151-161.
- Popov, I.A., «V etom dome rodilsja...»: *Moskva Alekseja Remizova*, «Russkaja mysl'», n. 4270, 1999, pp. 14-15.
- Popov, I.A., *Fotografija «s kormilicej»*, «Moskovskij žurnal», n. 9, pp. 29-32.
- Popov, I.A., *Čto takoe «fifiga»: Moskva Alekseja Remizova*, «Russkaja mysl'», n. 4283, 1999, p. 15.
- Popov, I., *Bojan russkoj slovesnosti*, in A.M. Remizov, *Storona nebyval'naja*, Moskva, Russkij put', 2004.
- Popov, I., *Moskovskije byli-nebyli*, Moskva, Kstati, 2011.
- Popov, I.A., *Progulki c Remizovym, ili Tajna Čertanovskogo pruda*, «Iunost'», n. 4, 2011, pp. 52-56.
- Popov, I.A., *Strasti po Remizovu: zavituški iz žitiia Alekseja Remizova*, Moskva, Kstati, 2017.
- Popov, I.A., *Škatulka Alekseja Remizova: Remizovy slovečki ot A do JA*, in *Izbrannye žemčužiny Remizova*, Moskva, Kstati, 2019.
- Raevsky-Hughes, O., *Aleksej Remizov's Defense of the Russian Language*, in M.S. Flier, S. Karlinsky, *Language, Literature, Linguistics*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1987, pp. 192-211.
- Raevsky-Hughes, O., *Alexey Remizov's later Autobiographical Prose*, in Y.G. Harris (a cura di), *Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990, pp. 52-65.

- Raevsky-Hughes, O., *Obraz S.P. Remizovoj-Dogvello v tvorčestve A.M. Remizova*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 9-18.
- Raevsky, O., *Volšechnaja skazka v knige A.M. Remizova "Iveren"*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 604-614.
- Reznikov, E.D., *Remizov i muzyka*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 259-266.
- Rogoščenkov, I.K., *Neprikajannost'*, in A.M. Remizov, *Uzly i zakruty: Povesti*, Petrozavodsk, Karelja, 1990.
- Rozanov, Ju.V., *Vologda v avtobiografičeskom prostranstve A.M. Remizova*, Vologda, Ist.-kraeved. al'm. Vologda: Rus', vyp. 2, 1997, pp. 203-210.
- Rozanov, Ju.V., *Poprotav Avvakum v tvorčeskom soznanii A.M. Remizova*, in *Problemy istoričeskoj poetiki: Citata, reminescencija, motiv, siužet, žanr: Sb. nauč. tr.*, vyp. 4, Petrozavodsk, PetrGU, 2005, pp. 436-447.
- Rozanov, Ju.V., *Nikol'skij cikl A.M. Remizova I problema «poslednej knigi»*, in *Problemy istoričeskoj poetiki: citata, reminescencija, motiv, siužet, žanr, Evangel'skij tekst v russkoj literature XVII-XX vekov*, vyp. 5, n. 8, Petroavodks, PetrGU, 2008, pp. 580-593.
- Rozanov, Ju.V., «Vii» N.V. Gogolja v ocenke i interpretaciji A. Remizova, in N.V. Gogolja i russkaja literatura, Moskva, IMLI RAN, 2010, pp. 381-389.
- Rozanov, Ju.V. *Mifopoetičeskaja geografija v knige A. Remizova «K Moriu-Okeanu»*, in *Geografičeskaja isskustva: Sb. st., RAN. Ros. NII kul'turnogo i prirodnogo nasledija*, vyp. 6, Moskva, In-t. nasledija, 2011, pp. 248-298.
- Rozanov, Ju.V., *Vologodskie reki v testach Alekseja Remizova*, in E.G. Miliugina, M.V. Stroganov (a cura di), *Vodnye puti: puti žizni, puti kul'tury: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Tver', 15-19 sentjabrija 2015 goda)*, Tver', OOO «SFK-ofis», 2015, pp. 313-321.
- Rozanov, Ju.V., *Aleksej Remizov i «Slovo o polku Igoreve»*, «Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta», n. 6, 2016, pp. 104-109.
- Šahadat, S., *Isskustvo žizni, žizn' kak predmet estetičeskogo otnošenija v russkoj kul'ture XVI-XX vekov*, Moskva, NLO, 2017.
- Szőke, K., *Problemy identifikacii avtobiografičeskogo geroja ili "smert' avtora"?* Ob avtobiografičnosti prozy A. Remizova, in A.M. Gračeva e A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, SPb/Salerno, 2003, pp. 13-21.
- Shane, A.M., *An introduction to Alexei Remizov*, in S. Karlinsky, A. Appel Jr (a cura di), *The Bitter Air Of Exile: Russian Writers in the West 1922-1972*, Berlkey, University of California Press, 1977, pp. 10-16.
- Sinay MacLeod, H., *Remizov écrivain*, in *Bibliographie des œuvres d'Alexis Remizov*, Paris, Bibliothèque russe de l'IES: série Écrivains russes en France, 1978, pp. 7-12.
- Sinjavskij, A., *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean writer*, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987, pp. 25-39.

