



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Corso di Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie
Curriculum di Linguistica e Cultura russa
XXXIV ciclo

Tesi di Dottorato

**Leggenda, Realtà e Finzione nell'opera di A.M. Remizov:
un'analisi di *Podstrižennymi glazami***

Tutors:

Prof. Mario Caramitti

Prof.ssa Roberta De Giorgi

Dottoranda:

Maria Teresa Badolati

Anno accademico 2021/2022

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*

Indice

AL POSTO DI UN’INTRODUZIONE. Il (macro)testo-vita nel ciclo pseudo-autobiografico <i>Legenda o samom sebe</i>.....	1
CAPITOLO 1. «Жизнь кувырком». Vita e opera tra realtà, mito e mistificazione.....	43
1.1 L’infanzia e la giovinezza: la predeterminazione del dono creativo ..	45
1.2 Il confino e l’iniziazione letteraria.....	53
1.3 Il periodo pietroburghese e la Rivoluzione.....	58
1.4 L’emigrazione: vagabondaggi tra Berlino e Parigi.....	70
1.5 Gli ultimi anni. Considerazioni conclusive.....	87
CAPITOLO 2. «“Подстриженными” глазами я смотрю на мир...». La miopia come procedimento: deformazione della vista e straniamento, ovvero la poetica degli «occhi rasati»	91
CAPITOLO 3. «Тема моя: слово и человек». La malia del libro e la concezione remizoviana della parola poetica nella sua «теория русского лада»	195
CAPITOLO 4. «Кремлевский красный звон...». Il mito di Mosca tra spazio letterario e testo moscovita.....	250
Appendice 1. La Mosca di A.M. Remizov	283
Appendice 2. La Mosca di A.M. Remizov	284
Appendice 3. Legenda	286
Bibliografia	314

AL POSTO DI UN'INTRODUZIONE. II (macro)testo-vita nel ciclo pseudo-autobiografico *Legenda o 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 создастся 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 Révizov (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 '900, sebbene sia stato a lungo trascurato dagli studi critici e sia pressoché 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, si occuparono per primi gli studiosi occidentali a partire dagli anni '60-'70¹ anche se, già nel 1956, lo storico della letteratura Gleb Struve

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» (d'ora in poi, RAN IRLI «Puškinskij dom»), si tengono periodicamente convegni sullo scrittore (1992, 1997, 2001, 2007). Gli Atti dei suddetti convegni sono alla base delle miscellanee: A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanja i materialy*, Sankt-Peterburg, RAN (Puškinskij Dom), 1994 e A.M. Gračëva, A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003. http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php?id=4 (data ultima consultazione: 04/04/2022). L'ultima conferenza dedicata allo scrittore, intitolata *Nasledie Remizova i XXI vek*, ha avuto luogo nel 2015.

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 (1986), lo studioso Dimitrij Lichačëv affermava infatti: «Ремизов чрезвычайно важен для нашего литературного развития по языку и тем экспериментам, которые он в литературе ставил»⁶.

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 che in Europa. Renato Poggioli tradusse, già nel 1930, *Krestovye sēstry* [*Sorelle in Cristo*] per la casa editrice Slavia. Ettore 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.

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 consapevolmente 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 tale linea di demarcazione può essere molto sottile e difficilmente individuabile.

³ Prima della rivoluzione in Russia erano stati pubblicati circa 37 volumi delle sue opere; altri 45 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 Jurij 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», №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 alle sue rielaborazioni di monumenti letterari antico-russi.

⁶ Cfr. «Literaturnaja gazeta», 2 ijunia, № 27, Moskva, 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).

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

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 ed intensi, 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 citano, sinteticamente e senza pretese di esaustività, lo studio dell'interazione dell'opera 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

⁸ G. Antonini, *Appunti su Remizov*, «Solaria» (9), № 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 nel periodo tra il 1902 e il 2020, curata da E.R. Obatnina e E.E. Vachnenko, membri dell'IRLI «Puškinskij dom», è consultabile al seguente link: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/> (data ultima consultazione 10.03.2022).

¹⁰ O.A. Čujkova, *Mifologičeskij aspekt prozy A.M. Remizova 1900-ch načala 1910-ch gg.*, Moskva, 1997; A.M. Gračëva, *Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, Sankt-Peterburg, D.M. Bulanin, 2000; G.Iu. 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.Iu. 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. Cív'jan, *O remizovskoj gipnologii i gipnografii*, in *Serebjanyj 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.

dell'eroe autobiografico¹⁵; la questione della definizione del genere, le strategie ludiche e l'evoluzione del metodo creativo¹⁶.

L'unica studiosa che, fino ad oggi, si è occupata in maniera specifica di Remizov in Italia è Antonella D'Amelia, le cui ricerche, però, risalgono per la maggior parte alla fine degli anni '80 e non sono state portate avanti da studiosi italiani di nuova generazione.

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. Sibaldi, 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 da Alla Michajlovna Gračëva del RAN IRLI «Puškinskij Dom», luogo in cui opera il principale

¹⁵ B. Averin, B., I. Danilova, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja 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 epocha*, Skytyvar, 2017.

¹⁶ A. D'Amelia, *Pozdnie povesti Remizova: v poiskach žanra*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, cit., pp. 104-114; A.M. Gračëva, *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, SPb, Puškinskij dom, 2010; N.Io. Grjakalova, *Aleksej Remizov. Mania Curiosa*, in Id. (a cura di) *Čelovek moderna. Biografija – 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., Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2001; Id., *A.M. Remizov: ličnost' i tvorčeskie praktiki pisatelja*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.

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 *Vzvichrënnaja 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. 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 poi proseguita, dal 2015, a Pietroburgo per Rostok è parzialmente consultabile al seguente link: <https://rvb.ru/20vek/remizov/ss10/toc.htm> (data ultima consultazione 11/01/2022). Cfr. A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva, Russkaja kniga, 2000-2002; Id., *Sobranie sočinenij*, SPb, Izdatel'stvo Rostok, 2015-2021.

gruppo di ricerca dedicato all'autore e dov'è conservato, inoltre, parte del suo archivio personale¹⁹.

Numerosi rimangono i materiali che necessitano di analisi testologiche più approfondite, nonché quelli ancora inediti: si tratta, soprattutto, della corrispondenza epistolare, dei diari²⁰, «quaderni di lavoro»²¹, disegni²² ecc., componenti fondamentali per comprendere a pieno l'opera e il pensiero dello scrittore, inscindibile, 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.

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 dell'IRLI RAN «Puškinskij dom», che il suo archivio fosse interamente inviato proprio a tale Istituto, esso è però oggi conservato in differenti luoghi tra Russia e Stati Uniti. Tra questi, oltre alla già citata sezione manoscritti dell'IRLI RAN «Puškinskij dom», si menzionano, sempre a Pietroburgo, la RNB – *Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka* [Biblioteca Nazionale Russa], la BAN – *Biblioteka Akademii Nauk* [Biblioteca dell'Accademia delle Scienze], la GTB – *Gosudarstvennaja Teatral'naja Biblioteka* [Biblioteca Teatrale Statale]; a Mosca, invece, lo RGALI – *Rossijskij gosudarstvennyj archiv Literatury i Isskustva* [Archivio russo di stato della letteratura e dell'arte], la RGB – *Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka* [Biblioteca Statale di Mosca], il GLM – *Gosudarstvennyj Literaturnyj Muzej* [Museo Letterario Statale], il GARF – *Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii* [Archivio Statale della Federazione Russa], l'IMLI – *Institut Mirovoj Literatury* [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 Massachusetts. Per una parziale descrizione dei materiali d'archivio, cfr.: <http://pushkinskijdom.ru/remizov/pages/opisi.html>. (data ultima consultazione: 31/03/2022).

²⁰ Tra il 2013 e il 2021 sono stati pubblicati dalla casa editrice del Puškinskij dom cinque tomi del *Dnevnik myslej* [Diario dei pensieri], curati da A.M. Gračëva, O.A. Lindenberg e L.V. Chačaturjan.

²¹ I cosiddetti *rabočie tetradi* [quaderni di lavoro] degli anni '40-'50 costituiscono una parte fondamentale dell'eredità manoscritta remizoviana. Redatti come una sorta di diario artistico-letterario, non destinati alla pubblicazione ma consistenti in appunti presi per se stesso, essi sono stati in parte pubblicati a spezzoni nelle opere di N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, Paris, 1958 e di N. Reznikova, *Ognennaja pamjat'. Vospominanja o Aleksee Remizove*, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom, 2013 [1° ed. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1980], in parte editi successivamente da A.M. Gračëva 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 la mostra *Vozvraščenie. Aleksej Remizov* presso il Maneggio di Mosca. Cfr. I.G. Alpatova, D.B. Kaverina (a cura di), *Aleksej Remizov. Vozvraščenie. Materialy k vystavke*, Moskva, Izdatel'stvo «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 *Volšebnyj mir A. Remizova*, ha avuto luogo presso l'IRLI RAN «Puškinskij dom» nel 1992. Cfr. A.M. Gračëva, *Volšebnyj mir Alekseja Remizova. Katalog Vystavki*, SPb, Chronograf, 1992.

²³ I.A. Il'in, *O t'me i prosvetlenii. Kniga chudožestvennoj kritiki: Bunin, Remizov, Šmelëv*, Moskva, Skify, 1991, p. 87 [1° 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).

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 difficile, per lettori non "iniziati", avvicinarsi senza la dovuta preparazione e senza un naturale, 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, повинаясь его зову, перестраивать лад и строй своей души почти при каждом новом произведении Ремизова. Свообразие 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 gettano la spugna, non sappiano come adeguarsi, non riescano ad affrontare questo compito e dicano apertamente che «non capiscono Remizov»).

La sua produzione artistica, 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 di non semplice inquadramento letterario e di genere.

Definito a inizio secolo scrittore «decadente» per le sue 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 folclore»²⁶ 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 subconscio²⁷, Remizov rimase sempre un viandante solitario, un «avventizio» ai margini di qualsiasi scuola letteraria, un «rinnovatore arcaico»²⁸ 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 da Remizov in tutte le sue forme e filtrato attraverso l'esperienza di una specifica «linea» di scrittori che ne furono interpreti – la cosiddetta «linea gogoliana» della letteratura russa –, di cui egli si considerava erede e successore. Nella sua *Storia della letteratura russa*, scritta nei primi anni '20 in inglese, il principe Mirskij afferma infatti: «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»²⁹.

Lo scrittore Erenburg, nel descrivere il debito della prosa russa nei confronti di un innovatore come Andrej Belyj, lo accosta, a ragione, a Remizov – che pure si sentiva affine allo stesso Belyj per la ricercatezza formale e stilistica e la comune passione per il mondo

²⁶ Cfr. a tal proposito I. Danilova, *op. cit.*, pp. 99-124.

²⁷ 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. Iu.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 pisaleljami i poetami*, in *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987, p. 277.

²⁸ A. Flaker, *Il rinnovamento arcaico: Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, Torino, Utet, 1997, pp. 49-51.

²⁹ D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, tr. it. a cura di S. Bernardini, Milano, Garzanti, 1998, p. 421. [1° ed. 1965].

dei balocchi³⁰ – sostenendo: «без него [Белого] (как и Ремизова) трудно себе представить историю русской литературы»³¹.

Anche Poggioli, 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 Ljeskov³².

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 umana³³, Remizov si inserisce a pieno in quel filone “alternativo”, “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,

³⁰ 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. Kodrjanskaja, *op.cit.*, p. 120-121.

³¹ I. Erenburg, *Liudi, gody, žizni. Pod kolesami vremeni. Knigi pervaja, vtoraja, tret'ja*. Moskva, Izdatel'stvo AST, 2017, p. 317 [1° ed. 1960]. (Trad.: Senza di lui [Belyj] (come senza Remizov) sarebbe difficile immaginarsi una storia della letteratura russa).

³² R. Poggioli, *Introduzione*, in *op.cit.*, p. VI.

³³ 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. Gračëva, *Bašni, košuny i mirakli ruskoj kul'tury («Myškina dudočka» i «Peterburgskij buerak» Alekseja Remizova)* in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.10, cit., 2003, p. 430.

Pil'njak, Šiškov, Veselyj)³⁴ e quella successiva (Šalamov, Šolženicyn)³⁵, ma anche, poi, quella postmodernista e contemporanea (Erofeev, Sokolov, Sinjavskij, Nekrasova)³⁶.

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 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 poetici cardine della sua opera e della sua concezione artistico-letteraria.

Secondo la successione cronologica degli eventi, le tappe della memoria remizoviana si snodano attraverso i seguenti testi³⁷: *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut mojej 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 periodo dell'arresto e

³⁴ Nel periodo tra gli anni '10 e gli anni '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*, Berkeley, 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.

³⁵ Šalamov, ad esempio, apprezzava moltissimo la prosa di Remizov, che considerava, 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-knižnij klub, 2005, p. 322. Roman Gui' individua un'affinità stilistica tra *Odin den' Ivana Denisoviča* [*Un giorno di Ivan Denisovič*] di Šolženicyn e la «scuola remizoviana» per l'interesse comune per le radici delle parole antico-russe e la pronuncia popolare e sub-standard, per la miscela di linguaggio arcaico e contemporaneo, l'uso dello *skaz* narrativo e i principi di strutturazione della frase. Cfr. R. Gui', *Solženicyn, socrealizm i škola Remizova*, «Novyi žurnal», №71, 1963, pp. 65-70.

³⁶ Molto interessante, a nostro parere, l'approfondimento dei parallelismi tra il linguaggio poetico di Remizov e quello di Andrej Sinjavskij-Abram Terc. Infine, di recente, la scrittrice contemporanea Evgenja Nekrasova ha esplicitamente dichiarato l'influenza che Remizov ha avuto sulla sua opera, influenza che emerge già nella scelta del titolo di un suo libro – *Kalečina-Malečina*, tradotto in italiano come *Quanto manca alla sera* –, che rimanda proprio ai versi tratti da *Posolon'*, un'opera di Aleksej Michajlovič del 1907 di cui si parlerà nel capitolo successivo. Cfr. E. Nekrasova, *Quanto manca alla sera*, tr. it. di F. Biagini, Roma, Atmosphere libri, 2020.

³⁷ Di seguito vengono riportati titoli, sottotitoli e date della prima pubblicazione dei testi in volume.

del confino a Penza e a Vologda (1896-1905); *Vstreči. Peterburgskij buerak* [Incontri. Il burrone di Pietroburgo], Paris, Lev, 1981³⁸, sul periodo simbolista pietroburghese (1905-1917) e redatto tra il 1949 e il '54-'57; *Vzvichrënnaja Rus'. Epopeja* [Russia scompigliata. Epopea], Paris, TAIR, 1927, scritto tra gli anni '10 e il '21 e dedicato al convulso periodo della Rivoluzione russa e della guerra civile (1917-1921)³⁹; *Po karnizam. Povest'* [Lungo i cornicioni. Povest'], Beograd, Russkaja Biblioteka, 1929, sul periodo 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 romanziata della moglie, Serafima Pavlovna Dogvello, elaborata tra gli anni '20 e '40 e incentrata sul periodo della malattia e della morte della stessa (1939-1943)⁴⁰; infine, riguardo al periodo parigino (1943-1953), *Myškina dudočka. Intermedija* [Il piffero del topo. Intermezzo], Parigi, Oplešnik, 1953. Come ricorda Reznikova, Remizov considerava le sue opere autobiografiche «как бы завершением труда его жизни», «самым задушевным, глубоким»⁴¹.

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»⁴². Si tratta di *Achru. Povest' peterburgskaja* [Achru. Povest' pietroburghese], Berlino, Izdatel'stvo Gržebina, 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, personale collage di documenti antico russi e monumenti letterari del passato commentati; *Kukcha. Rozanovy pis'ma* [Kukcha. Lettere di Rozanov], Berlino, Izdatel'stvo Gržebina, 1923, sperimentale autobiografia epistolare che raccoglie la

³⁸ 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.

³⁹ Alcune novelle in seguito inserite nel testo comparvero infatti in altre raccolte già a partire dal 1910.

⁴⁰ La terza parte della trilogia può essere considerata indipendente dalle prime due, costituite 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.

⁴¹ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 111. (Trad.: una sorta di compimento del lavoro della sua vita, il più sincero, il più profondo).

⁴² A. D'Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» *A.M. Remizova...*, cit. Proprio per tale motivazione, si è scelto di non tradurre le citazioni tratte da questi testi.

corrispondenza con Rozanov; *Pljašuščij demon. Tanec i slovo* [Il demone danzante. Danza e parola], Parigi, Navarre, 1949, audace accostamento di memoria della storia del balletto russo attraverso 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, insolita autobiografia onirica costruita come una raccolta di sogni.

Infine, verranno presi in considerazione il cospicuo patrimonio di lettere, annotazioni, disegni e appunti, raccolti perlopiù nei testi redatti da Kodrjanskaja⁴³ e Reznikova⁴⁴, e anche i diari e i quaderni grafici – il disegno della *Legenda* – compilati da Aleksej Michajlovič durante la sua vita, giacché tutti questi “documenti” si possono ricondurre, come d’altro canto la sua intera opera, alla costruzione del meta-testo autobiografico remizoviano e del mito mistificatorio sulla propria persona e destino.

Ci si concentra, dunque, sui testi composti nei 35 anni trascorsi da Remizov in esilio in Europa, la maggior parte dei 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...»⁴⁵. L’accento viene posto, evidentemente, sulla seconda parte dell’affermazione, a conferma che, per uno scrittore eclettico come Remizov, 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 мертвец 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 Петька («Петушок» в Альманaxe XVI Шиновника) тоже я, себя описываю⁴⁶.

⁴³ N. Kodrjanskaja, *op.cit.*; Id., *Remizov v svoich pis'mach*, Paris, 1977.

⁴⁴ N. Reznikova, *op. cit.*

⁴⁵ 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.)

⁴⁶ *Idem.* (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 dell’omonima fiaba, inclusa in *K More-Okeanu* [Verso il Mare-Oceano] (1906) e Pet’ka del racconto *Petušok* [Il galletto] (1911).

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 идет⁴⁷.

La tecnica di utilizzo – ripensamento, reinvenzione, reinterpretazione, manipolazione – quasi 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 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 poetica remizoviana⁴⁸. Obatnina, invece, utilizza i termini «intersoggettività» e «pansoggettività» per descrivere la posizione creativa dello scrittore⁴⁹.

Così come riconosciuto dallo stesso Remizov e poi evidenziato da diversi critici, sono autobiografici, in senso originale e “remizoviano”, i romanzi *Prud*⁵⁰ [*Lo stagno*] (1908) e *Kanava* [*Il fosso*] (1923), le povesti *Časy* [*L'orologio*] (1908) e *Krestovye sěstry*⁵¹ [*Sorelle in Cristo*] (1910) e molti racconti, tra cui *Bogomol'e* [*Il pellegrinaggio*] (1905), *Žertva* [*Il sacrificio*]⁵² (1909), *Petušok* [*Il galletto*] (1911), *Glagolica* [*Il glagolitico*] (1911), *Okazion* [*Il caso*] (1913)⁵³ ecc.

Persino alcune opere che, per genere e caratteristiche, risultano a prima vista difficilmente ascrivibili al filone pseudo-autobiografico, ossia le “riscritture” o

⁴⁷ Cit. in A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov i drevnerusskaja kul'tura*, cit., p. 36. (Trad.: E vi prego, nel vostro articolo, di aggirare questa questione dell'autobiografia. 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).

⁴⁸ S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova...*, cit., p. 38.

⁴⁹ E.R. Obatnina, *A.M. Remizov: ličnost'...*, cit. p. 27-45.

⁵⁰ Gračëva, ad esempio, scrive che in *Prud* ciascuno degli eroi «является частью авторского “я” – единственного самодостаточного и все заполняющего героя романа». (Trad.: È una parte dell'«io» autoriale, l'unico, autosufficiente protagonista romanzo che riempie tutto). Cfr. A.M. Gračëva *Remizov i drevnerusskaja kul'tura...*, cit., p. 37.

⁵¹ Sugli elementi autobiografici in *Krestovye sěstry*, cfr. V.N. Toporov, *O «Krestovyh sestrah» A. Remizova: poezija i pravda*, in Id., *Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannyje trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 2003, pp. 519-549.

⁵² 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.

⁵³ 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.

“rielaborazioni” – definite dallo scrittore «ricostruzioni moderne» – di apocrifi, leggende bibliche e testi letterari antico-russi, presentano una forte componente autobiografica e contemporanea. 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* (1929), *Savva Grudcyn* (1949), *Tristian i Isol’da* [*Tristano e Isotta*] (1951-1953) ecc.⁵⁴. L’attiva, tentacolare interpolazione 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»⁵⁵. Diviene a questo punto evidente che le classificazioni tradizionali, come quella suggerita da Shane in «derivative» e «non derivative works»⁵⁶, oppure la suddivisione, operata da Poggioli, tra opere di «finzione» e opere di «non finzione»⁵⁷, risultino non applicabili e, anzi, quasi limitative nella descrizione della proteiforme 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”⁵⁸. In una lettera a Kodrjanskaja del 7 giugno 1952 Remizov, riflettendo sulla propria vita, fa riferimento a una serie di propri 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 *Melusina*:

⁵⁴ Gran parte degli scritti di Remizov, uomo libresco e colto, ma al contempo attratto dalle sfere marginali, liminali della letteratura, è costituita, come si vedrà, dalla rivisitazione di materiale folclorico, apocrifo o leggendario.

⁵⁵ A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.8, cit., 2000, p. 114.

⁵⁶ A. Shane, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ R. Poggioli, *op. cit.*, p. VII.

⁵⁸ 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 questa è presente. Ad esempio, Vaskilevič ritiene che: «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.». 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.).

Всю жизнь я прожил неприкаянный! [...] В чем же моя вина? Почему от меня уходят («Подстриженные глаза») или отталкивают («Савва Грудцын»). Или на мне «Кайнова печать» и это чувствуется другими — один святой не благословил, другой святой оплевал («Подстриж~~енные~~ глаза»), и опять повторяю то, что хотел высказать в Грудцыне: мою нестерпимую боль разлуки, об этом и в «Милюзине» <sic!>⁵⁹.

«Рассказать о себе нечего — я весь в моих рассказах о других»⁶⁰, dichiara ancora Aleksej Michajlovič, sottolineando la sua sottile, funambolica, costante abilità di implicare se 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»⁶¹) 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 себя⁶².

L'autobiografismo viene dunque riconosciuto non solo come procedimento narrativo, ma come concezione stessa della creazione 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 [...]»⁶³. 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

⁵⁹ 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 «Miliuzina» <sic!>).

⁶⁰ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, in Id., *Sobranie sočineni v desjati tomach*, T.10, cit., 2003, p. 59.

⁶¹ Id., *Učitel' muzyki*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, cit., 2002, p. 436.

⁶² *Ivi*, p. 437-438.

⁶³ *Ibid.*

произведения для писателя все, но не следует искать в них биографическую последовательность, и фактов из его “живой” жизни»⁶⁴.

Nelle affermazioni sopra riportate, apparentemente controverse e paradossali, risuona tutta la contraddittorietà propria dell'*autofiction*, termine al quale non si può non fare accenno, parlando del cruciale, endemico binomio vita-letteratura, realtà-invenzione. Ci si soffermerà però solo brevemente su tale concetto, su cui esiste una vasta letteratura critica specifica, in quanto questa etichetta può essere applicata solo in parte, e con le dovute precisazioni, all'opera del nostro, che risulta completamente 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 accennerà per sommi capi alla 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*⁶⁵, 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 con Lejeune e il suo famoso *Patto autobiografico*⁶⁶, nel quale viene delineata la netta distinzione tra romanzo e autobiografia, nel tentativo di far luce su quelle zone ibride che saranno poi alla base della *autofiction*. Così 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»⁶⁷, 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, in cui i confini e gli elementi distintivi possono essere considerati da una prospettiva più ristretta o più allargata, non è certamente nuovo⁶⁸. Doubrovsky si è semplicemente

⁶⁴ *Ivi.*, p. 439.

⁶⁵ 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, Editor de Seuil, 1984].

⁶⁶ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 [ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Edizioni Seuil, 1975].

⁶⁷ J. S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée 1977. (Trad.: finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali).

⁶⁸ Certamente, l'esplosione dell'autobiografia e dell'autofinzione è ascrivibile alla temperie letterario-culturale generalmente denominata postmodernismo che caratterizza la seconda metà del secolo scorso.

limitato, nel tentativo di colmare gli spazi vuoti lasciati dal connazionale Lejeune⁶⁹, 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*»⁷⁰.

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 romanzata»⁷¹.

In ogni caso, tali questioni non concernono i fini della presente ricerca. Prendendo come punto di riferimento la definizione originaria di Doubrovsky e considerando i contributi della scuola francese di Lejeune⁷², Lecarme⁷³, Laouyen⁷⁴, Genette⁷⁵, Gasparini⁷⁶ e Colonna⁷⁷, 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.

⁶⁹ J.S. Doubrovsky, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

⁷⁰ F. D’Intino, *L’autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni Editore, 1988.

⁷¹ 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*, Transeuropa Ed., Massa, 2014. In ambito russo la riflessione critico-teorica sulla questione, sviluppatasi soprattutto nel corso del Novecento, è tuttora di carattere molto frammentario e costituita perlopiù da lavori di limitata dimensione. Nel 2000 Dubin ha proposto l’espressione «ego-romanistika» come traduzione del termine *autofiction*; più recentemente (2010) Levina Parker ha cercato di fare il punto della situazione sulla discussione intorno all’*autofiction*, suggerendo il termine «samosočinenie». Cfr. B. Dubin, *Kak sdelano literaturnoe ja*, «Inostrannaja literatura», №4, 2000, pp. 43-48; M. Levina Parker, *Vvedenie v samosočinenie: autofiction*, «NLO», №103, 2010, pp. 12-40. Sulla codificazione di generi autobiografici non canonici nella letteratura russa del XX secolo, cfr. N. Nikolina, *Poetika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva, Flinta-Nauka, 2002.

⁷² P. Lejeune, *op.cit.*

⁷³ J. Lecarme, *L’autofiction: un mauvais genre?*, in *Autofictions & Cie, Colloque de Nanterre*, «RITM», №6, 1992, pp. 227-249; Id., É. Lecarme-Tabone, *L’autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

⁷⁴ 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 09.02.2021).

⁷⁵ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.

Dunque, si tiene in considerazione questo concetto alla luce delle specificità e unicità del singolarissimo pseudo-autobiografismo remizoviano, che si 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 acuta fantasia, di simbolico e immaginario, realtà e sogno. Quello remizoviano è un autobiografismo onnivoro, caleidoscopico e sincretico, che diviene la dominante di tutta la sua poetica e che investe, in misura diversa, minore o maggiore, diretta o indiretta, il testo in ogni suo aspetto, dall'intreccio, ai temi e motivi, alle immagini, ai personaggi, ai generi, al cronotopo, ai procedimenti linguistici e formali, fino all'apparato paratestuale, mantenendo il suo carattere pervasivo e predominante durante tutti i periodi della creazione artistica e donando, quindi, alla sua intera opera una complessa macro-unità strutturale, compositiva, semantica, tematica. Proprio per tale motivo, il sottotesto e, al contempo, supertesto pseudo-autobiografico, 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 sistemico della produzione dello scrittore nella sua totalità, che 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*»⁷⁸ e «tutta piena di bamboline e diavoletti»⁷⁹, ormai ottantenne e semicieco, il 24 agosto del 1957 Aleksej Michajlovič, ripensando al proprio percorso creativo ed esistenziale, annotava nel diario: «И стал я сочинять легенду о себе, или «сказывать сказку»...»⁸⁰.

L'intera opera di Remizov è infatti una lunga confessione lirica e autobiografica, un testamento poetico – «все, что я пишу – моя исповедь»⁸¹ – e, al contempo, una fiaba, una

⁷⁸ La stanza in cui lavorava era così denominata da lui stesso per l'orologio a cucù appeso alla parete.

⁷⁹ 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.

⁸⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 125. (Trad.: ...e mi accinsi a redigere una leggenda su me stesso, o a «raccontare una fiaba»...).

⁸¹ *Ivi*, p. 127. (Trad.: Tutto ciò che scrivo è la mia confessione).

leggenda, un mito su se stesso, costruito con costanza e meticolosità per tutto il corso della propria vita letteraria, lunga più di 50 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 velikoruskogo jazyka* 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 se stesso e il proprio punto di vista, di dire la propria verità sul mondo e sull'uomo e, soprattutto, di farlo a modo proprio⁸²: «*только создавая легенду, можно объяснить существо человека*»⁸³, dichiara, infatti, lo scrittore, per cui il mito diviene l'unica forma possibile di espressione e di autorappresentazione. In Remizov, quindi, tutto è sottoposto a una reinterpretazione, a un ripensamento mitologico, leggendario, fiabesco, dalla propria venuta al mondo, alla creazione artistica, fino allo stesso nome e cognome. 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 che sono stati citati finora in quanto ascrivibili all'ampio filone pseudo-autobiografico, costituiscono una forma narrativa aperta, ibrida e idiosincratia 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,

⁸² «*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).

⁸³ *Ivi*, p. 179.

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, 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, fiabesca della propria stessa esistenza, in cui dettagli, personaggi, episodi e fatti della propria vita, attentamente selezionati dalla propria «memoria casuale» secondo un preciso disegno interiore, associativo e soggettivissimo, assumono un significato speciale, estetico ed esistenziale e si trasformano in simboli, metafore del proprio 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 миф⁸⁴.

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.

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

⁸⁴ 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).

дара последовательности, я все срываю. [...] В основе я лирик и все лирическое идет к театру⁸⁵.

Tale dichiarazione suona quasi come un manifesto di poetica, evidenziando di fatto alcuni dei tratti fondamentali della personalità e produzione letteraria dello scrittore: la frammentarietà della narrazione e la predilezione per la forma breve e intima, la liricità della prosa e l'inclinazione alla teatralità e alla teatralizzazione della vita. In un altro frammento autobiografico ripete, confermando la tensione lirica e orale che sottende tutti i suoi scritti: «я никакой рассказчик, я песельник, и из меня никогда не вышло “романиста”»⁸⁶.

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, 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 che è emblematica dell'uomo moderno, del clima dell'epoca e, dunque, della letteratura del XX secolo ma 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 commisto montaggio di differenti materiali scritti e disegnati, tasselli di brevi novelle-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 e autobiografico dell'autore-narratore, che diviene 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

⁸⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 109. (Trad.: La canzone, il canto, la preghiera. Sono un narratore di novelle, 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).

⁸⁶ 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 dallo scrittore: «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. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija i materialy*, cit., pp. 259-266. A tal proposito, cfr. Capitolo 3.

моих тысячных частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух – я, моя вера и мои пожелания⁸⁷.

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 moltiplicato, 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, controllarne e dirigerne lo sviluppo. La letteratura si fonde totalmente con la vita, in tal senso riflettendone anche l'a-logicità, 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, che s'intersecano e s'ingarbugliano secondo linee arabesche e ghirigori della memoria e, così facendo, sottraggono il libro alla fossilizzazione della scrittura finzionale.

«Я беру себя – свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти кусочки соединяю»⁸⁸, 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 di linguaggio. Remizov, laboriosissimo stilizzatore e «verbalista», è esponente della cosiddetta nuova «prosa ornamentale»⁸⁹, ritmica e sonora, musicale e tipografica, allitterativa e onomatopeica. La sua lingua è caratterizzata dalla vorticosità 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 *prostoreč'e* e ai dialettismi parole slavo ecclesiastiche e auliche, in un audace gioco verbale in cui la fantasia prevale su qualsiasi convenzione

⁸⁷ Id., *Učitel' muzyki*, cit., p. 443.

⁸⁸ 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).

⁸⁹ Šklovskij definisce «ornamentale» la prosa di Belyj, Remizov, 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 infatti 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].

formale. L'eterogeneità della lingua remizoviana riflette, dunque, l'originalità della voce autoriale: «хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится»⁹⁰ è il credo di Aleksej Michajlovič. Compito 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 indiscusso⁹¹.

In questo senso va interpretata l'imitazione del manoscritto nel testo a stampa anche nell'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 cancellature⁹², 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 musicale⁹³, all'esecuzione sonora, nel quale vengono recuperati l'aspetto grafico, mimico e pittorico della scrittura e, al contempo, quello fonico e musicale, la sua valenza ottica e contemporaneamente melodica⁹⁴, in quanto, come noto, una partitura musicale non solo di ascolta, ma si “guarda” anche. D'altronde, per Remizov scrittura e disegno – per cui aveva una spiccata predilezione sin dalla prima infanzia – erano inscindibili⁹⁵, come confermano

⁹⁰ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 299.

⁹¹ Una registrazione in cui Remizov legge in pubblico un brano tratto dal *Vij* di Nikolaj Gogol' è disponibile al seguente link: <https://imwerden.de/publ-242.html> (data ultima consultazione: 10.03.2022).

⁹² Sotto questo aspetto Remizov è molto vicino ai cubofuturisti, che ritenevano anche 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 Chlebnikov, sia per i suoi esperimenti sulla creazione linguistica, ad esempio con le radici delle parole o la paraetimologia, che per la volontà di de-latinizzare il russo. A differenza dei futuristi, però, Remizov non rifiutava la tradizione e, anzi, si rivolgeva alla lingua dei testi antico-russi come modello esemplare. Il motivo del «Mefistofele-Gutenberg», l'antipatia per la stampa e l'idea che l'Io dell'autore trapeli meglio dai manoscritti, nonché la passione-predilezione per questi ultimi, ricorrono con ostinazione anche nell'opera di Rozanov, soprattutto in *Foglie cadute* e *Solitaria*.

⁹³ «Рукопись приближается к партитуре». (Trad.: Il manoscritto si avvicina a una partitura). Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 140.

⁹⁴ 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.

⁹⁵ Sul rapporto tra scrittura e arte grafica in Remizov si rimanda all'illuminante monografia di J. Friedman, citata in precedenza.

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».⁹⁶ Egli stesso, come vedremo in seguito, si ritrarrà infatti più volte, nei suoi scritti, nei panni di un amanuense e miniaturista: «Пишу я вороньим пером, павье не по карману, люблю украсить рамкой мою рукопись, подрисовать глаза и уши в геометрические фигуры – в переплет полей, киноварью выделить букву»⁹⁷.

Il disegno costituiva, dunque, una fase organica del suo lavoro creativo: 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 [...]»⁹⁸. Inoltre, quando, nei difficili anni della rivoluzione, non c'era la possibilità di stampare i propri libri, Remizov li riproduceva a mano, imitando le linee stilizzate degli antichi scribi medioevali e compilando dei tesori calligrafici, manoscritti del XX secolo unici nel loro genere. Dagli anni '30, poi, la vendita dei circa 400 album grafici da lui stesso compilati, contenenti illustrazioni di fiabe e delle proprie o altrui opere letterarie, divenne anche un mezzo di sostentamento nei momenti di maggiore povertà⁹⁹. Egli non smise quindi mai di disegnare e fu apprezzato da diversi artisti per le sue qualità di originale e raffinato grafico¹⁰⁰.

Scrive ancora Remizov, a proposito della propria lingua: «А мое дело короче: оживить *русским ладом* затасканную русскую беллетристику»¹⁰¹. Malgrado la sua infinita varietà, tutta la prosa dello scrittore è infatti accomunata dall'unico, vitale intento di liberare la 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

⁹⁶ A.M. Remizov, *Disegni di scrittori*, «Russia», 1925, p. 103-104.

⁹⁷ Id., *Pljaščij demon*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 13, SPb, Izdatel'stvo «Rostok», 2017, p. 399.

⁹⁸ Id., *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 42.

⁹⁹ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁰ «Страсть к рисованию, как и страсть к литературе, я сохраняю на всю жизнь». A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 68.