- Slobin, G., *Dinamika slucha i zrenija v poetike Alekseja Remizova*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevođanija i materialy*, SPb, D.M. Bulanin, 1994, pp. 157-165.
- Slobin, G. (a cura di), *Russians abroad. Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939)*, Brighton, Academic Studies Press, 2013.
- Ševelenko, I., *Modernizm kak archaizm*, Moskva, NLO, 2017.
- Stojanova, T.N., *Mirovozzrenčeskie predposylki avtobiografizma Remizova v knigach «Vzvichrennaja Rus'» i «Podstrizhennymi glazami»*, «Ežikov svjet», n. 1, 2001, pp. 42-47.
- Struve, G., *Russkaja literatura v izgani*, New York, Izdatel'stvo imeni Čechova, 1956.
- Taganov, A.N., *Aleksej Remizov i Marsel' Prust: «Zakruty pamjati»*, «Izvestija vuzov. Ser. Gumanitarnye nauki», T. 4, n. 2, 2013, pp. 161-164.
- Terrell, V., *Fantastic elements in the narrative structure of With clipped eyes*, in *Russian Literature Triquarterly*, Vol. 19, New York, Ardis Publishers, 1986, pp. 227-237.
- Toporov, V.N., *O «Krestevych sestrach» A. Remizova: poezija i pravda*, in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannye trudy*, SPb, Iskusstvo, 2003, pp. 519-549.
- Trubeckova, E.G., «Raketka i glaz, zabrošennij v prostranstvo»: vizual'nye kody russkogo formalizma v novellach Sigizmunda Kržižanovskogo, in Ja. Levčenko, I. Pil'sčikov (a cura di), *Epocha ostranenija. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, NLO, 2017, pp. 611-621.
- Trubeckova, E.G., *Blizorukost' kak dar tvorčeskogo videnija v romane A. Remizova Podstrizhennymi glazami*, «Izd. Sarat. un.-ta. Nov. ser., Ser. Filologija. Žurnalistika», T. 18, n. 2, 2018, pp. 183-187.
- Trubeckova, E.G., *«Novoe zrenie»: bolezn' kak priem ostranenija v russkoj literature XX veka*, Moskva, NLO, 2019.
- Vachnenko, E.E., *Motiv tražičeskoy sud'by prototopa Avvakuma i ego prelomlenie v sisteme avtobiografičeskoy pamjati A.M. Remizova*, in V.V. Solomonova (a cura di), *Svjatootečeskie tradicii v russkoj literature: Sb. materialov II Vseros. nauč. konf.*, 1, Omsk, Variant-Omsk, 2005, pp. 98-102.
- Vachnenko, E.E., *Osobennosti pamjati v avtobiografičeskom povestvovanii A.M. Remizova «Podstrizhennymi glazami»*, «Litera: Vestnik fakul'teta filologii i žurnalistiki Irutskogo gos. un.-ta», n. 2, 2005, pp. 50-62.
- Vachnenko, E.E., *Literaturnye memuary i chudožestvennaja avtobiografija: K problemam razgraničenija žanrov*, in S.A. Tašlykova (a cura di), *Sud'ba žanra v literaturnom processe: sb. nauč. st., vyp. 2*, Irkutsk, Izd-vo Irkut. un.-ta, 2005, pp. 36-52.
- Vachnenko, E.E., *Mifologemi v strukture avtobiografičeskoy pamjati A.M. Remizova (na materiale knig «Podstrizhennymi glazami», «Vzvichrennaja Rus'», «Učitel' muzyki», «Myškina dudočka»)*, «Vestnik Irkutskogo gos. techn. un.-ta.», T. 28, n. 4-2, 2006, pp. 111-115.

- Vachnenko, E.E., *Monastyrskaja Moskva: duchovnye iskanija A.M. Remizova*, in V.V. Solomonova, S.A. Demenčkov (a cura di), *Svjatootečeskie tradicii v russkoj literature: Sb. Materialov II Vseros. nauč. konf. (Omsk, 24 apr. 2009 g.)*, vyp. 5, Omsk, Variant-Omsk, 2009, pp. 42-51.
- Vachnenko, E.E., *Ognennaja stichija A.M. Remizova (na materiale avtobiografičeskikh knig 1920-1950-ch gg.)*, in V.V. Solomonova, S.A. Demenčkov (a cura di), *Svjatootečeskie tradicii v russkoj literature: Sb. Materialov II Vseros. nauč. konf. (Omsk, 24 apr. 2009 g.)*, vyp. 5, Omsk, Variant-Omsk, 2009, pp. 118-123.
- Vachnenko, E.E., *Chramovyyj topoz v avtobiografičeskom prostranstve A.M. Remizova*, «Sibirskij filologičeskiy žurnal», n. 4, 2011, pp. 114-121.
- Vachnenko, E.E., «Ni v odnom russkom pisatele ne bylo takogo slijanija čeloveka c pisa-telem...». *Chudožestvenno-estetičesij fenomen A.M. Remizova v recepcii sovremeych issledovatelej*, «Literaturnyj fakt», n. 6, 2017, pp. 387-415.
- Vaškilevič, Ch., *Kanceljarist obezi'jan'ego carja Asyki i ego Obezvelvolpal*, «Russkaja mysl'», 8 nojabrja, 1991.
- Woz'njak, A., *Aleksej Remizov: meždu antigeroizmom i pafosom. Iz voprosov antropologii*, in A.M. Gračeva e A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovaniya i materialy*, SPb/Salerno, 2003, pp. 22-32.
- Zavgorodnjaja, G.Io, *Mif-skazka - metafora (k voprosu o formach stilizacii v russkoj proze načala XX veka)*, «Učenye zapiski Kazanskogo un-ta. Ser.: Gumanitarnye nauki», T. 151, n. 3, 2009, pp. 57-64.
- Zimireva, K.N., *Metafizika detstva v emigrantskom tvorčestve A.M. Remizova*, in I. IO. Beljakova (a cura di), *Mir detstva v russkom zarubež'e: III Kulturologičeskie čtenija «Russkaja emigracija XX v. (Moskva, 25-27 marta 2009): Sb. dokl.*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2011, pp. 267-277.

Tesi di dottorato

- Andriukova, E.A., *Moskovskij tekst v tvorčestve I. Šmeleva (period emigracii)*, Svytyvkar, 2013.
- Appazova, S.T., *Chudožestvennye funkciij metatestovych dopolnenij v fol'klornych pereloženijach A.M. Remizova*, Moskva, 2012.
- Art'emeva, O.V., *Mifopoetika prozy Alekseja Remizova*, Moskva, 1999.
- Boldyreva, E.M., *Avtobiografičeskij roman v russkoj literature pervoj treti XX veka*, Jarsoalvl', 1999.
- Boldyreva, E.M., *Avtobiografičeskij metatekst I.A. Bunin v kontekste russkogo i zapandoevropejskogo modernizma*, Jaroslavl', 2007.
- Buevič, O.V., *Liričeskaja kniga A.M. Remizova «Posolon'»: strukturnye formy chudožestvennogo zelogo*, Omsk, 2013.
- Čujkova, O.A., *Mifologičeskij aspekt prozy A.M. Remizova 1900-ch načala 1910-ch gg.*, Moskva, 1997.

- Dement'eva, A.A., *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova: tvorčeskaja ličnost' i epocha*, Skytyvar, 2017.
- Donejko, O.A. *Poetika pereskazov drevnerusskich povestej A.M. Remizova «Bessnovatye Solomonija i Savva Grudcyn» i «O Petre i Fevronii Muromskich»*, Tomsk, 2016.
- Dorožkina, V.Ju., *Principy skazovogo izloženija v proizvedenijach A.M. Remizova: lingvostilističeskij aspekt*, SPb, 1996.
- Drozdova, G.Ju., *Stil' skazoočnoj prozy A.M. Remizov*, Moskva, 2001.
- Grivennaja, E.N., *Stilizacija razgovornoj reči v chudožestvennoj proze kul'turno istoričeskij i lingvostilističeskij aspekty na materiale proizvedenija A. Remizova*, Krasnodar, 2005.
- Korobejnikova, O.Ju, *Stilistika «romanov» A.M. Remizova*, SPb, 2001.
- Martirosjan, O.A., *Iurodstvo v russkom literaturnom soznanii*, Archangel'sk, 2011.
- Mot, M., *Russianness in Aleksei Remizov's Early Writings*, Montreal, 2006.
- Nagornaja, N.A., *Oneiosfera v russkoj proze XX veka. Modernizm, postmoernizm*, Moskva, 2004.
- Pospelova, O.V., *Mifopoetika prozy severnogo teksta načala XX veka (A.M. Remizov, E.I. Zamjatin, M.M. Privšin, A.P. Čapygin)*, Archangel'sk, 2017.
- Privalov, I.V., *Folklor i narodnaja christiianskaja kul'tura v cikle povestej A.M. Remizov «Limonar', Sireč: Lug duchovnyj»*, Moskva, 2012.
- Romancova, O.A., *Dramaturgija Alekseja Remizova*, Moskva, 1998.
- Rozanov, Ju.V., *Dramaturgija Alekseja Remizova i problem stilizacii v russkoj literature načala XX veka*, Vologda, 1994. https://www.booksite.ru/fulltext/dramat/urg/iya/rem/izo/va/rozanov_yuriy/index.htm. (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Rozanov, Ju.V., *Folklorizm Remizova: istočniki, genesis, poetika*, Vologda, 2008.
- Stojanova, T.N., *Kniga A.M. Remizova «Vzvichrennaja Rus'»: formirovanie poetiki*, SPb, 2003.
- Celoval'nikov, I.Ju., *Intertekual'nost' prozy A. Remizova*, Astrachan, 1999.
- Celoval'nikova, N.V., *Ritm prozy A. Remizova*, Moskva, 2006.
- Usimova, G.A., *Literaturnye skazki A.M. Remizova. Problema žanra*, Tver', 2002.
- Vachnenko, E.E., *Koncepcija vremeni i prostranstva v avtobiografičeskoj proze A.M. Remizova 1920-1950-ch gg*, Irkutsk, 2007.
- Vronskaja, L.I., *Koncepcija ličnosti v avtobiografičeskoj proze russkogo zarubež'ja: I.S. Šmelev, B.K. Zajcev, M.A. Osorgin*, Stavropol', 2001.
- Žernova, N.S., *Obraz ženščiny v proizvedenijach A.M. Remizova: k probleme tipologii*, Vologda, 2018.
- Zimireva, K.I., *Ekzistencial'naja problematika v tvorčestve A.M. Remizova*, Perm', 2007.

Letteratura generale di riferimento

- Abašev, V.V., *Perm' kak tekst, Perm' v russkoj kul'ture i literature XX vek*, Perm', Izd-vo Permskogo universiteta, 2000.