¹⁰¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 302. (Trad.: Il mio compito in pratica è quello di ridar vita con il modo russo alla logorata belletristica russa). La cosiddetta «*teorija russkogo lada*» [teoria del modo russo], di cui si parlerà più nel dettaglio in seguito, costituisce una delle principali categorie del pensiero remizoviano, il cui processo di cristallizzazione, iniziato nei primi anni del '900, proseguirà fino alla sua morte. A tal proposito, cfr. Capitolo 3.

e pura dell'antichità prepetrina del XVI e XVII secolo, quella dei tempi di Ivan il Terribile, e si propone di rianimare, ricreare, tramite la sua scrittura e la sua voce individuale, non solo il lessico, ma la sintassi e, quindi, l'intonazione della parlata popolare russa viva, genuina, spontanea, fluida, scevra dall'immobilità imposta dalle rigide regole dell'ortografia e della grammatica. In ogni sua opera, infatti, Remizov «всегда сказывает и заставляет слушать. Его письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию»¹⁰², come osserva acutamente Ejchenbaum, descrivendo 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.¹⁰³

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 sintesi di forme scritte, letterarie e orali, colloquiali della lingua, nell'estremo tentativo di superare quel conflitto, tipico della cultura antico-russa, tra libro e parola viva: «Я хочу выразить не книжно, “сказом”, ведь исповедь не пишут, а говорят»¹⁰⁴.

La «confessione» remizoviana si articola in una serie di narrazioni disomogenee, frammentarie, discontinue, spezzate, composte in maniera irregolare, disordinata e frenetica

¹⁰² 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 discorso scritto è costruito secondo le leggi di quello orale e ne conserva la voce, l'intonazione).

¹⁰³ Id., *Kak sdelana «Šinel'» Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, Petrograd, 18 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 secondo il principio del discorso soltanto 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.).

¹⁰⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 127. (Trad.: Voglio esprimermi non in maniera libresco, ma attraverso lo «skaz» [inteso qui come russo parlato, ndr] dopotutto le confessioni non si scrivono, ma si esprimono a voce).

durante l'intero arco della sua vita, eppur sorrette da un progetto unitario, un grandioso affresco pseudo-autobiografico che lo scrittore concepisce come ciclo e costruisce concretamente come tale solo in un momento cruciale della sua esistenza, negli anni '40¹⁰⁵, segnati dall'evento più tragico della sua vita, la morte della moglie, Serafima Pavlovna Dovgello (lo stesso anno morì anche la loro unica figlia), sua musa e compagna di vita per oltre 40 anni¹⁰⁶. Proprio in seguito a tale scomparsa, infatti, la sua inclinazione autobiografica s'intensificherà ulteriormente e da allora, pervaso da una lacerante sensazione di totale perdita del proprio io, Remizov si dedicherà unicamente alla redazione della propria leggenda personale.

Nonostante la loro eterogeneità compositiva e temporale, i libri del ricordo possono essere considerati un macrotesto poetico organico, che si sviluppa attorno a una serie di temi, motivi, parole chiave e immagini biografici, esistenziali, letterari, filosofici, linguistici che riecheggiano incessanti nei diversi testi, intessendo l'ordito che costituisce il tessuto narrativo dell'intero ciclo, accomunati inoltre, come si è già sottolineato, dalla continua ricerca e sperimentazione stilistico-formale e dalla speciale percezione remizoviana del mondo, leggendaria e fiabesca, 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 12 anni, ma che, invece di essere lacerazione, fu dono creativo e poetico fecondo. Proprio la metafora degli «occhi rasati», ai quali sono accessibili il meraviglioso 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 di Remizov, in cui la vicenda personale e letteraria viene filtrata 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 donano all'autobiografismo remizoviano un sapore magico e irrazionale particolarissimo.

¹⁰⁵ Solo allora, ad esempio, *Vzvichrënnaja Rus'*, scritto già molti anni prima, sarà ufficialmente incluso nel ciclo.

¹⁰⁶ 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.

La poetica remizoviana 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 tutto¹⁰⁷ 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 stranianti e meccanismi ludico-parodici, finisce per diventare mistificazione e autodenigrazione. È lo stesso Remizov, d'altronde, ad affermare: «без обмана я жить не могу»¹⁰⁸. E lo conferma Šklovskij che, conosciuto lo scrittore nella Berlino degli anni '20, in *Zoo o lettere non d'amore* scrive che: «Remizov vive la sua vita secondo i metodi dell'arte»¹⁰⁹. Anche Nabokov, nei confronti del quale Remizov non nutriva particolare simpatia ma profondo rispetto, conferma: «The only nice thing about him was that he *really* lived in literature»¹¹⁰.

In accordo con la temperie estetico-culturale modernista dell'epoca, la vita di Aleksej Michajlovič 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 allusioni e per 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 aspetto fisico e persino l'ambiente che egli aveva creato nel suo studio, prima nella dimora pietroburghese, poi accuratamente riprodotto in quella berlinese e parigina, dalle 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

¹⁰⁷ La critica Szóke osserva a ragione che utilizzare queste categorie per la narrazione 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. Szóke, *Problemy identifikacii avtobiografičeskogo geroja ili "smert' avtora"?* *Ob avtobiografičnosti prozy A. Remizova*, in A.M. Gračëva e A. D'Amelia (a cura di) *Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*, cit., pp. 13-21.

¹⁰⁸ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 123.

¹⁰⁹ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 46.

¹¹⁰ A. Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown Publishers, 1986, p. 188.

Faust e il retrobottega di un rigattiere»¹¹¹ – 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, personaggio 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 stanza¹¹².

Custode del suo piccolo museo personale dell'apocrifo e della fiaba, come lo ritrae il critico Izmajlov¹¹³, immerso tra i suoi 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 dedicatagli¹¹⁴, simile nell'aspetto al personaggio di una fiaba che suscita ora riso, ora orrore, l'anziano

¹¹¹ R. Poggioli, *op. cit.*, p. VIII. Così viene descritto dal pittore Dobužinskij l'appartamento dei Remizov: «Квартира их была полна всевозможной курьезной чепухи, висели прищипленные к обоям разные сушеные корни и “игры природы”, вербные чертики 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 развешан на веревках, и стены были самим Ремизовым расписаны по обоям чертями и кикиморами». (Trad.: Il loro appartamento era pieno di ogni sorta di curiose sciocchezze, 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 loro appartamento (allora sull'isola Vasilevskij) era diventato un nido di streghe, diverse mostruose sciocchezze erano appese alle corde e le pareti erano state dipinte dallo stesso Remizov disegnando sulla carta da parati con diavoletti e kikimora.) Cfr. M.V. Dobužinskij, *Vstreči s pisaleljami 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, 1993, pp. 279-295.

¹¹² V. Rozanov, *Foglie cadute*, tr. it. di A. Pescetto, Milano, Adelphi, 1976.

¹¹³ A. Izmajlov, *Staroruskie kruževa. Byl' i legenda A.M. Remizova*, in Id., *Pěstrye zamena. Literaturnye portrety bezvremen'ja*, Moskva, Sytin, 1913.

¹¹⁴ La poesia, composta nel 1905, s'intitola appunto *Bolotnye čertenjatki* [*Diavoletti palustri*].

Remizov, un vecchietto piccolo piccolo, curvo e ormai quasi cieco, viene così descritto dalla sua amica e biografa Kodrjanskaja¹¹⁵:

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 доброе-доброе, как бы примиренное с жизнью. Волосы подстрижены под первый номер. На макушке татарская тубетейка. Маленький, тихий, приветливый, точно персонаж из детской сказки, с горбом, но не горбун от рождения¹¹⁶.

«А. М. казался *существом* из другого, не нашего, сказочного мира», conferma l'altra sua cara amica, nonché traduttrice, Reznikova¹¹⁷. Anche Šklovskij, nella *Lettera cinque* del suo geniale *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 proposito¹¹⁸.

¹¹⁵ A lungo considerata una biografia attendibile di Remizov, l'opera di Kodrjanskaja deve essere al contrario interpretata come un ulteriore tassello del puzzle pseudo-autobiografico, auto-finzionale e auto-denigratorio costruito dallo scrittore, in quanto redatta sotto la guida, addirittura sotto 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 ricordato che il libro di Kodrjanskaja fu pubblicato solo dopo la morte di Remizov e che, dunque, è il risultato di una rielaborazione, spesso arbitraria e imprecisa, dei materiali forniti direttamente alla biografa dallo scrittore, il quale a sua volta aveva già 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 pisatelja* sono stati pubblicati da A.M. Gračeva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja. Materialy k knige*, in *Žanr romana...*, cit., pp. 241-487.

¹¹⁶ 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 diavolelto: due piccole frecce, che volano su, verso le tempie; il naso che pare il beccuccio di una teiera, all'insù, la bocca grande, ranesca. Il viso buono buono, come riconciliato con la vita. I capelli tagliati corti, quasi a zero. Sul capo una tjubetejka tatara. Piccolo, quieto, cordiale, proprio il personaggio di una favola per bambini, con la gobba, ma non gobbo dalla nascita).

¹¹⁷ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 64. (Trad.: A.M. sembrava un'entità non del nostro, ma di un altro mondo fiabesco).

¹¹⁸ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit, p. 43. Remizov indossava un abito da cui fuoriusciva una coda di scimmia, simbolo della sua appartenenza all'«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, *Dalekie, blizkie*, New York, Novoe russkoe slovo, 1979, p. 102.

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»¹¹⁹. Grjakalova propone di interpretarne la vita e l'opera 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, ritenuto il più adatto 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 creativa¹²⁰. La medesima tendenza viene evidenziata anche da Il'in: «Творчество его стало как игра, а игра его стало как творчество»¹²¹.

Da tutte le testimonianze e i giudizi, spesso taglienti, dei contemporanei¹²², che lo ritraggono come un tipo strambo e buffo, a tratti fastidioso e irritante¹²³, 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 пуговики»), gli zigomi alti, la bocca larga, ranesca, contratta in un ghigno, in

¹¹⁹ 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).

¹²⁰ N. Iu. 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”». А.М. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 313.

¹²¹ I. Il'in, *op. cit.*, p. 120. (Trad.: La sua opera divenne come un gioco, e il suo gioco divenne come un'opera).

¹²² Cfr. ad esempio la descrizione di V.C. Janovskij, in *Polja Elisejskie. Kn. Pamjati*, SPb, 1993, pp. 186-189, che, nel descrivere la strana “creatura” che era Aleksej Michajlovič, utilizza proprio la parola di forma neutra, «существо» appunto: «Все воспоминания о Ремизове начинаются с описания горбатого гнома, закутанного в женский платок или кацавейку, с тихим внятным 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 gnomo 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). 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 spirito 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, di Zajcev e di molti altri. Per una rassegna delle memorie sullo scrittore, si rimanda alla bibliografia finale.

¹²³ Si veda, a tal proposito, la testimonianza di Berberova, vittima di una delle sue tante burle, descritta in *Kursiv moj: Glavy iz knigi, «Oktjabr'»*, № 12, 1988, pp. 174-202.

una smorfia perenne, «нос чайником, душа измученная, горькое сердце»¹²⁴, Remizov sfruttava ed enfatizzava la sua apparenza così straordinariamente insolita utilizzandola, in accordo con l'«estetica della bruttezza»¹²⁵, come una maschera fisica, uno strampalato autoritratto caricaturale, come 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 ремизовской прозы»¹²⁶, afferma Sinjavskij in un brillante saggio in cui ne analizza l'opera prendendo in prestito il termine, introdotto nel 1924 da Tynjanov, di «personalità letteraria»¹²⁷, e in cui, parlando in realtà anche un po' di se stesso, osserva: «у Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации»¹²⁸.

Infatti, sebbene Remizov delinei nella propria opera un minuzioso e dettagliato ritratto di se 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!»¹²⁹ – dietro ognuna delle quali lo scrittore cela ora se 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 egli stesso: «в каждом человеке не один человек, а много разных людей»¹³⁰.

¹²⁴ Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 47. (Trad.: il naso a beccuccio di teiera, l'anima tormentata, il cuore amaro).

¹²⁵ «Эстетика безобразия». Cfr. S. N. Docenko, *Naročitoe bezobrazie. Erotičeskie motivy v tvorčestve A. Remizova*, «Literaturnoe obzorenje», №11, 1991, p. 73.

¹²⁶ 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).

¹²⁷ Ju. Tynjanov, *Literaturnyj fakt*, in Id., *Poetika. Istorija literatury*. Kino, Moskva, Nauka, 1977, p. 279.

¹²⁸ 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 sue osservazioni sulla natura della creatività e sulle maschere letterarie remizoviane possono essere lette come una sorta di autoanalisi implicita della propria opera, in cui si percepisce l'infiltrazione delle strategie mitopoietiche di Remizov, come una sorta di loro prosecuzione, sia pure adattate a un'altra epoca.

¹²⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 44. (Trad.: ma tutte riecheggiano tra loro!).

¹³⁰ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 279.

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 e apertamente provocatori e mistificatori, come mosso da una forsennata e tragica smania di auto-flagellazione, da una «sete di umiliazione» («жажда унижения»¹³¹) egli vuole infatti trasmettere 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 облиции, это, мы должны помнить, не жизнеописание, а мифотворчество, мистификация и стилизация, звучащая почти пародийно, на тему собственной личности и своей несчастной судьбы¹³².

È lo stesso Remizov a confessare: «я сочинял про себя всякое и больше порочное и убеждал в этом»¹³³. Egli non perde infatti occasione di sottolineare e, anzi, di ipertrofizzare e di esasperare la propria condizione di indigenza, orfanità e miseria, la propria diversità e «mostruosità» («уродливость»), che si sviluppa in un leitmotiv trasversale a tutta la narrazione pseudo-autobiografica e al suo intero percorso umano e artistico, quello della «rieiettitudine» («отверженность»), 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 lettori¹³⁴. Remizov costruisce quindi il proprio “ritratto” caricaturale autobiografico sulla base di un processo di autodenigrazione («самоумаление»), di costante

¹³¹ A.M. Remizov, *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. 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).

¹³² A. Sinjavskij, *Literaturnaja 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).

¹³³ 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).

¹³⁴ Testimonianza della non veridicità delle sue affermazioni è il fatto che in realtà egli era apprezzato sia dagli scrittori dell'emigrazione russa, sia soprattutto poi 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, dei suoi numerosi amici.

e deliberato svilimento e screditamento del proprio sé umano e artistico, facendo di fatto di tali caratteristiche il principio stilistico della propria prosa. Come osserva infatti Reznikova, del proprio mancato riconoscimento Remizov fece il proprio stile personale¹³⁵. 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 обстановки¹³⁶.

Anche il critico Моçул'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 вырезать, сновидца, сказочника, кротчайшего духом, запуганного жизнью, загнанного в подполье, проказника-кавалера обезьяней 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 с «эспри» и «гешпенстами», а на улице забывает, куда идет, путает трамвай и попадает под автомобили. И этот «обезоруженный перед борьбой за существование», боязливый, странный (не как все), «непонятный писатель», сутулящийся, чтобы только пройти сторонкой, незамеченным, постоянно ощущает, что им нарушены «какие то явные меры дневного

¹³⁵ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 68.

¹³⁶ *Ivi*, p. 138. (Trad.: Per affermare l'«immagine» che aveva creato egli stesso, A.M. poteva tacere sulle azioni altruistiche nei suoi 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 sua 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).

пространства», что жизнь его как бы вне времени, что явь у него так сплетена со снами, что со «здравым смыслом» тут ничего не поделаешь¹³⁷.

Pover'uomo, scrittore eremita, mago, buffone, furfante, brigante, eroe fiabesco, saggio cinese o tibetano, cantastorie, *jurodivyj*, *skomoroch*, scriba medioevale – tante sono le maschere letterarie di quello che Szėke propone di definire «eroe autobiografico»¹³⁸, 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 le une dalle altre, 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»¹³⁹. In Remizov, infatti, un qualsiasi fatto preso dalla vita e trasferito nel libro inizia a vivere secondo le leggi del testo letterario, senza però mai perdere fino alla fine la connessione 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»¹⁴⁰. 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

¹³⁷ K.V. Močul'skij, *A. Remizov. Obraz Nikolaja Čudotvorca*, «Sovremennye zapiski», № 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. Ma intanto l'«Io» di Remizov è la più sorprendente e speciale di tutte le sue creazioni. Di fronte alla «realtà» del narratore remizoviano – un eccentrico, un visionario, uno scriba, un maestro nell'incollare e tagliare tutto, un sognatore, un cantastorie, mite nello spirito, spaventato dalla vita, braccato sottoterra, un cavaliere-briccone della camera delle scimmie, tormentato dalla pietà e commosso davanti a Dio [...]. Remizov ha creato il proprio eroe, uno scrittore russo che alcuni chiamano Remesdorf, altri Remoz, che ha ramoscelli secchi, stelle e lische di pesce appesi ai fili del soffitto, 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», ma per strada si dimentica dove va, confonde i tram e si fa investire dalle macchine. E questo «disarmato di fronte alla lotta per l'esistenza», pauroso, strano (non come tutti gli altri), «scrittore incomprensibile», che si curva per passare inosservato, sente costantemente di aver violato «alcune ovvie misure dello spazio diurno», che la sua vita sembra essere fuori dal tempo, che la sua realtà è così intrecciata con i sogni che qui non c'entra nulla il «buon senso»).

¹³⁸ K. Szėke, *op. cit.*, p. 14. Slobin, invece, utilizza il termine «autore-narratore», cfr. Slobin, *Proza Remizova 1900-21*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1997 [ed. or. *Remizov's fictions 1900-1921*, Northern Illinois University Press, 1991], p. 61, mentre Gračėva quello di «eroe-autore», cfr. A.M. Gračėva, *Žanr romana...*, cit., p. 109.

¹³⁹ V. Šklovskij, *Siužet, kak javlenie stilija*, Petrograd, Opojaz, 1921. (Trad.: Il fatto biografico è elevato al grado di fatto stilistico).

¹⁴⁰ A. Sedych, *op. cit.*, p. 116. (Trad.: Se si suppone che una volta egli abbia inventato una maschera per se stesso e abbia interpretato un ruolo, nel corso degli anni tale maschera è diventata il suo vero volto).

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 какую душераздирающей шуткой! Если на свете бывала арлекиада 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 Ремизов¹⁴¹.

La finzione letteraria viene riproiettata sulla realtà, il mito diviene fatto “reale” e la “maschera” s’impone sull’“uomo”, diviene 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 ruoli biografici spesso opposti che Remizov incarna, con cui 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, si ricollega già alle narrazioni popolari su Ivan-durak, lo scemo delle fiabe russe¹⁴²; 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 sua fermezza morale e per la fedeltà alla propria visione religiosa, ma anche per l’altissimo pregio letterario della sua autobiografia¹⁴³.

¹⁴¹ 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).