- Albanese, N., *Appunti per un cronotopo dello skaz*, in N. Albanese, A. Stetsenko (a cura di), *Il dialogo continua. Note a margine su eteroglossia e traduzione*, UniversItalia, Roma, 2018, pp. 213-225.
- Antonov, D.I. (a cura di), *Sila vzgljada: glaza v mifologii i ikonografii*, Moskva, RGGU, 2014.
- Averin, B., *Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russkoj avtobiografičeskoj tradicii*, SPb, Amfora, 2003.
- Avvakum, P., *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, tr. it. P. Pera, Milano, Adelphi, 1986.
- Bachtin, M.M., *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 72-233.
- Bachtin, M.M., *Formy vremeni i chronotopa v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 280-296.
- Bachtin, M.M., *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1979.
- Bachtireva, U.M., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iurait, 2018.
- Baršt, K., *Risunki i kalligrafija F.M. Dostoevskogo. Ot izobraženija k slovu*, Bergamo, Lemma-Press, 2016.
- Barthes, R. *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56 [ed. or. *La mort de l'auteur*, Paris, Seuil, 1984].
- Battistini, A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 2007 [1^a ed. 1990].
- Benjamin, W., *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*, in E. Ganni (a cura di), *Opere complete*, IV, Torino, Einaudi, 2001.
- Benjamin, W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, tr. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2007, pp. 247-274.
- Billington, H., *The Icon and the Axe: an Interpretive History of Russian Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1966.
- Bludilina, N.D. (a cura di), *Moskva v russkoj i mirovoj literature*, Moskva, Nasledie, 2000.
- Borges, J.L., *Professione di fede letteraria*, in *La misura della mia speranza*, Milano, Adelphi, 2017.
- Breton, A., *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.
- Brodksij, I., *Dall'Esilio*, Torino, Piccola biblioteca Adelphi, 1988.
- Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zinato, E. (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carrocci editore, 2016.
- Bruner, J., Weisser, S., *The invention of the self: autobiography and its forms*, in D.R. Olson, N. Torrance (a cura di), in *Literacy and orality*, New York, Cambridge University Press, 1991, pp. 129-148.
- Buryškin, P., *Moskva kupečeskaja*, Moskva, Vysšaja škola, 1991.
- Caramitti, M., *I meccanismi dello skaz nel racconto Montér di Michail Zoščenko*, in D. Gavrilovich, G.E. Imposti (a cura di), *Sentieri interrotti/Holzwege*, Roma, UniversItalia, 2012, pp. 191-202.

- Casari, R., Burini, S., *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2000.
- Casari, R., *Viaggio in provincia. La cultura della provincia russa nel XIX secolo*, Bergamo, Edizioni Sestante, 2000.
- Chatjaamova, M., *Formy literaturnoj samorefleksii v russkoj proze pervoj treti XX veka*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2008.
- Colonna, V., *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.
- Criveller, C., *Madness as an aesthetic and social act in Russian autobiographical prose. The case of Venedikt Erofeev's Memoirs of a Psychopath*, «Toronto Slavic Quarterly», n. 36, 2011, pp. 48-61.
- Criveller, C., *Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia*, «AvtobiografiЯ», n. 1, 2012, pp. 21-48.
- Criveller, C., Gullotta, A., *Childhood as Device: Strategies and Practices of Auto-Biographical Writing*, «AvtobiografiЯ» n. 4, 2015.
- Di Leo, D., *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, «eSamizdat», n. 10, 2015, pp. 47-55.
- Di Salvo, M., *Ancora sullo skaz di Leskov*, in A. Alberti, M. Di Salvo (a cura di), *Italia, Russia e mondo slavo: studi filologici e letterari*, Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 93-99.
- Discacciati, O., *Ipertrofie sovietiche: osservazioni sul "testo moscovita" del Novecento*, in B. Bini, V. Viviani (a cura di), *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli*, Viterbo, Sette Città, 2009, pp. 261-274.
- Discacciati, O., *Living in a void. Notes on the "Moscow Text" of the 1920s*, in I. Pilščíkov (a cura di), *Urban Semiotics. The city as a cultural-historical phenomenon*, Tallin, TLU Press, 2015, pp. 183-189.
- D'Intino, F., *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998.
- Doubrovsky, J.S., *Fils*, Paris, Galilée 1977.
- Doubrovsky, J.S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.
- Drozdov, D., *Pereulki Zamovoreč'ja. Progulki po Kadaševskim, po Tol'mačevskim, Lavrušinskому, Černigovskому i Klimentovskому*, Moskva, Centrpoligraf, 2017.
- Dubin, B., *Kak sdelano literaturnoe ja*, «Inostrannaja literatura», n. 4, 2000, pp. 43-48.
- Eakin, P.J., *Fictions in autobiography. Studies in the art of the self-invention*, Princeton, Princeton University Press 1985.
- Ejchenbaum, B., *Kak sdelana «Šinel'» Gogolja*, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd, 18-ja Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165 [tr. it. di C. Riccio, *Come è fatto «Il Cappotto» di Gogol'*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, pp. 249-273].
- Ejchenbaum, B., *Iliuzija «skaza»*, in Id., *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Lenin-grad, Academia, 1924, pp. 152-157.

- Ejchenbaum, B., *Leskov i sovremennaja proza*, in Id., *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, Leningrad, Pribor, 1927, pp. 210-225 [tr. it. di S. Sini, *Leskov e la prosa contemporanea*, «Comparatismi», n. 1, 2016, pp. 63-74].
- Erlich, V., *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966.
- Fasolini, M., *La provincia russa di metà Ottocento come spazio semiotico. Una ipotesi di interpretazione*, «Il confronto letterario», n. 30, 1998, pp. 513-526.
- Field, A., *The life and art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown Publishers, 1986.
- Florenskij, P., *Magičnost' slova*, «Novyj žurnal», n. 165, 1986.
- Florenskij, P., *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chodožestvenno-izobrazitel'nych prozivedenijach*, in Id., *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii isskustva i archeologii*, Moskva, Mysl', 2000.
- Frye N., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- Gal'perin, I.P., *Tekst kak ob'ekt lingvističeskogo issledovanija*, Moskva, Nauka, 1981,
- Gasparini, P., *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gasparini, P., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- Gasparini, P., *Poétiques du je: Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Pu Lyon, 2016.
- Genette, G., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette, G., *Figure II: la parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.
- Genette, G., *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Genis, A., *Pravda duraka. Andrej Sinjavskij*, in Id., *Petrovič umer. Stat'i i rassle-dovnja*, Moskva, NLO, 1999, pp. 32-38.
- Gerzen, A.I. (a cura di), *Moskva-Peterburg. Pro et contra*, SPb, Iz. Russkogo chri-stianskogo gumanitarnogo instituta, 2000.
- Gilijarovskij, V.A., *Moskva i moskvici*, Moskva, Azbuka, 2016 [tr. it. *Mosca e i moscoviti*, Pisa, Felici Editori, 2013].
- Ginzburg, K., *Ostranenie: Predistorija literaturnogo priema*, «NLO», n. 80, 2006, pp. 9-29.
- Goraïnoff, I., *I pazzi in Cristo nella tradizione ortodossa*, Milano, Ancora, 1988.
- Grigor'ev, A., *Moi literaturnyje i nравственныje skitatel'stva*, Leningrad, Nauka, 1980 [1^a ed. Moskva, 1862].
- Grigor'ev, V.P., *Poetika slova*, Moskva, Nauka, 1979.
- Grin, T., *Russkij Berlin*, Moskva, Izd. Moskovskogo universiteta, 2001.
- Hansen-Löve, O., *Il formalismo russo*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 730-733.
- Hansen-Löve, O., *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitiija na osnove principa ostranenija*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001.
- Harris, Y.G. (a cura di), *Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

- Hinton, C., *The Fourth Dimension; The New Era of Thought*. London; New York, Swann Sonnenschein & co.; Macmillan, 1904.
- Knabe, G.S. (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst russkoj kul'tury*, Moskva, RGGU, 1998.
- Kologrivov, I., *Santi russi*, Milano 1977 [ed. or. *Essai sur la sainteté en Russie*, Bruges 1953].
- Kolotaev, V.A., *Pod pokrovom vzgljada: Oftamologičeskaja poetika kino i literatury*, Moskva, Agraf, 2003.
- Koževnikova, N.A., *Iz nabliudenij nad neklassičeskoj («ornamental'noj») prozoj*, «Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyki», T. 35, n. 1, 1976.
- Kupina, I.A., Nikolina, N.A., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Flinta, 2016.
- Kuzmin, M.A., *O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze (1910)*, in Ju.K. Gerasimov, I. Gončarova (a cura di), *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*, SPb, Puškinskij dom, 2017, pp. 588-593.
- Laouyen, M., *L'autofiction: une réception problématique*, Fabula, Colloque Frontières de la fiction, 2000. <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Lapteva, O.A., *Russkij razgovornij sintaksis*, Moskva, Nauka, 2008 [1^a ed. 1976].
- Lecarme, J., *L'autofiction: un mauvais genre?*, in *Autofictions & Cie Colloque de Nanterre*, «RITM», n. 6, 1992, pp. 227-249.
- Lecarme, J., Lecarme-Tabone, É., *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Lejeune, P., *Il patto autobiografico*, tr. it. F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 [ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975].
- Levčenko, Ja., Pil'ščikov, I. (a cura di), *Epocha ostranenija. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, NLO, 2017.
- Levina Parker, M., *Vvedenie v samosočinenie: autofiction*, «NLO», n. 103, 2010, pp. 12-40.
- Lichačëv, D.S. (a cura di), *Istorija russkoj literatury XI-XVII vekov*, Moskva, Prosveščenie, 1985.
- Lichačëv, D.S., «Literaturnaja gazeta», n. 27, 1986, p. 7-8.
- Lichačëv, D.S., *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbri, Milano, 1991.
- Lichačëv, D.S., Pančenko, A.M. (a cura di), *Smechovoj mir Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1976.
- Lichačëv, D.S., Pančenko A.M., Ponyrko, N.V. (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1984.
- Lipoveckij, M., *Paralogii. Transformacii (post)modernistckogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Moskva, NLO, 2008 [tr. it. di M. Ghilarducci, *Paralogie: trasformazioni del discorso (post)modernista nella cultura russa dagli anni Venti agli anni Due mila*, Roma, Aracne, 2014].

- Ljusyj, A., *Moskovskij tekst. Tekstologičeskaja koncepcija russkoj kul'ture*, Moskva, Veče, 2013.
- Lotman, Ju.M., *Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja*, in *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, T. 9, Tartu, TÜ toimetised, 1968, pp. 5-50 [tr. it. *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in Ju.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248].
- Lotman, Ju.M., *Problema chudožestvennogo prostrantsva*, in Id., *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Isskustvo, 1970, pp. 265-279.
- Lotman, Ju.M., *Analiz poetičeskogo teksta*, Leningrad, Prosveščenie, 1972.
- Lotman, Ju.M., *Novye aspekty izučenija kultury Drevnej Rusi*, «Voprosy literatury», n. 3, 1977.
- Lotman, Ju.M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980.
- Lotman, Ju.M., *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, «Trudy po znan-kovym sistemam», n. 18, 1984, pp. 30-45. [tr. it. di S. Salvestroni, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243].
- Lotman, Ju.M., *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181-199.
- Lotman, Ju.M., *Kul'tura i vzryv*, Gnosis, Moskva, 1992 [tr. it. di C. Valentino, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993].
- Lotman, Ju.M., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, tr. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994.
- Lotman, Ju.M., *La struttura del testo poetico*, tr. it. di E. Bazzarelli, Milano, Ugo Mursia Editore, 2019 [1^a ed. 1972].
- Lotman, Ju.M., Uspenskij, B. A., *Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano*, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, pp. 157-184.
- Magarotto, L., *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, «Europa Orientalis», n. 26, 2007.
- Malygina, N.M. (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst v russkoj literature: Moskva v sud'be i tvorčestve russkikh pisatelej*, vyp. 6, Moskva, MGPU, 2012.
- Malygina, N.M. (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst v russkoj literature: Moskva v sud'be i tvorčestve russkikh pisatelej*, vyp. 8, Moskva, MGPU, 2015.
- Mann, Ju.V., *Karnival i ego okrestnosti*, «Voprosy literatury», n. 1, 1995, pp. 154-182.
- Marcialis, N., *M.M. Bachtin e il problema dello skaz*, «Studi Slavistici», n. 11, 2014, pp. 81-98.
- Marcialis, N., *Perché il termine «skaz» è intraducibile*, in S. Garzonio, N.N. Kazanskij, G.A. Levinton (a cura di), *Laurea Lorae. Sbornik pamjati L. G. Stepanovoj*, SPb, Nestor-Istorija, 2011, pp. 469-480.