¹⁴² La studio della filosofia fiabesca e popolare dello «scemo» 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 della concezione mitopoietica remizoviana.

¹⁴³ 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.

Avvakum, infatti, adotta una strategia narrativa che, pur conservando, sebbene solo superficialmente, la struttura classica del genere agiografico, è quasi volta allo sminuimento di sé, talvolta rappresentandosi come un peccatore attraverso uno stile originale, realistico, vigoroso e pittoresco che, per la prima volta, coniuga forme auliche a forme russe popolari, e che viene preso come modello da Remizov¹⁴⁴.

La figura archetipa senza la quale non è però possibile comprendere la poetica remizoviana è quella dello *jurodivij*¹⁴⁵, il santo e al contempo folle, stolto in Cristo, manifestazione unica nel suo genere dell'espressione più popolare dell'ortodossia. Proprio lo *jurodivij* diviene, infatti, il prototipo e lo stereotipo dell'atteggiamento e dell'«anticomportamento» profondamente e consapevolmente coltivato da Remizov, nella vita così come nella letteratura¹⁴⁶, 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 libertà¹⁴⁷.

¹⁴⁴ 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 di Remizov. Questo motivo verrà approfondito nei capitoli successivi.

¹⁴⁵ Sull'analisi di questa figura nella letteratura russa, cfr. O.A. Martirosjan, *Jurodstvo 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 *jurodivij*. Cfr., a tal proposito, M. Lipoveckij, *Russkij postmodernizm (očerki istoričeskoj poetiki): monografija*, Ural. gos. ped. un-t Ekaterinburg, 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», №36, 2011, pp. 48-61. Si ricorda, infine, che il termine *jurodivij* viene oggi utilizzato nell'uso comune nell'accezione di «mentecatto», «imbecille», «strambo».

¹⁴⁶ Numerose sono le testimonianze dei contemporanei, in cui viene evocata l'immagine di Remizov come di uno *jurodivij*. Si veda ad esempio lo scrittore Stepun, che 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 *jurodivij* sotto il muro 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 Michajlovič, 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).

¹⁴⁷ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 46.

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 мудрующей надо мной воле я где-то говорил: «так на же тебе, я буду по-своему»¹⁴⁸.

Attraverso il prisma del fenomeno religioso e socio-culturale dello *jurodstvo* – presente, in maniera implicita o esplicita, in tutta l’opera dello scrittore¹⁴⁹, nella sua forma quotidiana e letteraria, desacralizzata e, anzi, quasi sacrilega, blasfema, demoniaca – può essere di fatto interpretato e analizzato lo *Žitie* di Aleksej Michajlovič, sia dal punto di vista della sua biografia, e quindi dello *jurodstvo* nella vita, sia della sua opera, ossia dell’immagine autobiografica creata di se stesso come personaggio, nonché della sua stravagante maniera stilistica, non a caso definita da Il’in «художественное юродство»¹⁵⁰, proprio perché percepita come una deviazione dalla norma letteraria. Ancor prima di lui, già nel 1908, Geršenzon, nella sua recensione a *Časy*, si domandava irritato: «Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?»¹⁵¹. 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

¹⁴⁸ 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 «jurodivij», 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»).

¹⁴⁹ In gran parte delle sue opere compare, di solito nei punti di svolta della narrazione, almeno un personaggio *jurodivij*.

¹⁵⁰ I. Il'in, *op. cit.*, p. 106. (Trad.: *jurodstvo* artistico).

¹⁵¹ M. Geršenson, *Časy*, «Vestnik Evropy», №8, 1908, p. 770, cit. in S. Docenko, *Noročitoje bezobrazie*, cit., p. 74, nota 14. (Trad.: Perché comportarsi da *jurodivij*, per quale motivo non parlare in lingua umana?).

через все условности, традиции и «обязательные» формы литературного бытия¹⁵².

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 положительного¹⁵³.

E poi, concludono che: «в юродстве царит нарочитое безобразие»¹⁵⁴. Non è certamente una coincidenza che «безобразие»¹⁵⁵ sia anche una delle parole predilette da Remizov – insieme a «уродство», etimologicamente connessa a «юродство»¹⁵⁶ – per descrivere se 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

¹⁵² 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 senno, 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).

¹⁵³ A.M. Pančenko, *Smech kak zrelisče*, in D.C. 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).

¹⁵⁴ *Ivi.*, p. 108. (Trad.: Nell'atteggiamento dello jurodivyj predomina un *deliberato bezobrazie*).

¹⁵⁵ «Безобразие», parola dostoevskijana, in russo significa «bruttezza», «deformità», «mostruosità», «assurdità». Tuttavia, a quest'accezione Remizov affianca anche un'interpretazione etimologica del termine, composto dal prefisso «без» [senza] e dal sostantivo «образ» [immagine, forma], ossia «senza immagine, senza forma», cioè senza proposito né intento al di fuori di se stesso, «вдруг», «просто так»: «“бэз-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”. Особенно, 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, “acte gratuite”, для смеха и улыбки, ради выхода из повседневной, скучной необходимости земной». (Trad.: ...era un'espressione che ho sentito così spesso da A.M. alla fine della sua vita: «per *bezobrazie*». Soprattutto quando si trattava di una persuasione o una richiesta, nella forma di argomento finale. Quando tutte le altre ragioni erano esaurite. – «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).

¹⁵⁶ La parola «ю – род», formata dal prefisso «у» privativo e dal sostantivo «род», ossia generazione, famiglia, riflette quella condizione di estraneità, privazione del protagonista sia in famiglia che nel mondo, tra le persone «normali».

моей жизни. Оно, как сновидение и как поэзия, сестра сновидений»¹⁵⁷. Ancora: «Но что я заметил: в самой природе вещей 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”»¹⁵⁸.

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-своему¹⁵⁹.

La figura dello *jurodivyyj*, 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, quindi, associata alle maschere dello *skomoroch*, il buffone-saltimbanco, del *pisec*, 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”, riallacciandosi, inoltre, a un altro celebre *jurodivyyj* 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 quindi per Remizov un vero e proprio gioco, ossia una parodia dello *jurodstvo*, una specie di teatro riversatosi nella vita reale, secondo le parole di Lotman, che afferma: «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»¹⁶⁰.

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

¹⁵⁷ A.M. Remizov, *Iveren’*, cit., p. 363.

¹⁵⁸ Id., *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 94.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 75.

¹⁶⁰ Io. Mann, *Karnival i ego okrestnosti*, «Voprosy literatury», №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).

variante tragicomica, la consapevolezza della drammaticità della propria vita, del proprio destino di uomo e scrittore difficile, eccentrico, non allineato, perseguitato, 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»¹⁶¹. 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 «Обезьяньи палаты», для чего-то им придумываемые¹⁶².

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 *jurodivij*, 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 *jurodivij*, che denunciava la falsa saggezza dei potenti di questo mondo, smascherandone la follia con l’apparente follia. Kodrjanskaja ha acutamente sottolineato questo aspetto dello scrittore: «В самоуничижении Ремизова, как и во всем у этого сложного писателя, не было меры – то припадки полного отречения от себя, своего, то – непомерная гордость»¹⁶³. Così scrive Tyrkova-Williams:

¹⁶¹ A. Belyj, *Meždu dvuch revolucii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 65. (Trad.: questa è una maschera del suo dolore).

¹⁶² M. Hofman, *Peterburgskie vospominanija*, in *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).

¹⁶³ 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 rinnegamento di se stesso, di tutto quello che gli è proprio, oppure un orgoglio smisurato).

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 глупцов¹⁶⁴.

E, poi, Šachovskaja:

Ремизов в сущности [...] мог бы быть персонажем Достоевского, одним из униженных и оскорбленных, с его горделивым принижением и духовным изломом. В нем уживались подлинна трагедия и шутовство, жалость к человеку и издевка над ним¹⁶⁵.

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 smascheramenti in cui si cerca di confondere il piano della «*literaturnaja ličnost*» con quello della «*biografičeskaja ličnost*», per utilizzare nuovamente due termini tynjanoviani¹⁶⁶. 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 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 lo scrittore stesso: «[...] ведь для писателя это очевидно, что кроме как о себе, о своем мире чувств, мыслей и слов

¹⁶⁴ A.V. Tyrkova-Williams, *Teni minuvšego: Vstreči s pisateljami*, in *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 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).

¹⁶⁵ 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).

¹⁶⁶ Sul dibattito tra poesia e realtà, che vide attivi, oltre a Tynjanov, Jakobson, Ejchenbaum, Tomaševskij ecc. cfr. V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Bompiani, 1966; O. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 730-733; O.N. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-realnost'*, Szczecin, 1997, pp. 17-79.

никто никогда еще не мог написать ни одной путной строчки, т. е. чтобы было живо и кровно, а не пусто, в одних бледных словах»¹⁶⁷.

La necessità di espressione individuale, la volontà di rivendicare il proprio «diritto all’(auto-)biografia»¹⁶⁸, 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 della 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 материал*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 438.

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ 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 accinsi 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*).

CAPITOLO 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 взрывах и как же иначе, когда моя жизнь в огне снов!

N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov* (1959)

Aleksej Michajlovič Remizov visse un'esistenza complessa, e parte di questa complessità è certamente 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 mosse da una sorta di volontà, una forza, una pulsione – conscia? inconscia? – di natura autodistruttiva, una fatalità inevitabile che ne guida le azioni, conducendolo involontariamente in situazioni fuori dal comune, un *daimon* che, nel senso classico del termine, dispone della sua vita, prendendosi 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 судьбы¹⁷⁰.

¹⁷⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 97. (Trad.: C'era un 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 ha 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 ai «fatti e date irrisorie», ma a quei «nodi e viluppi» – attorno ai quali egli costruisce la narrazione della propria leggenda autobiografica, ossia 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 state tratte innanzitutto dai suoi libri, dagli scritti autobiografici, diaristici, epistolari e dalle testimonianze dei contemporanei, proiettando 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 Remizov. 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, in tale gerarchia, dell'arte sulla vita stessa – egli ha imposto, con grande successo, questa o quell'immagine di se stesso, finendo per diventare vittima dei suoi stessi scherzi e travestimenti. Come si è cercato di evidenziare in precedenza, insomma, il materiale poetico, e non solo, sebbene chiaramente non privo di valore storico-biografico, rischia però di essere materiale poco attendibile. Si è fatto perciò altresì ricordo alla letteratura critica secondaria, che rimanda a documenti originali e autentici, cercando di delimitare i confini del mito autoriale, spesso confutando ciò che Remizov stesso racconta.

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, che egli interpretava, 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* di Remizov e lo *jurodstvo* di Remizov come personaggio? Quanto è frutto del suo gioco, della sua mistificazione con gli altri, e quanto è sincerità, quanto corrisponde alla reale dimensione spirituale e morale dell'«uomo del sottosuolo»? A tali domande, di per sé complesse e problematiche, è molto difficile rispondere, ma soprattutto, forse, 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 – выгнутой 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 искусства¹⁷¹.

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 Aleksej Michajlovič è che, nel descriverne e soprattutto cercare di comprenderne a pieno vita e opera, è pressoché impossibile scindere la sua immagine mitizzata-mistificata da Remizov stesso, perché è proprio quell’immagine – e la modalità di costruzione di essa nei testi e nella vita – a costituire la realtà, l’oggetto da analizzare, perché 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.

D’altronde, 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.

1.1 L’infanzia e la giovinezza: la predeterminazione del dono creativo

La narrazione delle rocambolesche vicissitudini della vita di Aleksej Michajlovič ha inizio con la sua nascita e, anzi, ancor prima del suo venire al mondo, proprio come un

¹⁷¹ 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 Michajlovič 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).

personaggio di Sterne, o il *Kotik Letaev* di Belyj. La madre, Marija Aleksandrovna Najdėnova, in gioventù nichilista e rivoluzionaria, personalità colta, sensibile e raffinata aveva infatti 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 abbandonata¹⁷².

Come narrato in *Podstrižennymi glazami*, su cui torneremo nel dettaglio in seguito, Aleksej Michajlovič Remizov nacque a Mosca, nel Tolmačėvskij pereulok, presso la Chiesa di San Nicola in Tolmači¹⁷³ nel quartiere Zamoskvoreč'e, alla mezzanotte del 24 giugno del 1887, solstizio d'estate e magica notte pagana di Ivan Kupala¹⁷⁴. L'insistenza con cui Remizov fornisce indicazioni precise sia sulla data, sia sul luogo di nascita conferma la particolare importanza che lo scrittore attribuisce a tali elementi, centrali nella costruzione della leggenda di se stesso, e a cui egli farà continuamente riferimento in numerosi testi¹⁷⁵.

Lo stesso può dirsi anche del suo nome e del suo cognome: Remizov riteneva, infatti, che il destino di ogni persona fosse racchiuso nel suo 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 судьба»¹⁷⁶. Perciò, nonostante fosse stato ufficialmente battezzato Aleksej in onore dell'omonimo metropolita di Mosca, vissuto nel XIV secolo, o probabilmente del nonno paterno, egli collegava, mistificando e mitologizzando deliberatamente la realtà, il proprio nome al santo pellegrino romano Alessio, figura celebre nell'agiografia russa e prefigurazione simbolica del suo futuro di *strannik*, fatto di pellegrinaggi tra Russia e Europa: «Назвали меня Алексеем – именем

¹⁷² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 68; A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 15, cit., 2019, p. 507.

¹⁷³ Oggi museo e parte della Galleria Tret'jakov. La chiesa conserva la celebre Icona della Madonna di Vladimir.

¹⁷⁴ Notte di San Giovanni, considerata stregata dalla tradizione folclorica slava e resa famosa nella letteratura proprio da Gogol', che Remizov considerava suo predecessore e maestro.

¹⁷⁵ Alla descrizione della sua nascita sono dedicate alcune sezioni delle sue autobiografie del 1912, 1913 e 1923, poi riprese nei testi *Podstrižennymi glazami* e *Iveren'*. Sulla mitologizzazione di Mosca e del Zamoskvoreč'e, cfr. Cap. 4.

¹⁷⁶ A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, cit., p. 488.

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»¹⁷⁷.

Proiettare il proprio destino in quello della celebre *Vita* del santo pellegrino romano gli permette, infatti, di attualizzare i motivi dell’esilio, del vagabondaggio, della reiettitudine e della povertà. L’omonimia con un altro celebre e storico Aleksej Michajlovič, lo zar Romanov, rimanda inoltre all’identificazione con la tradizione religiosa popolare medievale. Per quanto riguarda il cognome, teneva a sottolineare, evidenziando anche graficamente l’accento: «моя фамилия Рémизов. Ударение на рé, а не на ми»¹⁷⁸, facendone risalire l’etimologia, nella sua interpretazione misteriosa e mitica, non al verbo «ремизить»¹⁷⁹, quanto al misterioso uccello «рémез», «первая у Бога птица»¹⁸⁰ – in arabo, secondo lo scrittore, «remz» significa inoltre «segreto, mistero»¹⁸¹ –, che compare nelle *koljady*, gli antichi canti popolari natalizi¹⁸²:

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

¹⁷⁷ Id., *O sebe*, in L. Flejšman, R. Huges, O. Raevskij-Huges (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-press; Moskva, Russkij put’, 2003 [1° ed. 1983], pp. 176. 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). A tal proposito, cfr. Capitolo 2.

¹⁷⁸ Id., *Avtobiografija 1912*, cit., p. 437.

¹⁷⁹ Secondo il *Tolkovyj slovar’ russkogo jazyka* di Ušakov: «заставлять кого л. проиграть в карточной игре вследствие недобора взяток (ремиза)». Cfr. D.I. Ušakov, *Tolkovyj slovar’ russkogo jazyka, 1935-1940*. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (data ultima consultazione 09.03.2022)

¹⁸⁰ 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 «discendere» dall’uccello pendolino *remez*. Com’è evidente, anche questa affermazione fa parte della leggenda remizoviana. Alla «genealogia ornitologica» sono dedicati diversi testi remizoviani, tra cui si menziona soprattutto la fiaba *Remez-ptica* [*L’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, che lo scrittore aveva ideato per se stesso, riproduceva i contorni di un meraviglioso uccello. Cfr. M.V. Bezrodnyj, *Ob odnoj podpisj Alekseja Remizova*, «Russkaja literatura», №2, 1990.

¹⁸¹ A.M. Remizov, *V rozovom bleske*, cit., p. 532.

¹⁸² Nello specifico, Remizov fa riferimento esplicito al testo di A.A. Potebnja, *Ob’jasnenie malorusskich i srodnych narodnych pesen’*, Varšava, 1883, pp. 251-258, dove viene riportato la *koljada* citata.

купальский хоровод скакать и кружиться, и бывает особенно буйна и громка, я почувствовал в себе глаз на этих лесных, водяных и воздушных духов¹⁸³.

A proposito della sua nascita, Remizov afferma: «я и на свет появился – хочется сказать “по недоразумению”, нет, другое слово: рождение мое не по желанию»¹⁸⁴. In seguito all'arrivo del suo quarto e ultimo figlio, non desiderato, infausto¹⁸⁵, 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 abbandonarlo e di tornare a vivere, sotto la tutela dei fratelli, nella casa natale della famiglia dei Najdënov, pionieri della finanza, mecenati e bibliofili¹⁸⁶. Questi, però, non accettarono mai la scelta di Marija Aleksandrovna, non permettendole di stabilirsi in casa e dandole un alloggio nella *dépendance* vicino alla grande fabbrica tessile, dove visse da allora praticamente relegata insieme ai figli, Nikolaj, Sergej, Viktor e Aleksej. La figura della madre, depressa e depressiva, ricorrerà in diversi testi dello scrittore, diventando il prototipo, insieme a quella della moglie, di molti tragici personaggi femminili¹⁸⁷: «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»¹⁸⁸. 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 Michajlovič non godette quindi mai dei privilegi legati alle sue origini borghesi. La sua dolorosa infanzia

¹⁸³ 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 *remette* [*remis*], ma dall'uccello *remez* delle *koljady*, 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).

¹⁸⁴ Id., *Iveren'*, cit., p. 270.

¹⁸⁵ «Я последний и нежеланный, роковой», in Id., *V rozovom bleske*, cit., p. 507.

¹⁸⁶ Parlando delle sue origini, del «lascito dei suoi parenti» («родительский завет») nell'individuazione delle «radici» del suo 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. A.M. Remizov, *Avtobiografija 1913*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*. T.3, SPb, Feniks-Atheneum, 1993, p. 443.