- Marchese, L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa Ed. 2014.
- Medarić, M., *Avtobiografija/Avtobiografizm*, in A. Muratov, L. Iezujtovaja (a cura di), *Avto-interpretacija*, SPb, SPb. gos. un-t, 1998, pp. 5-32.
- Mednis, N.E., *Sverchteksty v russkoj literature*, Novosibirsk, NGPU, 2003. <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. (Data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Meletinskij, E.M., *Poetika mifa*, Moskva, Nauka, 1976.
- Močul'skij, K.V., *Krizis voobraženija: Stat'i. Esse. Portrety*, Tomsk, Vodolej, 1999.
- Moretti, F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cene anni di solitudine*. Torino, Einaudi, 1994.
- Najdénov, N.A., *Vospominanija o vidennom, slyšannom i ispytannom*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1903.
- Nikolina, N.A., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Akademija, 2003.
- Nikolina, N.A., *Poetika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva, Flinta, 2017.
- Novikov, L., *Stilistika ornamental'noj prozy Andreja Belogo*, Moskva, Nauka, 1990.
- Ong, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, tr. it. di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 2014. [ed. or. Ong, W., *Orality and Literacy. The technologizing of the World*. London. New York, 1982].
- Orlando, F., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini editore, 2007 [1^a ed. 1966].
- Osorgin, M., *Literaturnye razmyšlenija. 80. O perevodach*, «Poslednie novosti», n. 6664, 26 giugno 1939, p. 2.
- Pančenko, A.M., *Literatura «perechodnogo veka»*, in Id., *Istorija russkoj literatury: v 4-ch t. Tom 1: Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, Leningrad, Nauka, 1980.
- Pančenko, A.M., *Smech kak zrelišče*, in D.S. Lichačëv, A.M. Pančenko, N.V. Ponyrko (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1984, pp. 72-53.
- Pančenko, O., *Viktor Šklovskij: tekst-mif-realnost'*, Szczecin, 1997, pp. 17-79.
- Pascal, P., *Po sledam protopopu Avvakuma v CCCP*, «Russkie zapiski», n. 18, 1939, pp. 122-140.
- Pascal, P., *Avvakum et le début du raskol*, Paris, Centre d'Études russes Istina, 1939.
- Pera, P., *Introduzione*, in Avvakum, P., *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, tr. it. P. Pera, Milano, Adelphi, 1986, pp. 16-53.
- Permjakov, E.V., *Lotmanovskij sbornik*, 2, Moskva, RGGU, 1997.
- Persi, U., *I suoni incrociati: poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Baroni, 1999.
- Pilling, J., *Autobiography and imagination. Studies in Self-Scrutiny*, London, Routledge, 1981.

- Pil'sčikov, I.A. (a cura di), *Semiotika goroda. Materialy Tret'ich Lotmanovskich dnej v Tallinskom universitete (3-5 iiunija 2011g.)*, Tallin, Izdatel'stvo TLU, 2014.
- Rachmatullin, R., *Dve Moskvy, ili Metafizika Stolicy*, Moskva, Moscow Architecture Preservation Society (MAPS), 2008.
- Rogova, K.A. (a cura di), *Analiz chudožestvennogo teksta. Russkaja literature XX veka: 20-e gody*, SPb, Izdatel'stvo SPBU, 2018.
- Rozanov, V., *Foglie cadute. Solitaria-Prima Cesta-Una cosa mortale*, tr. it. A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1976.
- Roždestvenskaja, M.V., *Malyševskie čtenija 1990 g.*, «Russkaja literatura», n. 1, 1991.
- Šarušin, S. *Magičeskij realizm*, «Čisla», n. 6, 1932.
- Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*. A cura di G. Briañese, Torino, Giulio Einaudi editore, 2013.
- Ščukin, V., *Ot belokamennoj do krasnoj. Sud'by moskovskogo obraza na rubežu XIX i XX vekov*, in Id., *Rossijskij genij prosveščenija: issledovanija v oblasti mifopoetiki i istorii idej*, Moskva, Rossppen, 2007, pp. 525-538.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Selemeneva, M.V., *Obraz Moskvy v russkoj literature načala XXI veka*, «Vestnik RUDN. Ser. Literaturovedenie, Žurnalistika», n. 4, 2015.
- Šestov, L.I., *Apoteosi della precarietà. Esperimento di pensiero a-dogmatico*, tr. it. R. Faggionato, Torino, Trauben, 2005.
- Šestov, L.I., *Sradicamento. Aforismi*, tr. it. D. Borso, V. Parisi, Brescia, Morcelliana, 2020.
- Šklovskij, V., *Il punteggio di Amburgo*, tr. it. M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1969 [ed. or. *Gamburgskij sčet*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Lenigrade, 1928].
- Šklovskij, V., *Teoria della prosa*, tr. it. C.G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976 [ed. or. *O teorii prozy*, Moskva, Ardis, 1929].
- Sini, S., *Forme piccole di narratore e skaz: Boris Ėichenbaum legge Nikolaj Leskov, «Comparatismi»*, n. 1, 2016, pp. 52-62.
- Sinjavskij, A., *Ivan-durak. Očerki russkoj narodnoj very*, Paris, Sintaksis, 1991.
- Špidlik, T. (a cura di), *I grandi mistici russi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1987.
- Suchich, I., «*Moskovskij tekst» brodagi Giljaja (1926-1935 Moskva i moskiči)*, «*Zvezda*», n. 4, 2004, pp. 222-223.
- Svjatopolk-Mirskij, D.P., *O moskovskoj literature i protopope Avvakume*, «*Evrajskij vremennik*», n. 4, 1925, pp. 347-348.
- Tiupa, V.I., *Analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Akademija, 2009.
- Todorov, T., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.
- Todorov, T., *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, tr. ru. B. Narumov, Moskva, Dom intellektual'noj knigi, 1999.
- Todorov, T., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.

- Toporov, V.N., *Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury»*, «Trudy po znanovym sistemam», n. 18, 1984, pp. 3-29.
- Toporov, V.N., *Tekst goroda-devy i goroda-bludnicy v mifologiceskom aspekte*, in T. Civ'jan (a cura di), *Issledovaniia po strukture teksta*, Nauka, Moskva, 1987, pp. 121-132.
- Toporov, V.N., *Peterburgskie teksty i peterburgskie mify*, in Id., *Mif. Ritual. SimVol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo*, Moskva, Izdatel'skaja gruppa «Progress» – «Kul'tura», 1995.
- Toporov, V.N., *Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannyye trudy*, SPb, Iskusstvo, 2003.
- Toporov, V.N., *Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury»*, Moskva, Nauka, 2009.
- Tynjanov, Ju., *O Chlebnikove*, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, p. 581-595.
- Tynjanov, Ju., *Literaturnoe segodnya*, in Id., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva, Nauka, 1977, pp. 150-166.
- Tynjanov, Ju., *Literaturnyj fakt*, in Id., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva, Nauka, 1977, pp. 255-270.
- Ul'janov, N., *Chabennaja mudrost'*, «Novoe russkoe slovo», n. 16066, 23 giugno 1957, p. 2, 8.
- Uspenskij, P.D., *Četvertoe izmerenie. Obzor glavnijich teorij i popytok issledovaniia oblasti neizmernimogo*, Petrograd, M.V. Pirožkovo, 1918.
- Vinogradov, V.V., *O zadačach stilistiki. Nabljudenija za stilem Žitija Protopopava Avvakuma*, in Id., *Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, Nauka, 1980, pp. 3-41 [1^a ed. 1923].
- Vitale, S., *La seconda nascita (intorno a Viaggio in Armenia)*, in O. Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988.
- Volli, U., *Per una semiotica della città*, in *Laboratorio di semiotica*, Bari, Laterza, 2005.
- Wachtel, A. B., *The battle for childhood: creation of a Russian myth*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Žolkovskij, A.K., *Jampol'skij, M.B., Babel'*, Moskva, Carte Blanche, 1994.
- Žolkovskij, A.K., *Bludaiošcie sny i drugie raboty*, Moskva, Nauka, 1994.
- Žolkovskij, A.K., *Michail Zoščenko: poetika nedoverija*, Moskva, Škola Jazyki russkoj kul'tury, 1999.

Storie della letteratura

- Caramitti, M., *Letteratura russa contemporanea: La scrittura come resistenza*, Roma, Editori Laterza, 2010.
- Carpi G., *Storia della letteratura russa: da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'ottobre*, Roma, Carocci, 2010.

- Carpi, G., *Storia della letteratura russa. Dalla Rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma, Carocci, 2016.
- Etkind, E., Nivat, G., Serman, I., Strada, V. (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 63-217.
- Flaker, A., *Il rinnovamento arcaico: Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 2, Torino, Utet, 1997, pp. 49-51.
- Lipoveckij, M., *Russkij postmodernizm (očerki istoričeskoy poetiki): monografija*, Ekaterinburg, Ural. gos. ped. un-t., 1997.
- Lo Gatto, E., *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1954 [1^a ed. 1942].
- Martini, M., *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano, Mondadori, 2002.
- Mirskij, D.P., *Remizov*, in *Storia della letteratura russa*, tr. it. S. Bernardini, Milano, Garzanti, 1998, pp. 419-426 [1^a ed. 1965].
- Picchio, R., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Bari, Dedalo, 1993.
- Picchio R., Colucci M. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 1-2, Torino, Utet, 1997.
- Sinany MacLeod H., *Aleksej Remizov (1877-1957)*, in Etkind, E., Nivat, G., Serman, I., Strada, V. (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 185-198.
- Siškin, A., *Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. 2, Torino, Utet, 1997, pp. 213-215.
- Zveteremich, P., *Narratori russi moderni*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 7-77.