¹⁸⁷ Ad esempio, in *Podstrižennymi glazami, Vzvičrënnaja 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 e di quella della moglie.

¹⁸⁸ 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).

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 жизнь¹⁸⁹.

All'età di due anni, il piccolo Aleksej cadde dal comò e si ruppe il naso. Da adulto, egli reinterpretò in maniera simbolica questo evento, traumatico non solo dal punto di vista fisico ma soprattutto psicologico, sottolineando le sue 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 inizio, infatti, i ricordi dello scrittore:

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 деяния¹⁹⁰.

Tale episodio contribuì, inoltre, alla formazione di quel complesso di inferiorità fisica («уродство», «deformazione», «bruttezza», «mostruosità»)¹⁹¹ che lo perseguiterà per sempre, insieme alla consapevolezza di essere maledetto sin dalla nascita, segnato da un «marchio di Caino»: «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

¹⁸⁹ 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 sostenuta dalla beneficenza, e dai primi anni ho iniziato la mia vita indipendente).

¹⁹⁰ 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*.

¹⁹¹ Cfr. N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 46.: «в какие-то минуты вдруг от всего сознания своего чувствую невероятную 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?).

“каиново печать”»¹⁹². Е ancora: «я как бы втерся не прощенный и в мире нежелательный. Вся моя жизнь прошла не по-людски»¹⁹³; «а себя я и впрямь чувствовал уродиной с каиновой печатью. Недаром через всю мою жизнь окрик: “Пошел вон!”»¹⁹⁴.

Al contempo, secondo un procedimento costruito per contrasto, proprio come in una fiaba, alla descrizione della sua infanzia difficile, infelice e sfortunata e del suo inusuale aspetto fisico Remizov giustappone alcuni segni premonitori della sua 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 macchia 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 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»¹⁹⁵.

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, di cui emblema erano i figli degli operai che lavoravano in condizioni di sfruttamento precarie e disumane, e i mendicanti del vicino monastero di Sant'Andronico, potente simbolo, con la sua celebre icona di Andrej Rublëv, dello spirito dell'antica Rus'. Con questi personaggi Remizov condivideva la condizione di dolore e povertà – «боль» 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 – нищие на паперти и фабричные каморки»¹⁹⁶.

¹⁹² *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 «marchio di Caino» su di me).

¹⁹³ *Ivi*, p. 90. (Trad.: Mi sono intrufolato nel mondo senza essere desiderato né benvenuto. Tutta la mia vita è trascorsa in modo non umano).

¹⁹⁴ *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: «Vattene!»).

¹⁹⁵ G. Slobin, *Proza Remizova...*, cit., p. 27.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 302. (Trad.: All'origine dei miei sentimenti vi sono i mendicanti sul sagrato e i dormitori degli operai).

Il padre, che andava a trovare i figli la domenica, portando loro piccoli doni, morì nel 1883, quando Aleksej aveva solo sei anni; gli unici ricordi erano un piccolo orso di peluche e un serpente giocattolo, che egli per molti anni conservò con cura. La madre trascorreva le giornate reclusa nella propria camera a leggere, scrivere e 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 il piccolo udì narrare per la prima volta, attraverso il suono della parlata provinciale russa, il magico patrimonio delle fiabe popolari¹⁹⁷.

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 che giunsero alle sue orecchie furono i rintocchi del campanile di Ivan Velikij; le prime immagini impresse nella memoria, le antiche torri del Cremlino. Della sua infanzia egli 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 affascinarono 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 ecclesiastica¹⁹⁸, 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

¹⁹⁷ Egli ricorda soprattutto una balia che, richiamando la celebre *njanja* della letteratura russa, Arina Rodionovna, ebbe, come quest'ultima su Puškin, un'influenza fondamentale sul piccolo Aleksej. Cfr. A.M. Remizov, *Avtobiografija 1912*, cit., p. 439.

¹⁹⁸ 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*).

часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновском монастыре, жития из Макарьевских четий-миней, – вот моя первая грамота и наука после сказок [...]»¹⁹⁹.

La provenienza dall'ambiente della borghesia istruita favorì nel giovane 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 la sua passione per il disegno e la calligrafia. Grazie alla ricca biblioteca dei Najdënov dai 12 anni egli iniziò a leggere²⁰⁰ e non solo i classici russi, soprattutto Leskov, ma anche proprio Hoffmann, e poi Tieck, 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 propria banca, all'Università di Mosca come uditore dei corsi di Scienze Naturali, Economia Politica, Diritto, Storia e Filosofia. La sua 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 Džagilev, da Šestov a Rozanov, testimoniano l'eccezionale ampiezza e varietà dei suoi interessi²⁰¹.

Durante la difficile gioventù, in cui la protesta contro la sofferenza umana possedeva 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»²⁰². 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 провести 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

¹⁹⁹ A.M. Remiozov, *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 [...]).

²⁰⁰ Come si avrà modo di notare, in diverse occasioni Remizov indica un'età differente.

²⁰¹ A.M. Remiozov, *Avtobiografija 1912*, cit., p. 440.

²⁰² «Я считал себя социал-демократом». Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 283.

вечером, когда пригнали других арестованных на демонстрации и я вышел к ним к столу пить чай, меня приняли за провокатора²⁰³.

1.2 Il confino e l'iniziazione letteraria

Nonostante le dichiarazioni di Remizov sopra riportate, che dissimulano l'episodio dell'arresto dietro una cortina di apparente ingenuità, interpretandolo come il risultato di un'incomprensione, dell'ennesima, fatale 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'epoca²⁰⁴. 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 1898²⁰⁵ ed inviato nel 1900 per tre anni a Ust'-Sysol'sk (oggi Syktykvar), la «terra del sole di mezzanotte» dei Komi. A causa dell'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 ottenne, grazie al supporto di amici che lo aiutarono a farsi dichiarare mentalmente instabile, il trasferimento definitivo a Vologda, l'«Atene del nord»²⁰⁶, all'inizio del secolo centro culturale della Russia settentrionale, nell'«Olimpo» della quale si trovavano confinati altri sovversivi, rappresentanti dell'intelligenza 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*²⁰⁷, nel quale, muovendo dalla descrizione della famiglia materna, Remizov reinterpreta, secondo schemi,

²⁰³ 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 nè 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).

²⁰⁴ A.M. Gračëva, *Revolucioner Aleksej Remizov: mif i real'nost'*, in A.M. Gračëva, *Lica: biografičeskij al'manach*, №3, Moskva – Sankt-Peterburg, Paris, 1993, pp. 419-447.

²⁰⁵ Remizov è stato recluso in una cella di isolamento per sei mesi, nella quale sarebbe stato rinchiuso, in passato, anche Pugačëv. Cfr. A.M. Remizov, *Iveren*, cit., p. 382.

²⁰⁶ A.M. Remizov, *Severnye Afiny. Istorija s geografiej*, «Sovremennye zapiski», №30, 1927.

²⁰⁷ «*Iveren*» è una parola desueta, definita dal *Tolkovyj slovar' velikorussskogo jazyka* di V. Dal' come «осколок», «frammento».

strutture e formule propri della fiaba, l'origine del proprio dono creativo²⁰⁸, 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 venisse pubblicato, egli scriveva a Kodrjanskaja:

Издание «Иверья» 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»²⁰⁹.

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 sua 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» al quale viene rivelata la propria vocazione attraverso la prigione e l'esilio, punti di svolta della propria

²⁰⁸ O. Raevskaja-Hughes, *Volšebnaja skazka v knige A.M. Remizova «Iveren'»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 8, cit., pp. 604-614.

²⁰⁹ 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 *Podstrižennymi glazami*. 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'*. Infatti, esiliato da studente, egli tornerà dal confino ormai già come uno 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 nomade, preludono inoltre ai suoi futuri 36 anni di esilio in Europa. Il filosofo Solov'ëv parlava di «nomadismo dello spirito russo», ossia di un'inclinazione russa alla vita errabonda, come di una caratteristica culturale connessa allo spazio geografico russo.

biografia letteraria, reinterpretati retrospettivamente come una sorta di rito di passaggio²¹⁰. Solo dopo lunghe peregrinazioni nel mondo fatato nel nord russo, e dopo aver superato le tradizionali prove iniziatiche, anche grazie all'ausilio di "aiutanti magici" rappresentati da personaggi storici, l'eroe della fiaba, maschera letteraria del narratore in *Iveren'*, da rivoluzionario approda vittorioso al ruolo di scrittore professionista, e afferma: «вот и я, с моим русским ладом и закорючкой, нашел-таки себе определение – место в литературе»²¹¹.

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 folklore dei Komi, dal titolo *Плач девушки перед замужеством* [*Pianto di una giovane prima delle nozze*], apparso l'8 settembre del 1902 sulla rivista moscovita «Kur'er» sotto lo pseudonimo di Nikolaj Moldavanov²¹². È significativo che il "debutto" di Remizov nella letteratura russa avvenga con la pubblicazione 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 destino letterario²¹³: «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.»²¹⁴.

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 continuazione di quella 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

²¹⁰ 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.

²¹¹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 271.

²¹² Secondo ciò che racconta Remizov in *Iveren'*, nome di un vagabondo, uno *jurodivij* di Voronež, a proposito del quale gli raccontò Ščëgolev. Non è possibile sapere con certezza se ciò sia la verità o l'ennesima invenzione di Remizov; in ogni caso, è significativa, ancora una volta, l'auto-identificazione dello scrittore con un folle in Cristo, sia esso reale o immaginario. Cfr. *Ivi.*, p. 452.

²¹³ 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).

²¹⁴ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 269.

убедительно говорили люди и не простые: “брось и оставь!” (Отзыв Чехова, Короленки, Горького.)»²¹⁵. Ci si trova chiaramente di fronte a una dichiarazione non autentica dello scrittore, a un 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»²¹⁶).

La vita a Vologda acuì quel senso di alienazione e diversità che accompagnava Remizov sin dall’infanzia, il quale si considerava ormai, in questo contesto, un non rivoluzionario tra i rivoluzionari. Tuttavia, tale alterità, dissomiglianza nei confronti degli altri venne percepita dallo scrittore non come segno di sfortuna o come un difetto, ma come indice del proprio percorso speciale ed unico, affermazione definitiva della propria libertà. I primi scritti pubblicati a Vologda sono versi sciolti ispirati alle leggende dei Komi (*Polunočnoe solnce* [*Il sole di mezzanotte*], 1908²¹⁷), 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)²¹⁸.

Fondamentale fu l’amicizia con il gruppo di intellettuali confinati che, come si è visto, 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 arbitrio²¹⁹.

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, il che gli consentì di approfondire la conoscenza degli usi e i costumi del popolo e della religione

²¹⁵ *Ivi*, p. 270.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ 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 4/04/2022).

²¹⁸ Sulla storia della loro composizione e per una dettagliata analisi, cfr. G. Slobin, *op. cit.* pp. 52-76.

²¹⁹ Remizov fu profondamente affascinato anche dalla forma d’espressione del filosofo, l’aforisma. Sui rapporti tra Remizov e Šestov, cfr. K. Szoke, «*Apofeož bespočevnosti*»: *Lev Šestov i Aleksej Remizov: Točki soprikosnovenija dvuch tipov chudozhestvennogo myšlenija v ruskoj literature načala XX veka* in *Sud’ba bez sud’by: Problemy poetiki Alekseja Remizova*, Budapešt, EFO, 2006, pp. 61-76.

ortodossa e 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 dell'infanzia. Fondamentale fu la figura del filologo Šcëgolev, suo «padrino letterario», che gli aprì gli occhi sul mondo della letteratura proibita e sugli apocrifi e, tramite Šcëgolev, la scoperta di Veselovskij, il cui lavoro scientifico ebbe un impatto fondamentale sulle opinioni filosofiche, religiose ed estetiche di Remizov, rappresentando in seguito una fonte inesauribile di temi letterari.

Inoltre, a Vologda Aleksej Michajlovič conobbe Serafima Pavlovna Dovgello (1876-1943), donna corpulenta e assai più alta di lui, «molto russa, molto bionda, robusta»²²⁰, dalla personalità 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 sposerà nel 1903 e che da allora sarà compagna inseparabile della sua vita nomade ed errabonda fino alla morte. A lei saranno infatti dedicati quasi tutti i libri pubblicati da Remizov in vita.

La residenza nelle capitali venne preclusa ai coniugi per altri 5 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 egli collaborò con Mejerchold, che aveva già conosciuto a Penza, per il teatro del quale tradusse anche numerosi drammi europei, poi messi in scena –, ed in seguito Odessa e Kiev. La passione dello scrittore per il teatro lo condusse a comporre egli stesso alcuni lavori teatrali – quali *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 russo²²¹.

Il 18 aprile 1904 nacque a Odessa la figlia Nataša, al cui destino è legata un'altra tragica vicenda della sua vita: dal 1906, infatti, Nataša vivrà a Berestovec, dove risiedeva la

²²⁰ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 44.

²²¹ 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*). In seguito a questa esperienza scrisse *Krašennye rylà: teatr i kniga* [*Musi 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.

famiglia Dovgello, dapprima solo temporaneamente, per poi restarvi definitivamente²²². 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 figli²²³.

1.3 Il periodo pietroburghese e la Rivoluzione

Nel 1905 Remizov venne autorizzato a vivere nuovamente nelle capitali, scegliendo 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»²²⁴ (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, con i quali condivideva l'interesse per l'occulto, per i riti magici, per la demonologia, pur mantenendo, rispetto a questa cerchia, una posizione eterodossa, “eccentrica” nel senso etimologico del termine²²⁵.

Al periodo simbolista, ai febbrili esordi letterari pietroburghesi, ai primi incontri intellettuali, reali e fittizi, e, in generale, alla vita artistica a inizio secolo (1905-1921) è dedicato il testo *Vstreči. Peterburgskij Buerak* [*Incontri. Il burrone di Pietroburgo*]²²⁶, 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

²²² Cfr. B.B. Bunič-Remizov, *Suprugi Remizovy v sud'be ich dočeri i v vosprijatii ee blizkich*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 267-271.

²²³ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 48.

²²⁴ Così si definisce scherzosamente lo stesso Aleksej Michajlovič.

²²⁵ Emblematico è l'episodio del 1905 narrato 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, собирал 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).

²²⁶ Come si è detto, esso fu pubblicato per la prima volta in volume a Parigi nel 1981, con il titolo, erroneo, di *Vstreči* a cui venne attribuito come sottotitolo il titolo originale, voluto dall'autore, *Peterburgskij buerak*.

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»²²⁷. «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 – novelle, saggi, articoli, necrologi –, in un labirintico percorso storico-letterario che si snoda tra le vie di Mosca e di Pietroburgo, mirando 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 lasso di tempo, 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»²²⁸, tratteggia, attraverso il montaggio della loro corrispondenza epistolare intima, familiare, quotidiana – ma molto probabilmente non autentica – la vicenda, filtrata attraverso il punto di vista dello scrittore ormai già emigrato a Berlino, del profondo sodalizio intellettuale che, in quel periodo, lo univa alla controversa figura di Rozanov. Libro della memoria evocata dalle lettere, secondo un procedimento che Remizov poi utilizzerà con le epistole della moglie in *Na večernej zare*²²⁹ [*Al tramonto*] negli anni '40, il testo si conclude con l'anno 1917, coprendo dunque l'arco temporale che va «da rivoluzione a rivoluzione».

Nonostante la stima che Rozanov – che di lui scrive che «è un brillante smarrito, che renderà felice chi lo trova»²³⁰ – e che altri esponenti dell'élite letteraria nutrivano nei suoi

²²⁷ A.M. Remizov, *Peterburgskij buerak*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.10, cit., p. 178.

²²⁸ Id., *Kukcha*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.7, cit., 2000, p. 132.

²²⁹ Cfr. A. D'Amelia, *L'epistolario coniugale di A.M. Remizov*, «Europa Orientalis», №4, 1985. La rielaborazione della corrispondenza epistolare tra i coniugi (1943-48) è tutt'oggi in corso di pubblicazione, a cura da E.R. Obatnina e A.C. Uriupina.

²³⁰ 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.

confronti, Remizov venne perlopiù condannato dalla critica; soprattutto, la pubblicazione di parte di *Prud* [*Lo stagno*] nel 1905 su «*Voprosy žizni*» (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, il profondo potenziale innovativo delle sue ricerche stilistiche, la sua carica di scrittore «costruttore»²³¹:

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 «истертые» слова, а слова нетронутые не поддавались на язык, а только такими полновзвучными я мог бы выразить мои чувства²³².

In questo periodo venne così sempre più chiaramente delineandosi la sua immagine di scrittore non allineato, di figura individuale, isolata e sempre controcorrente, di un'anomalia che lo accompagnerà lungo tutto il cammino creativo ed umano e che egli utilizzerà creativamente, 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 *Čërtik* [*Il diavoletto*] (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'anno²³³, di *Limonar'. Lug duchovnyj* [*Limonar'. Prato spirituale*], raccolta di leggende e apocrifi, nonché poi di numerosi altri cicli di fiabe (fra cui

²³¹ Delineando un suo personale schema della storia della letteratura russa, Remizov si colloca 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, Zamjatin, Šiskov, Prišvin, i Fratelli di Serapione), contrapponendolo quindi alla linea degli scrittori “classici” della letteratura russa, quelli della «prosa della norma letteraria» (Karamzin, Puškin, Turgenev, Čechov, Bunin). A tal proposito, cfr. Capitolo 3.

²³² A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 399.

²³³ Già il titolo del libro è un gioco linguistico, in quanto *Posolon'* starebbe per «*po solncu*», ossia «secondo il sole». Esso viene spiegato dallo stesso Remizov nei seguenti termini: «Церковнославянское съльнь (слонь), съльнь-це (слоньце), древнерусское съльнь (солонь), съльнь-це (солоньце) – солнце, отсюда посьльнь (посолонь) – по солнцу». Cfr. A.M. Remizov, *Posolon'*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 2, cit., 2002, p. 161.

Dokuka i balogur'e [Facezie e fiabe ripetitive], *Russkie ženščiny* [Donne russe], *Zavetnye skazki* [Fiabe proibite]).

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 Izmajlov²³⁴, 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 не книжная 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 было²³⁵.

Tra il 1907 e il 1910 Remizov scrisse, inoltre, 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, Volšebnye 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”)²³⁶. 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»²³⁷. Evidente è in essi l'influenza del mondo magico-folclorico non solo della letteratura fantastica russa, soprattutto di Gogol', «наш первый сказочник и единственный»²³⁸, narratore stregone che lo incanta con la sua parola magica, ma anche di scrittori europei, primo fra tutti Hoffmann.

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

²³⁴ 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 chiaro tentativo di legittimazione della sua pratica di “rielaborazione” come genere contemporaneo. Cfr. I. Danilova, *op.cit.*, pp. 99-124.

²³⁵ Id., *Iveren'*, cit., p. 267. Cfr anche A.M. Remizov, *Peterburgskij buerak*, cit., p. 14.

²³⁶ 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»]).

²³⁷ A. D'Amelia, *Racconto come esorcismo*, cit.

²³⁸ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 272.

e che subirono diverse e sostanziali rielaborazioni e riedizioni successive (*Prud* nel 1911, *Časy* nel 1910)²³⁹, di *Neuëmnyj buben* [*Il tamburello instancabile*] (1910), poi divenuto *Povest' ob Ivane Semënoviče Stratilatove* [*La storia di Ivan Semënovič Stratilatov*] (1922), *Krestovye sëstry* [*Sorelle in Cristo*] (1910), *Pjataja jazva* [*La quinta pestilenza*] (1912).

«Моя исповедь так определяется – из желания передать мои чувства. Мою радость жизни и свою горечь. Посолонь – Крестовые сестры»²⁴⁰, afferma Remizov a proposito della duplice poetica che caratterizza i primi anni della sua produzione. I “romanzi” e i racconti di questo periodo, intrisi da amarezza e pessimismo, sono evidentemente influenzati, sia nella forma che nel contenuto, dall'estetica decadente e, in generale, dalla temperie spirituale del tempo, 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 se stesso e dell'altro. Per ammissione stessa dello scrittore, questi testi possono essere considerati un ciclo letterario-concettuale unitario per tematica, atmosfera, logica compositiva, mezzi espressivi²⁴¹. Danilevskij, nella postfazione al volume *Izbrannoe* (1991)²⁴², in cui sono pubblicati 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 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 ma che, a differenza degli altri libri, subì numerose peripezie lungo la via della

²³⁹ 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), *Aleksej Remizov's Prud (The Mere): The final text of the novel*, Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 2004.

²⁴⁰ 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*).

²⁴¹ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 551.

²⁴² A.A. Danilevskij, *O dorevolucionnyh «romanach» A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Izbrannoe*, Leningrad, Lenizdat, 1991.

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 V. 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» – diceva Remizov – «я песельник и Посолонь – это моя книга»²⁴³.

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 богов²⁴⁴.

A partire da *Posolon'*, il genere della fiaba e del testo folclorico diventerà una costante di tutta l'opera dello scrittore²⁴⁵. Il suo interesse per questo mondo è da una parte ricollegabile alla riscoperta del folclore e della mitologia intrapresa prima dai romantici e portata avanti dai simbolisti, dall'altra si caratterizza per la spensierata, burlesca, spregiudicata appropriazione e, al contempo, profonda interiorizzazione di immagini, di paradigmi, di linguaggio e della visione del mondo che questi stessi testi esprimevano, risultato non solo di esperienze e suggestioni dirette nel campo del patrimonio folclorico e

²⁴³ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 36. (Trad.: Non sono un romanziere, sono un cantore e *Posolon'* è il mio libro).

²⁴⁴ 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 ingenue).

²⁴⁵ Come evidenzia Danilova, le raccolte di fiabe saranno una sorta di laboratorio creativo, una ricchissima fucina di sperimentazione stilistica e compositiva per tutta la successiva prosa remizoviana: proprio in esse, Remizov utilizzerà infatti per la prima volta la tecnica del montaggio, del collage di brevi novelle, 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, infatti, 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.*

dell'amicizia con molti scienziati del calibro di Šachmatov e Rjzanosvskij, 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 lo modificava a proprio piacimento, così Remizov faceva proprie le fonti creative a cui attingeva, rielaborandole a modo suo, sia nella forma sia nel contenuto, nell'aspirazione globale a rinnovare il materiale, "modernizzandolo" in un'originale commistione di memoria, erudizione e creatività²⁴⁶.

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, novelle, *povesti*, leggende e riscritture apocrife si aggiunsero 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 книга снов “Бедовая доля”»²⁴⁷. 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 durante la maggior parte della propria vita e che culminò in alcune raccolte – fra cui, oltre a *Bedovaja Dolja*, la più celebre *Martyn Zadeka* (1954)²⁴⁸, in cui i sogni divennero un vero e proprio micro-genere letterario –, nell'originale analisi dei sogni nella letteratura russa in *Ogon' veščej*, nella redazione di

²⁴⁶ In tal senso, Remizov può essere considerato come uno dei precursori del postmodernismo in Russia.

²⁴⁷ 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 dol'ja»).

²⁴⁸ 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 interessasse Remizov non tanto come strumento di accesso alla psiche dell'uomo, quanto quale luogo di libertà primaria e assoluta.

«diari grafici»²⁴⁹, nonché in numerosi «esperimenti di rifrazione del sogno nella veglia»²⁵⁰, ossia nell'innesto di frammenti fantastico-onirici nello spazio letterario del racconto delle vicissitudini quotidiane²⁵¹.

Emergono ancora due nuove direzioni di ricerca: da una parte, Remizov si concentra su documenti e lettere antiche, interesse che negli anni '20 sfocerà nella pubblicazione di *Rossija v pis'menach* [*La Russia nei documenti letterari*] (1922), di cui si parlerà ancora più avanti; dall'altra, 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 della donna. Il ciclo metabiografico finzionale riguardante Serafima Pavlovna sarà completato solo dopo la sua scomparsa e si concretizzerà in quello che è stato definito un «ripensamento poetico del lutto»²⁵², *V rozovom bleske* (1952), un mega-testo in cui vengono montati materiali composti e rielaborati dallo scrittore dal 1905 al 1943.

Allo scoppio della Rivoluzione, Aleksej Michajlovic si trovava a Pietroburgo. 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.

«Вихр» («turbine», «scompiglio»), parola dostoevskiana, costituisce – insieme a «гроза» («tempesta») e «бурия» («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 non si sa ancora cosa: «гроза, раздор, тревога и самая жесточайшая месть и злоба, выверт жизни – революция»²⁵³.

²⁴⁹ «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 dostoevskiana, Cfr. a tal proposito C. Olivieri, *Dostoevskij l'occhio e il segno*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

²⁵⁰ A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 355.

²⁵¹ Un po' in tutti i testi di memorie, ma soprattutto in *Vzvichrënnaja Rus'* e *Po karnizam*.

²⁵² A. D'Amelia, *La riscoperta di Remizov*, cit., p. 274.

²⁵³ A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 53.

Fitto intreccio di cronaca quotidiana, resoconto storico, diario personale²⁵⁴ e annotazione di sogni, dal punto di vista compositivo *Vzvichrënnaja Rus'* è un intricato «romanzo-collage simbolista»²⁵⁵, 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, con i documenti (o pseudo-documenti) 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 sconfinava, trasborda i limiti del racconto personale per divenire universale e inserirsi a livello della Storia.

Proprio in questo testo a poco a poco viene a tratteggiarsi la stilizzazione del proprio personaggio letterario, che ricorrerà poi in (quasi) tutto il ciclo autobiografico, rappresentato dall'aedo protagonista-narratore, straniato e straniante, testimone involontario degli eventi, sul corso dei quali è totalmente incapace di influire, il «piccolo uomo» remizoviano sbalottolato 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 eventi, 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 si riversano nella loro variante tragica, domanda: «Революция или чай пить?»²⁵⁶. La concezione remizoviana della storia,

²⁵⁴ Il testo si basa sul *Dnevnik 1917-1921* [Diario 1917-1921], compilato nello stesso periodo.

²⁵⁵ A.V. Lavrov, «*Vzvichrënnaja Rus'*» Alekseja Remizova: *simvolistkij roman-kollaž*, in A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., pp. 544-558.

²⁵⁶ A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 52.

espressa dall'analogia che egli individua tra gli eventi contemporanei e i fatti precedenti della storia russa, emerge dirompente in questo testo, in cui Remizov 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 tatara. 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 secolo²⁵⁷. 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 scimmie], 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, comparve 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 autonomato 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 tante sue funzioni, essa può anche essere interpretata quasi come una forma di auto-compensazione sociale e psicologica nei confronti dell'emarginazione vissuta dallo scrittore all'interno della cerchia letteraria della sua epoca²⁵⁸.

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

²⁵⁷ Cfr. R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Vol. I, parte I, Torino, Utet, p. 6.

²⁵⁸ S. Docenko, *Problemy poetiki Remizova...*, cit., pp. 103-114.

questo assurdo e ironico gioco con la realtà, di stampo tipicamente modernista, assunse infatti 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!»²⁵⁹), e un ulteriore tassello del gioco meta-finzionale che investe non solo l’autore, ma anche le persone a lui vicine e, in conclusione, la realtà intera²⁶⁰. Il’in, inoltre, focalizza la sua attenzione sul rapporto tra lo *jurodstvo* remizoviano e l’*Obezvelvolpal*, definendolo un manifesto sul diritto di Remizov alla stoltezza:

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 юродство²⁶¹.

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, Gumilëv, Kuzmin, Šklovskij.

La narrazione spezzata, affannosa, a singhiozzo dei terribili tempi rivoluzionari – il terrore, la guerra civile, la povertà, il freddo, la morte, l’abbruttimento, 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 zvězdam [Verso le stelle]*), la cui morte segna uno spartiacque con i precedenti anni rivoluzionari. Continue sono le trascrizioni dei sogni che, come si è detto in precedenza, giocano un ruolo fondamentale, intessendo tutta l’opera dello scrittore,

²⁵⁹ A.M. Remizov, *Po karnizam*, cit., p. 515.

²⁶⁰ Per un’analisi approfondita di questo complesso fenomeno, si rimanda alla monografia di E.R. Obatnina, *Zar Asyka i ego poddannye*, cit.

²⁶¹ I.A. Il’in, *op. cit.*, p. 106. I corsivi sono di Il’in. (Trad.: Aveva bisogno di proclamare il proprio diritto alla stoltezza artistica; e invece di farlo sotto forma di un articolo serio o 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).

sognatore nella vita e nell'arte. Essi 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»²⁶².

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 spiega successivamente in *Ogon' veščej*:

В снах не только сегодняшнее – обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее – 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, разворачивается в века и до веку²⁶³.

Il sogno è, quindi, fonte di energia creativa inconscia, d'ispirazione 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 sconfinava 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: «... сон и сказка, это брат с сестрой – и есть сказки-сны, как сны-сказки»²⁶⁴; «сказка и сон – брат и сестра. Сказка – литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд – сон»²⁶⁵.

²⁶² 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).

²⁶³ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 7, cit., 2003, p. 253.

²⁶⁴ Id., *Skazki russkogo naroda, skazannye Alekseem Remizovym*, Berlin, PB, 1923, p. 8. (Trad.: Il sogno e la fiaba sono fratello e sorella, e ci sono fiabe-sogni così come sogni-fiabe).

²⁶⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov...*, op. 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).

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, 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 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»²⁶⁶.

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 Berlino²⁶⁷; poi, nel 1923, per ragioni ancora da chiarire, i coniugi si trasferirono definitivamente a Parigi, non facendo mai più ritorno in Russia²⁶⁸.

Definito da Erenburg «наирусейший из всех русских писателей»²⁶⁹, 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»²⁷⁰. Scrive, infatti:

А знаете, это я теперь узнал за границей, что для русского писателя тут, пожалуй, еще тяжче, и писать не то что невозможно, а просто нечего: ведь только в России и совершается что-то, а тут – для русского-то – пустыня. Уйти

²⁶⁶ A. Vadim, *Istoria odnogo puteševstvija. Povesti, Moskva*, 1974, p. 303, cit. in A.V. Lavrov, *op. cit.*, p. 544. (Trad.: Ho scritto questo libro come una preghiera funebre, la mia confessione davanti alla Russia. Davanti a me c'era la leggenda sulla Russia, l'immagine dell'antica Rus' e della vita viva della Russia sovietica. Dall'antica, grande mi sono accomiato, mentre con la nuova ho vissuto, vivo e vivrò).

²⁶⁷ 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. Gračëva, *Žizn i tvorčestvo Alekseja Remizova*, cit., p. 25.

²⁶⁸ Remizov condanna l'idea di emigrazione ma al contempo lui stesso 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.

²⁶⁹ Cfr. I. Erenburg, *op. cit.*, p. 321. (Trad.: il più russo di tutti gli scrittori russi).

²⁷⁰ I. Brodskij. *Dall'Esilio*, Piccola biblioteca Adelphi, 1988.

временно в пустыню, конечно, для человека полезно, в молчании собрать мысли – ведь нигде, как в пустыне, зрение и чувства остры!²⁷¹

E ancora: «Русскому писателю [...] без России никак невозможно»²⁷². Continue sono, durante l'esilio, le affermazioni della sua profonda, sincera “russità”²⁷³, che pervade ogni fibra del suo corpo: «Вся моя жизнь прошла с глазами на Россию...»²⁷⁴. E poi, petulante fino alla nausea: «Русский, Россия – через всю мою жизнь. Пишу по-русски и ни на каком другом»²⁷⁵. 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 обошелся 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 вместе²⁷⁶.

A proposito dell'insolita serietà e autenticità con cui Remizov si avvicinava 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 стороны его искусства. Казалось, выросши из подспудных корневищ родины, он сам стал корнем и ушел в землю так, что его не выкорчует никакая сила²⁷⁷.

²⁷¹ A.M. Remizov, *Achru*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.7, cit., 2003, p. 7.

²⁷² *Ivi*, p. 18.

²⁷³ Il concetto di “russità” per Remizov non costituisce uno schema nazionale o storico specifico, quanto piuttosto un retaggio spirituale, una condizione dell'anima.

²⁷⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 113. (Trad.: Tutta la mia vita è trascorsa con gli occhi rivolti alla Russia).

²⁷⁵ *Ivi*, p. 42. (Trad.: il russo, la Russia per tutta la mia vita. Scrivo in russo e in nessun'altra lingua).

²⁷⁶ M. Cvetaeva, *Iz otveta na anketu žurnala «Svoimi putjami» (1925)*, in Id., *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).

²⁷⁷ 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 potrebbe nascondere questo principale lato serio della sua arte. Sembrava che, essendo cresciuto dai rizomi nascosti della patria, lui stesso divenne una radice e attecchì nel terreno in modo che nessuna forza lo sradicasse).

La paura di perdere il contatto con la *russskaja počva*, il «suolo natio russo», la preoccupazione di salvaguardare la propria identità, di conservare e, anzi, ricreare in emigrazione il tempo passato 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 20 anni di indefesse ricerche e sperimentazioni in ambito letterario, ad 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 caratterizzerà tutta la sua produzione europea. Tutto ciò che egli ha scritto in esilio è stato, in un modo o nell’altro, mosso da una spinta centripeta e diretto unicamente verso l’interno, verso se stesso. Unico strumento a disposizione per la difesa del proprio Io: la *parola russa*, scudo e spada²⁷⁸.

Nonostante le dichiarazioni sopra riportate, gli anni dell’esilio furono molto fruttuosi; Remizov proseguì la sua attività letteraria e, pur fra ristrettezze economiche, isolamento ed 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 contemporanee²⁷⁹, anche grazie ai celebri ospiti, rappresentanti non solo della cultura d’emigrazione russa, ma anche europea, che gli facevano quotidianamente visita²⁸⁰.

²⁷⁸ Al contrario di altri celebri emigrati, ad esempio Nabokov, Remizov non solo scriverà unicamente *in* russo, ma soprattutto scriverà *della* lingua russa.

²⁷⁹ Egli stesso aveva incontrato personalmente Joyce, cui si sentiva molto affine sia per i problemi alla vista, comuni ad entrambi, sia per lo smanioso lavorio 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’esistenzialismo e del surrealismo francesi, sulla produzione remizoviana in emigrazione.

²⁸⁰ Gul’ scrive: «Ремизов – хитрюга и ловкач [...] любил прибедняться, хныкать, жаловаться на беды жизни, но всегда жил неплохо, умел находить издателей и читателей; в годы эмиграции он ухитрился выпустить сорок четыре книги и в зарубежной печати опубликовал больше семисот отдельных опусов». Cfr. R. Gul’, *Ja unes Rossiju. Apologija emigracii: v 3 t.*, T. 2, New York, Most, 1984–1989, pp. 111–112. (Trad.: Remizov è un uomo 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).

Achru – «слово подлинное обезьянье, означает “ОГОНЬ”»²⁸¹ – 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 Grzebin. «Questo libro è come un gomito di fuoco», scrive Remizov nella dedica alla moglie, «è il primo ricordo della Russia, i nostri primi giorni qui, abbandonati all’indifferenza...»²⁸². Esso 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, casualmente coincidente con la dipartita di Remizov verso l’esilio, rappresenta una tappa decisiva e simbolica nella sua vita²⁸³. Il testo 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 orfanità, 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 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 mitologica dell’opera remizoviana. Se all’inizio del suo percorso letterario lo scrittore si era posto il compito di ricostruire la coscienza mitologica popolare attraverso l’adattamento di fiaba, leggenda e apocrifo alla vita moderna, proprio a partire da questo volumetto vengono poste le basi per la mitologizzazione di se stesso, che fu poi, come si è detto, il principio poetico di tutto il suo lavoro successivo, in un processo di trasfigurazione continua del materiale personale, memorialistico e storico-documentario in testo mitologico²⁸⁴. Nel ripensamento e nella rinarrazione di quel passato perso per

²⁸¹ A.M. Remizov, *O sebe*, cit., p. 551. (Trad.: Autentica parola scimmiesca, significa “fuoco”).

²⁸² Cit. in A. D’Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, «Europa orientalis», №14 (2), 1995, p. 61.

²⁸³ 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.