Dizionari

- Dal', V.I., *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka Vladimira Dalja*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannych i nacional'nych slovarej, 1956 [1^a ed. 1863-1666]. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Elistratov, V.C., *Jazyk staroj Moskvy. Lingvoenciklopedičeskij slovar'*, Moskva, Astrel', 2004.
- Ušakov, D.I., *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, 1935-1940. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

Cataloghi e mostre

- Alpatova, I.G., Kaverina, D.B. (a cura di), *Aleksej Remizov. Vozvraščenie. Materialy k vystavke*, Moskva, Tri kvadrata, 2013.
- Gračëva, A.M., *Volšebnyj mir Alekseja Remizova. Katalog Vystavki*, SPb, Chrono-graf, 1992.

Popov, I.A. (a cura di), A.M. Remizov. *Avtografy*, Moskva, Dom Muzej Mariny Cvetaevoj, 2003.

Bibliografie su A.M. Remizov

- Lampls, H., *Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A.M. Remizows*, «Wiener Slawistisher Almanach», n. 2, 1978, pp. 301-326.
- Obatnina, E.R., Vachnenko, E.E. (a cura di), *Aleksej Michajlovič Remizov. Bibliografija (1902-2022)*. <http://pushdom.ru/remizov/Bibliografiay/index.html> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Sinany, H., *Bibliographie des ouvres de Alexis Remizov*, Paris, Istitut d'Études Slaves, 1978.

Sitografia

- Emigrantica.ru <http://emigrantica.ru/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Eto mecto.ru http://www.etomesto.ru/map-moscow_gorod-1895/. (data ultima consultazione: 06/10/2024).
- Obatnina, E.R., Vachnenko, E.E. (a cura di), *Nasledie A.M. Remizova v literaturnom processe XX-XXI vv. Elektronnaja naučnaja sistema*. <http://pushkinskijdom.ru/remizov/> (data ultima consultazione: 06/10/2024).

Illustrazioni

- Najděnov, N.A., *Moskva. Sobory, monastyri i cerkvi. V 4 t.*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1882-1883.
- Najděnov, N.A., *Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij. Priloženie 1-e. Priloženie 2-e*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1884, 1888, 1891.
- Najděnov, N.A., *Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij, Č. 1-4*, Moskva, Tipo-litografija I.N. Kušnereva i K°, 1886.

**CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE**

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

155. Toward a Cultural History of the Cold War in Turkey
Ideological dynamics, cultural production, media
edited by Fulvio Bertuccelli
156. Leggenda, realtà e finzione nell'opera di Aleksej Remizov
Un'analisi di *Podstrižennymi glazami*
Maria Teresa Badolati
157. Estetiche della geolocalizzazione
Pratiche artistiche e media locativi
Paolo Berti
158. La codificazione di Haiti
Dal *Code Henry* al Codice civile del 1825
Iterio di Camillo
159. Soil-structure interaction for the seismic design of integral abutment bridges
Domenico Gallese
160. Probing the horizon of black holes with gravitational waves
Elisa Maggio
161. «Rhetorica eloquentia armat»
Evidentia e amplificatio nella prosa narrativa di Boccaccio
Serena Mauriello
162. Touch and the body
First-hand and others' tactile experiences reveal the embodied nature of pleasant social touch
Manuel Mello
163. Spectral theory of non-self-adjoint Dirac operators and other dispersive models
Nico Michele Schiavone
164. One protein many functions: the non-canonical interactions of SHMT1
The structural and functional characterization of SHMT1 interactions with RNA and in the *de novo* thymidylate synthesis complex
Sharon Spizzichino



Tra i più originali scrittori russi del XX secolo, Aleksej Remizov (1887-1957) è ancora poco conosciuto in Italia, a causa delle sfide linguistiche e traduttive che la sua opera pone. Autore di una produzione copiosa e complessa, che attraversa tradizione, modernismo e avanguardia, Remizov ha avuto un ruolo cruciale nello sviluppo della letteratura russa, pur restando spesso trascurato. La sua opera, tuttavia, sta vivendo una riscoperta critica, sia in Russia, sia all'estero.

Muovendo dall'analisi della poetica pseudo-autobiografica dello scrittore, Maria Teresa Badolati offre la prima monografia dedicata a *Podstrižennymi glazami* (Con gli occhi rasati, 1951), uno dei testi più affascinanti e meno esplorati di Remizov. Con una lettura interdisciplinare e innovativa, l'autrice esplora la complessità narrativa, filosofica e simbolica dell'opera, mettendo in luce la sperimentale fusione tra autobiografia, mito e finzione. Centrale nell'analisi è il motivo della miopia, da cui Remizov era afflitto, simbolo di deformazione percettiva e strumento di straniamento. L'analisi è arricchita da un apparato iconografico dei luoghi moscoviti evocati nel testo.

Questo volume colma una lacuna negli studi remizoviani, contribuendo a riscoprire uno degli autori più eccentrici e visionari del Novecento russo.

Maria Teresa Badolati ha conseguito il dottorato di ricerca in Slavistica presso Sapienza Università di Roma nel 2022. Dal 2023 è titolare di un assegno di ricerca (PRIN 2020: *OpeRus. La letteratura russa attraverso le opere*) presso lo stesso ateneo. Si occupa di letteratura russa antica, di letteratura russa del Novecento, in particolare dell'opera di Aleksej Remizov, e di fraseologia contrastiva russo-italiana, con un focus sulla fraseologia biblica. È membro di redazione della rivista "Slavia".

Questo libro ha vinto
il "Premio Tesi di Dottorato
2023" istituito da Sapienza
Università Editrice.



ISBN 978-88-9377-361-4



9 78893 773614