²⁸⁴ Tale procedimento in realtà prende gradualmente le mosse già in *Vzvichrënnaja Rus’*, dove però esso si esprime in maniera differente, essendo il testo redatto come una cronaca in presa diretta e non propriamente come un libro del ricordo.

sempre, quest'ultimo 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»²⁸⁵, 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»²⁸⁶ è, invece, un «libro-annale, libro delle epoche storiche, della memoria “archeologica” di sé e della patria, apocrifo straordinario»²⁸⁷, ricordo della Russia attraverso i secoli.

Sperduta nel tragico e muto deserto berlinese²⁸⁸ la memoria 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»²⁸⁹ della lingua Remizov 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 – века²⁹⁰.

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

²⁸⁵ A. D'Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, cit., p. 75.

²⁸⁶ V. Sklovskij, *Zoo...*, cit., p. 45.

²⁸⁷ A. D'Amelia, *Cosmogonia in frammenti*, cit., p. 75.

²⁸⁸ «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия. Душа моя запечатана». Cfr. A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 407.

²⁸⁹ «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.

²⁹⁰ 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).

русского народа, его обдумывание и ответы на вопросы жизни. И балагурье. Чудесное, странное в житейском²⁹¹.

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 [...] ²⁹².

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*, monumentale opera cinquecentesca che raccoglie il patrimonio spirituale della tradizione ortodossa: «И, как помню себя, помню Макарьевские Четвы-Минеи – огромные, в кожаном переплете: с восковой свечой, капая, читаю в голос жития мучеников, о страстях их мученических и терпении»²⁹³. 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 e 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 института²⁹⁴.

Nonostante la scelta “arcaica” dei materiali, quest'opera viene riconosciuta dai contemporanei come emblema della carica innovativa della scrittura remizoviana. Šklovskij soprattutto, citando una frase dello stesso Remizov – «non posso più iniziare un romanzo con: “Ivan Ivanovič era a tavola...”»²⁹⁵, riferita all'incipit della *Morte di Ivan Ilič* di L.

²⁹¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 116. (Trad.: Nei brani dei documenti la vita russa nei secoli. La Russia stessa come soggetto, come essere vivo. In quel materiale cercavo 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).

²⁹² A.M. Remizov, *Rossija v pis'menach*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 13, cit., 2017, p. 7.

²⁹³ *Ivi*, p. 5.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁹⁵ V. Šklovskij, *Zoo...*, cit., p. 44.

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*²⁹⁶.

La memoria, categoria fondamentale e inclusiva della poetica remizoviana, si muove così per associazioni solo apparentemente imprevedibili e comprende non soltanto ricordi “reali”, ma anzi è concepita come una più profonda «pre-memoria» («прапамять» o «пропамять») 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 libro *Pljašuščij demon [Il demone danzante]* (1949), altra raccolta di ricordi “storici”, Remizov infatti 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.²⁹⁷

La riscrittura del ricordo storico si trasfonde 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 *Pljašuščij demon*: «И еще не забыть мне: 20 февраля 1675...»²⁹⁸, e poi: «И разве могу забыть я ночь на Михайлов день...»²⁹⁹.

Il contatto con il mondo per Remizov, scrittore colto e attento filologo ma ancor prima lettore avido e appassionato, è filtrato, mediato e, anzi, si realizza attraverso il rapporto con

²⁹⁶ Ivi, p. 45.

²⁹⁷ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 361.

²⁹⁸ Ivi, p. 371.

²⁹⁹ Ivi, p. 410. Si fa qui riferimento al XVI secolo e all'incendio della tipografia di Ivan Fëdorev. Tale motivo che verrà poi ripreso in *Podstrižennymi glazami nel refrain* «разве могу забыть я...».

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»³⁰⁰. 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»³⁰¹. E ancora: «...Попалась легенда, я читаю и вдруг вспомнил: я принимал участие в сказочном событии. И начинаю по-своему рассказывать. “Пересказ” никогда не оттиск. А воспроизведение прооригинала очевидца»³⁰². Se avesse avuto più tempo e forze, Remizov avrebbe probabilmente potuto ri-narrare tutta la letteratura mondiale.

La memoria creativa, dunque, conduce lo scrittore costantemente 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 divenirne parte attiva e testimone diretto e a “reincarnarsi” – o a “ricordarsi” – in una serie di personaggi storici e leggendari, ad esempio in 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 nei panni 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’autore³⁰³, o ancora nel XVIII secolo con il delinquente Van’ka Kain³⁰⁴. 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.

³⁰⁰ 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).

³⁰¹ A. M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 124-125.

³⁰² 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).

³⁰³ Si può dire che il XVII sia il secolo di Aleksej Michajlovič, che aveva un dono molto speciale, una particolare sensibilità dell’antico.

³⁰⁴ Per approfondimenti su queste figure, rimandiamo ai capitoli successivi.

L'amore di Remizov per il passato della patria e, di conseguenza, per quei rappresentanti che egli sentiva tanto prossimi, era sì di carattere storico-letterario ma, al contempo, anche profondamente umano, proprio perché 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 personale, autobiografica. La propria vicenda non solo viene ricordata ma ripensata, rielaborata, reinterpretata nella cornice di tali documenti – abbecedari, *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 la storia personale, e tale coesistenza di storico e personale è evidenziata a livello linguistico dall'accostamento del passato perfetto della narrazione al presente storico dei documenti e dall'immistione, 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, suscitate 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 se stesso: la propria storia è, infatti, indissolubilmente legata a quella della propria 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, il quotidiano, assume coloriture fiabesche, incantate, si traveste di magia. A questa percezione fantastica, irrazionale del mondo, alla manifestazione del "favoloso" nella cornice del "reale" sono ispirati i testi dell'emigrazione *Po karnizam* [*Lungo i cornicioni*], *Učitel' muzyki* [*Il maestro di musica*] e *Myškina dudočka* [*Il piffero del topo*], 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 accostate ad eventi immaginari, onirici e leggendari secondo una logica solo apparentemente casuale che si muove sempre sulla linea di confine tra reale e irreal, «sui cornicioni» dell'esistenza umana. Alla vita 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»³⁰⁵. 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» 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»³⁰⁶.

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 piccole vicende quotidiane e al contempo le trame fantastico-oniriche dell'esistenza del narratore-protagonista. La narrazione 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 *émigré* a Berlino e poi a Parigi, in compagnia del topolino che albergava in cucina, dell'*esprit*, del *gespenst*³⁰⁷, della *kikimora*³⁰⁸, del *Feuermännchen*³⁰⁹, della *Baba-*

³⁰⁵ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 84.

³⁰⁶ *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).

³⁰⁷ In tedesco, «fantasma, spettro».

³⁰⁸ Personaggio del folklore russo, spirito malvagio femminile che di solito si nasconde dietro la stufa.

³⁰⁹ In tedesco, «omino del fuoco».

*Jaga*³¹⁰ e di tanti altri oggetti fiabeschi sparsi per la stanza, giocattolini e ninnoli appesi alla «parete magica» o penzolanti dal soffitto del suo «regno incantato» – 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, d'altronde, persino le cose possiedono una vita propria; i balocchi «hanno un cuore, respirano»³¹¹ ed egli attribuisce loro sentimenti umani: «Вещи страдают! – вы не понимаете... или вы думаете, что это нарочно? нет, это сущая правда. Вещи иногда больше чувствуют, чем занятые делами люди, которым ни до чего»³¹². 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 духов³¹³.

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.)»³¹⁴.

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 umano³¹⁵, mentre dall'altra si ricollega ai racconti fantastici di Hoffmann, a cui lo scrittore si riferisce espressamente nel primo capitolo del

³¹⁰ Vecchia strega delle fiabe popolari russe, che vive in una casa magica che poggia su zampe di gallina e viaggia a bordo di una grande pentola volante.

³¹¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 121.

³¹² A.M. Remizov, *Po karnizam*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 5, cit., 2000, p. 560.

³¹³ 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).

³¹⁴ Cit. in 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]).

³¹⁵ L'animismo è, inoltre, un tratto tipico dell'antica religione slava.

testo, *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 – di cui emblema linguistico è lo storpiamento del nome Remizov in *Remersdorf* 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, probabilmente, 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 dell'Io autore, Io narratore e 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* autofinzionale della prosa remizoviana raggiunge infatti il suo culmine e ogni persona sconfinava 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 Remizov³¹⁶, tant’è che ogni tanto egli stesso dimentica il suo gioco e Kornetov si confonde con il narratore stesso. Vi è, infine, una serie di personaggi alter-ego, fascio paradigmatico di sosia-doppi parodici, trasformazioni pseudonime dell’autore scomposto («мое какое-то именованное расчленение: Корнетов, Куковников, Судок, Козлок и другие»³¹⁷), le cui voci ne esprimono le idee estetico-letterarie: «Корнетов и его знакомые – мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»³¹⁸.

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 sua 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 non manchino, al suo interno, i consueti malintesi comici, gli equivoci e le quotidiane disavventure remizoviane – fu portato a termine solo nel 1949³¹⁹. Definita la sua «бытовая автобиография», una volta completata, egli la commenta in tali termini: «[...] дочитав до конца, показалось одним и тем же серым однообразно без блеска – без улыбки»³²⁰.

Montaggio-collage di materiali differenti per tematica, genere e data di composizione, e pertanto definito dall’autore stesso «столбовая повесть»³²¹, 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»³²², realizzato attraverso l’accostamento di brevi scene quotidiane e ricordi di «minuzie» personali a riflessioni sulla letteratura, 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

³¹⁶ Introducendo Kornetov al lettore, Remizov ne elenca diverse caratteristiche, che ritroviamo descritte anche nelle sue memorie, come ad esempio la passione 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». А.М. Remizov, *Učitel’ muzyki*, cit., p. 444.

³¹⁷ *Ivi*, p. 441.

³¹⁸ *Ivi*, pp. 437-438.

³¹⁹ Come per gli altri testi, alcuni capitoli e paragrafi vennero pubblicati durante gli anni ’30 in alcune riviste d’emigrazione.

³²⁰ А.М. Remizov, *Učitel’ muzyki*, cit., p. 4.

³²¹ А. D’Amelia, «*Автобиографическое пространство*» А.М. Remizova, cit., p. 449.

³²² «Бессрочная каторга», А.М. Remizov, *Učitel’ muzyki*, cit., p. 348.

pensiero più profondo è sempre rivolto alla Russia e ai temi letterari: «это мечта о радости жизни из кипучей горечи жизни»³²³.

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 dal punto di vista strutturale, *Učitel' muzyki* risulta particolarmente interessante da quello linguistico: Remizov porta brillantemente a compimento uno dei suoi tanti esperimenti linguistici, 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 Civjan, *Učitel' muzyki*, infatti, 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 traduzione³²⁴. 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 emigranti 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 nelle 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.

Scritto con lo scopo di dipingere il quadro più oscuro della sua vita³²⁵, l'«intermezzo» autobiografico, definito dall'autore «azione teatrale ridicola nel turbinio della tragedia»³²⁶, si svolge tutto sul palcoscenico magico della casa parigina dello scrittore, «nido» di emigrati russi, che ne sono gli attori principali. L'azione teatrale, concernente la vita durante gli anni, successivi alla morte della moglie, della guerra e dell'occupazione nazista (1943-1954), è

³²³ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 113. (Trad.: Questo è un sogno sulla gioia della vita dall'ardente amarezza della vita).

³²⁴ Ricordiamo che Remizov, nonostante scrisse solo ed unicamente in russo, conosceva molto bene l'inglese, il tedesco e naturalmente il francese, lingue che aveva studiato sin dal periodo scolastico. Testimonianze della sua perfetta conoscenza del francese sono ad esempio le sue traduzioni delle opere di F.M. Dostoevskij (fra cui, l'*Idiota*). Cfr. H. Sinany, *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Établie par Hélène Sinany*. Paris, Inst. d'Études slaves, 1978, p. 113.

³²⁵ N. Reznikova, *op. cit.*, p. 139.

³²⁶ «Я называю “Мышкину дудочку” интермедией — смешное действие среди бурь трагедии». Cfr. A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 4.

scandita dal *refrain* ricorrente «наш дом громкий – в улицу: БУАЛЮ!», che amalgama e collega l'alternarsi delle vicende quotidiane narrate nei brevi racconti-novelle (Remizov è protagonista solo del primo e dell'ultimo testo), donando alla narrazione monologica un carattere quasi cantilenante, da litania. Com'è consuetudine dell'autore, ogni ritratto-dialogo con gli altri personaggi-attori, tra cui compaiono Nikitin, Evreinov e Šmelëv, suoi vicini, è occasione di riflessione su se 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»³²⁷.

Lo stesso topolino, già apparso in *Po karnizam* per fare compagnia al protagonista, e che in *Мышкина дудочка* ricompare in cucina per aiutare Remizov «a lavare i piatti», conversando di filosofia, diviene unico interlocutore del solitario narratore in *Skvoz' ogon' skorbej* [*Attraverso il fuoco dei dolori*], 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, costruita sulla base della rinarrazione e rielaborazione degli appunti, delle lettere e dei diari di quest'ultima. 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 loro quotidianità, 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 sue opere: la letteratura.

A questo stesso periodo, successivo al 1945, risale la redazione finale dei testi di cui si è parlato in precedenza, ovvero *Podstrižennymi glazami*, *Iveren'* e, per ultimo,

³²⁷ V. Šalamov, *Ob A.M. Remizove*, in *Sobranie sočinenij: V 6 t. + t. 7, dop.: T.7, dopolnitel'nyj: Rasskazy i očerki 1960-1970; Stichotvorenija; Stat'i, esse, publicistika; Iz archiva pisatelja*, Moskva, Knižnyj 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).

Peterburgskij buerak, definito dallo scrittore stesso «моя посмертная книга»³²⁸, al quale lo scrittore continuerà a lavorare fino all'ultimo giorno di vita. 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 in un percorso retrospettivo e rintracciando la trama di fondo della sua leggenda attraverso la reinterpretazione della propria esistenza con il prisma degli eventi storici russi. Il presente narrativo che caratterizzava la cronaca diretta degli avvenimenti dei primi testi del ciclo della *Legenda (Vzvichrënnaja 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 dei testi al passato, permettono di stabilire l'identità tra Remizov soggetto e Remizov oggetto e di creare una visione prospettica, in cui lo scrittore fa un bilancio degli eventi della propria vita da una prospettiva lontana ormai 50 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 come una specie di bricolage:

Много времени занимало составление и подготовка к печати книг и корректура. При составлении своих книг А.М. часто 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 датой выхода книги, иногда состоявшей из частей только что написанных, рядом с другими, уже давно появившимися в печати в разных углах земного шара³²⁹.

³²⁸ Cit. in A.M. Gračëva, *Bašni, košuny i mirakli russoj kul'tury («Myškina dudočka» i «Peterburgskij buerak» Alekseja Remizova)*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.10, cit., 2003, p. 424.

³²⁹ 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).

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, accostati a materiali del tutto inediti³³⁰. Dall'impossibilità di pubblicare i testi conseguiva anche il fatto che Remizov continuasse incessantemente a lavorarci, di fatto giungendo spesso alla redazione di nuove edizioni, ma anche alla divisione di un intero libro in due nuovi testi, legati solo geneticamente. Alcuni di essi, come si è visto, riuscirono ad essere pubblicati dopo la Seconda guerra mondiale (*Podstrižennymi glazami*, *Myškina dudočka*, *V rozom bleske*); altri vennero editi solo postumi (*Iveren'*, *Učitel muzyki*, *Peterburgskij buerak*).

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 il 1950 a conferma, ancora una volta, dell'integrità compositiva, ideologica e strutturale che sottende il macrotesto della *Vita-Legenda* 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 кругу, соединяя концы и начала повествования, причем эта закономерность просматривается как в отдельных произведениях, так и при целостном восприятии творчества Ремизова 1920–1950-х годов³³¹.

³³⁰ 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, che giocano un ruolo fondamentale nella struttura dei romanzi. Egli stesso descrive il processo di composizione dei diversi testi come una "costruzione" («строю мою книгу», «costruisco il mio libro»), spesso meticolosamente documentato nelle sue lettere e nei diari. Questa tecnica, mutuata dal cinema, viene praticata anche da Šklovskij nella composizione del suo *Zoo*, che così la descrive: «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 posi 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 sčēt*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1928, p. 108].

³³¹ 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 dei libri di Remizov, redatti negli anni '20-'50, non si può non vedere 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 cerchio, unendo la fine e l'inizio della narrazione, e questo schema può essere visto sia nelle singole opere, che in una percezione globale dell'opera di Remizov degli anni '20-'50).

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 Russia, 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 rifrazioni³³². Ogni successiva riproduzione del medesimo brano in un contesto nuovo dona al materiale già noto un suono 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...»³³³, 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 Leggenda 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 10 anni di vita, nonostante l'avanzare della perdita della vista, che lo condurrà 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 a un ciclo di rivisitazioni di leggende basate su fonti antico-russe, denominato *Legendy v vekach* [*Le leggende nei secoli*], che include: *Povest' o dvuch zverjach – Stefanit i Ichnelat* [*Leggenda dei due animali – Stefanit e Ichnelat*] (1947-49);

³³² Per esempio, il saggio *K zvězdam*, pubblicato in *Vzvihrěnnaja Rus'*, è stato successivamente incluso nel capitolo dedicato a Blok nel libro *Peterburgskij buerak*; il frammento originariamente utilizzato in *Učitel muzyki* (capitolo *Revizor*) è diventato poi parte organica di *Ogon veščei* (fine del capitolo *Sverkajuščaja krasota*), ecc.

³³³ A.M. Remizov, *Merlog*, in Id., *Sobranie sočinenij*, T. 14, cit., 2018, p. 247.

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 vengono 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, lavora a una raccolta di fiabe e leggende basate su materiali folclorici orientali, *Pavlin'im perom* [*Con penna di pavone*] (1955-1957) e alla raccolta, inedita fino a qualche anno fa, *Merlog* (2018).

Il leitmotiv che collega i diversi testi delle *Legendy v vekach*, pubblicati nella rivista «Vozroždenie» e poi per la casa editrice Oplešnik³³⁴, 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 incluso anch'esso 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 tale “materiali”:

Старинная русская повесть для меня не только пересказ, а выражение моих чувств, содержание повести для меня материал. 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...³³⁵

Esso si conclude con *Grigorij i Ksenija* [*Grigorij e Ksenija*] (1954-1957), redatta da un scrittore ormai totalmente cieco e pubblicata poco dopo la sua morte, avvenuta il 26

³³⁴ 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», «magico», «incantatore», dalla parola «оплетать», cioè «очаровывать», «incantare».

³³⁵ 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...).

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 compenetrano, si sovrappongono: il libro "altrui", che Remizov rilegge, reinventa, rinarra e riscrive a modo suo, e la propria biografia 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»³³⁶ –, ma un bisogno vitale per esistere e 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»³³⁷. 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 del suo 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 autofinzionale, 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, da rimandi e citazioni ad altre opere e autori, dall'auto-analisi del processo e della tecnica della propria scrittura, il tutto corredato da frequenti 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 remizoviana nella scarna e riduttiva cornice di una definizione univoca. Al pari delle *Velikie Čet'i Minej*, l'ambizioso

³³⁶ *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).

³³⁷ A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 247.

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 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.

CAPITOLO 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, P.G.) 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 monografici³³⁸. Composto durante gli anni più tragici d’emigrazione parigina e definito da Lo Gatto «la più originale autobiografia della letteratura russa»³³⁹, esso costituisce, di fatto, il principio della *Legenda o samom sebe*, il codice interpretativo che permette di decifrare la strategia mitopoietica di Remizov e il testo-sunto di tutta la sua poetica, in cui la formula *Fede-Leggenda-Fiaba-Sogno* raggiunge la sua più alta, completa e appassionata forma d’espressione. Ci permettiamo, quindi, di dissentire da

³³⁸ A questo testo sono dedicati alcuni capitoli o paragrafi in monografie che trattano 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 ruskogo 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 avtobiografičeskij proze A. M. Remizova 1920-1950-x gg.*, cit., nonché alcuni saggi critici, fra cui: A.M. Gračëva, *Množestvennost’ mirov v knige Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjatič tomach*, T. 8, cit., pp. 528-537; N.A. Nikolina, *Struktura povestvovanija v romane A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «Russkij jazyk v škole», № 7, 2007, pp. 54-60; T.N. Stojanova, *Mirovozzrenčeskie predposylki avtobiografizma Remizova v knigach «Vzvichrënnaja Rus’» i «Podstrižennymi glazami»*, «Ezikov svjat», №1, 2001, pp. 42-47; V. Terrell, *Fantastic elements in the narrative structure of With clipped eyes*, in *Russian Literature Triquarterly*, V. 19, New York, Ardis Publishers, 1986, pp. 227-237.

³³⁹ E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 155.

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»³⁴⁰. 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, questo testo 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, *P.G.* 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 nuove possibilità artistiche della prosa modernista, dichiarava infatti: «Это, и не романтизм и не реализм, а вот... что-то теперешнее, новое»³⁴¹.

Natal'ja Blišč, il cui studio critico, seppur non privo di alcune intuizioni interessanti, ha tuttavia suscitato non pochi dubbi nell'ambito degli studi remizoviani³⁴², nel tentativo di inquadrare il genere del nostro testo propone il termine «*avtobiografičeskij miforoman*»³⁴³, ossia «mitoromanzo autobiografico», in quanto in esso lo scrittore, secondo la sua tipica maniera stilistica, reinterpreta se 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 però, 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 delle proprie opere e come protagonista principale, 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. *P.G.* può dunque essere

³⁴⁰ A. D'Amelia, *A.M. Remizov: il percorso della memoria*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 56.

³⁴¹ Cit. in S. Šaršun, *Magičeskij realizm*, «Čisla», № 6, 1932, p. 229. (Trad.: Questo non è né romanticismo né realismo, ma qualcosa di moderno, di nuovo).

³⁴² Aspramente negativo è soprattutto il giudizio espresso da Gračëva, che sottolinea con forza 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, evidenziando, inoltre, la mancanza, nella monografia stessa, di strutturazione logica e di riferimenti bibliografici adeguati. Cfr. Gračëva, *Apofeoz Čuzhova slova*, «Russkaja literatura», № 2, 2003, pp. 195-198.

³⁴³ N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova...*, cit., pp. 77-78.

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 secolo³⁴⁴, 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 irrealtà, metaletterario e enfaticizzazione 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 изображением³⁴⁵.

Gračëva scrive che questo testo: «[...] занимает место среди произведений, являющихся, по сути, авторскими признаниями в любви»³⁴⁶. Se, come si è detto in precedenza, tutta l'opera remizoviana è una dichiarazione d'amore nei confronti della letteratura e della lingua russa, questo testo costituisce forse l'emblema, l'epitome di tale dichiarazione, la più semplice e sincera ma, al contempo, la più completa, profonda e personale espressione dell'omaggio remizoviano a personaggi, luoghi, mondi, fatti e oggetti che egli ama profondamente, ricorda fermamente, e non potrà mai dimenticare.

³⁴⁴ 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 *P.G.*

³⁴⁵ 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 ha scritto anche Obatnina. Cfr. E.R. Obatnina, «*Magičeskij realizm*» Alekseja Remizova, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T.3, cit., 2000, pp. 573-591.

³⁴⁶ A.M. Gračëva, *Množestvennost' mirov...*, cit., p. 528. (Trad.: Si colloca tra le opere che sono, di fatto, dichiarazioni d'amore dell'autore).

P.G. fu pubblicato per la prima volta in volume a Parigi nel 1951 presso la casa editrice YMCA-PRESS³⁴⁷ grazie all'intermediazione, secondo la testimonianza dello stesso Remizov, dello scrittore Boris Zajcev («без него никогда б не вышли “Подстр. глаза”»³⁴⁸). Aleksej Michajlovič si dedicò a lungo alla sua stesura che fu, come per gli altri testi, spossante e certolina. La maggior parte dei singoli frammenti-novelle 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, № 7, 1929), «Poslednie Novosti» (Parigi, dal '36 al '40 furono pubblicati 28 frammenti), «Russkie zapiski» (Parigi, №19, 1939), «Sovetskij Patriot» (Parigi, № 115/117, 1947), «Novyj Žurnal» (New York, №25/27, 1951) e «Novosel'e» (New York, № 33/34, 1947)³⁴⁹.

La vicenda testologica del libro non è stata ancora approfondita come meriterebbe e, al momento, le fonti manoscritte risultano, purtroppo, inaccessibili³⁵⁰. Sulla base dei materiali pubblicati disponibili è possibile dedurre 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 una grande opera avanguardistica di respiro ampio e universale, che avrebbe dovuto avere il titolo *Katoržnaja idillija* e il sottotitolo *Stoglavaja povest'*³⁵¹, 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.

³⁴⁷ A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati*, Paris, YMCA-Press, 1951. L'edizione utilizzata per quest'analisi è quella della *Sobranie sočinej v desjati tomach*, pubblicata, a cura di Gračëva, 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.

³⁴⁸ 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. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 323. (Trad.: Zajcev mi ha reso un uomo, con la pubblicazione su YMCA PRESS di *Podstrižennymi glazami* [1951]).

³⁴⁹ Per la descrizione dettagliata della pubblicazione dei singoli capitoli nelle riviste d'emigrazione si rimanda al commento al testo a cura di Gračëva, in A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, cit., pp. 538-539.

³⁵⁰ Esse, comprendenti non solo gli autografi di *P.G.*, 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 Massachusetts e del Bachmetev della Columbia University a New York.

³⁵¹ Secondo Gračëva il sottotitolo sarebbe un richiamo al romanzo-collage di Max Ernst del 1929 *La femme 100 têtes* [La donna centoteste, in russo *Stoglavaja ženščina*]. Cfr. A.M. Gračëva, *Žanr romana...*, cit., p. 109.

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*, alla base della cui concezione poetica vi era la descrizione sincretica della pre-esistenza (l'infanzia) e dell'esistenza (la contemporaneità) dell'Io creativo.

La prima redazione di *P.G.* 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 francese³⁵². Il prologo del testo in francese fu infatti pubblicato nell'agosto del 1953 sulla rivista parigina «Nouvelle Revue française», i cui caporedattori, Paulhan e Arland, conoscevano personalmente e apprezzavano moltissimo Remizov³⁵³. Esso ebbe notevole risonanza nei circoli letterari parigini e condusse alla pubblicazione della traduzione completa, edita, con il titolo *Le yeux tondu*s e con una prefazione dello stesso Arland, dalla casa editrice «Gallimard» nel 1957³⁵⁴, 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 ancora in vita, ebbe molto successo e contribuì notevolmente alla diffusione e all'apprezzamento dello scrittore in ambito francese³⁵⁵.

Tornando alla storia del lavoro di Remizov 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 pubblicazione integrale – e che la sua versione finale venne portata a termine soltanto nel '46, quando, secondo Reznikova, «его стиль стал проще, повествование непосредственнее, а писательское мастерство достигло своей высшей точки»³⁵⁶. Remizov continuò nondimeno a lavorare instancabilmente alla sua

³⁵² N. Reznikova, *op. cit.*, pp. 120-128.

³⁵³ 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», №12, 1988, p. 127.

³⁵⁴ A.M. Remizov, *Le yeux tondu*s, tr. fr. di N. Reznikova, Paris, Nrf Gallimard, 1957.

³⁵⁵ Nel 1955, ad esempio, *P.G.* 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 экзаменующийся провалится». Cfr. N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 369. (Trad.: Tra i russi questa disposizione ha suscitato rabbia: l'esaminato sarà senz'altro bocciato).

³⁵⁶ N. Reznikova, *Ognennaja 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).

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 tondu” и продолжаю во сне»³⁵⁷ – fino alla pubblicazione in volume, avvenuta, appunto, nel 1951. A proposito degli ultimi libri, composti nel periodo finale della propria vita, fra cui *P.G.*, lo scrittore dichiara appassionatamente: «В этих книгах самое мое задушевное, глубокое, из них мне открылась моя судьба. Эти книги для меня огнедышащие, они сожгли мою душу!»³⁵⁸. 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* ecc.

A detta di Remizov, *P.G.* non riscosse particolare successo economico («Подстр. Глазами не продано ни одного экземпляра»³⁵⁹). 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, ad esempio, nel 1951 scrive che questo libro «открывает суть и путь таланта Ремизова, столь очевидного, но диковинного и поныне [...]»³⁶⁰. E, poi, continua:

У Ремизова его художественная жизнь везде, прильнувшая к нему, проступающая 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 человек³⁶¹.

³⁵⁷ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 127. (Trad.: Non riesco a smettere di correggere «Les yeux tondu» e continuo nel sonno).

³⁵⁸ 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).

³⁵⁹ Ivi, p. 209 (Trad.: Non è stata venduta neanche una copia di Podstr. glazami).

³⁶⁰ A. Mazurova, *Sut' i put' A. Remizova: (Po povodu ego novoj knigi)*, «Novoe russkoe slovo», № 14374, 1951, p. 8. (Trad.: rivela l'essenza e il percorso del talento di Remizov, talmente evidente, ma tuttora singolare, raro).

³⁶¹ 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).

Ancora, il celebre critico dell'emigrazione russa Adamovič, sulle cui riflessioni ci soffermeremo nel dettaglio, in seguito, osserva: «Очень ценная книга для понимания Ремизова, притом вовсе не в силу ее автобиографического характера»³⁶². 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»³⁶³.

Anche Berberova, sebbene non stimasse particolarmente Remizov come persona, sottolinea l'importanza di questo testo nell'opera del nostro: «Подстриженными глазами оказалась той книгой, которая дала объяснение всему творчество писателя, вручила нам некий ключ к тому, что вышло и что выйдет еще из под его пера»³⁶⁴. Infine, Lo Gatto, commentando in un articolo su «Il Tempo» dell'11 ottobre 1958 la pubblicazione della traduzione francese di *P.G.*, lo definisce «uno dei libri più originali di uno dei più originali scrittori russi contemporanei»³⁶⁵.

Vale la pena sottolineare che il testo fu poi molto apprezzato anche dagli scrittori delle generazioni successive. Così ne scrisse, 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»³⁶⁶.

Anche a nostro parere, infatti, l'opera costituisce la chiave 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 lo scrittore utilizza nella sua *Leggenda. P.G.* può essere effettivamente considerato l'espressione globale – e a lungo ponderata – del credo artistico dello scrittore, non solo perché ricreare, ormai da anziano, l'infanzia e, dunque, esplorare le radici del proprio dono

³⁶² G.V. Adamovič, *Po povodu «Podstrižennykh glaz»*, «Novoe russkoe slovo», № 14492, 1951, p. 8. (Trad.: Un libro molto prezioso per capire Remizov, e assolutamente non a causa della sua natura autobiografica.)

³⁶³ A. Tyrkova-Williams, *Podstrižennymi glazami*, «Vozroždenie», № 24, 1952, pp. 167. (Trad.: In *Podstrižennymi glazami*, come nelle altre sue opere degli ultimi anni, c'è molto di autobiografico. È una povest' frammentaria su Aleksej Remizov. In essa sono segnate le tappe della sua opera, a partire dai primi anni di vita).

³⁶⁴ N. Berberova, *Podstrižennymi glazami*, «Novyj žurnal», № 27, Paris, 1951, p. 323. (Trad.: Podstrižennymi 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).

³⁶⁵ E. Lo Gatto, *Un Russo si confessa*, «Il tempo», Anno XV, № 282, 11 ott. 1958.

³⁶⁶ 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).

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 chiave della propria visione del mondo e, dunque, di ricostruire e definire a posteriori i principi cardine 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 dell'intera 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 russa³⁶⁷ e, sebbene non ancora sviscerato del tutto, anche nell'opera remizoviana³⁶⁸. 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 рае. Человек и людство (лютьство), по легенде, с «грехопадения» и в «грехе» – дети, как напоминание о потерянном рае. Как же не любить детей! *И вот почему с такой зоркостью вспоминаешь свое начало...* [99]³⁶⁹

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 nonché, a livello di intuizione, le fondamenta di quelli che diventeranno i concetti chiave 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 in un'analisi di *P.G.*, Remizov scrive ancora, a proposito della propria comprensione della coscienza dei bambini:

³⁶⁷ Il tema, ad esempio, è ricorrente nell'opera di scrittori quali Belyj, Šmelëv, Bunin, Zajcev, Nabokov.

³⁶⁸ 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'ektivnost' (Aleksej Remizov i Lev Šestov)*, «Voprosy literatury» №5, 1994, pp. 44-76; M.V., Koz'menko, *Mir i geroy Alekseja Remizova (k probleme vzaimosvjazi mirovozzrenija i poetiki pisatelja)*, «Filologičeskije nauki», №1 (127), 1982; N.A. Dvorjašina, *Liki detstva v russkoj literature Serebrjanogo veka*, «Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta», Ser.2, Gumanitarnye nauki, № 55, 15, 2008, pp. 137-143.

³⁶⁹ A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 99. D'ora in poi i riferimenti alle pagine dal testo di *P.G.* saranno indicati tra parentesi quadre.

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 переходит 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...³⁷⁰

In maniera simile 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 noi³⁷¹.

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 i suoi scritti. 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 mondo³⁷².

Dunque, non solo i bambini sono spesso i protagonisti delle opere remizoviane, ma soprattutto la coscienza infantile condiziona la tipologia dell'eroe autobiografico in un senso molto più ampio e complessivo, in quanto questo atteggiamento infantile e ludico si riscontra, indipendentemente dall'età, nella coscienza dell'autore-personaggio Remizov,

³⁷⁰ 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 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...).

³⁷¹ V. Rozanov, *Foglie cadute*, cit., p. 107. F.E. Šperk, scrittore marginale e poco noto, fu autore di note critiche e di trattatelli filosofici.

³⁷² M.V. Koz'menko, *Mir i geroj Alekseja Remizova...*, cit., p. 25.

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, reagirà 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 la disposizione d'animo libera e creativa dell'infanzia per tutta la vita, come forma mentis a cui è propria una comprensione più autentica, intuitiva e al contempo profonda del mondo, in quanto 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 egli 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, dedicato nello specifico all'infanzia e all'adolescenza di un giovane nato nel quartiere *Zamoskvoreč'e* di Mosca³⁷³. La fabula copre il periodo che va dalla nascita fino ai 19 anni, dal 24 giugno 1877 al 18 novembre 1897, vigilia di quel «роковой день», il «giorno infausto» (dell'arresto), che cambierà per sempre il destino di Aleksej Michajlovič.

Tuttavia, come emerge sin dalle dichiarazioni dello stesso Remizov, il testo si prefigura come estremamente più complesso e articolato, una sorta di proustiana

³⁷³ In tal senso, questo testo può essere affiancato a una serie di altri testi pseudo-autobiografici più o meno contemporanei, tra cui menzioniamo soprattutto il *Kotik Letaev* di Belyj, *Drugie berega* e *Speak, memory* di Nabokov, *Žizn' Arsen'eva* di Bunin, *Leto Gospodne* di Šmelëv.

*recherche*³⁷⁴ fermamente ancorata nel presente che, rivolgendosi al passato ormai remoto, costituisce la tappa finale del cammino autobiografico e letterario percorso a ritroso dallo scrittore, dalla vecchiaia alla prima infanzia, dall'esterno all'interno, dall'Io conscio all'Io inconscio, secondo un processo di auto-analisi e auto-rappresentazione perseguito al di fuori di ogni dimensione temporale e spaziale classica. Così, egli fa una sorta di bilancio complessivo della sua vita e opera poetica e, riflettendo sul significato "interiore" che i singoli episodi della vita "esteriore" infantile hanno avuto nella sua esistenza, ricerca l'eco del passato nel presente, in ciò che si è trasfuso nella sua 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 событию – 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

³⁷⁴ Lo scrittore stesso testimonia l'interesse mostrato per l'opera di Proust, confermando quindi, sia in *Iveren'* che in *Učitel' muzyki*, di averla letta: «Изоощряя 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». 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 Macel Proust: «Zakruty pamjati»*, Izvestija vuzov. Serija «Gumanitarnye nauki», №4 (2), pp. 161-164.

на земле, это счастье, на которое я избран. И если и были какие-то беды, то была и радость³⁷⁵.

E ancora:

«Подстриженными глазами» написано еще когда я плохо, но все-таки видел и не нуждался в поводыре. Вскипъ чувств и вихрь слов. Без этого не напишется и самое пустяшное письмо [...]. Источник один: чувство и слово [...] – *память из моего раннего чудесного мира*³⁷⁶.

P.G., essenza distillata della vita e della poetica remizoviana, costituisce dunque un complesso sistema estetico-filosofico, simbolico e semiotico 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. Comprimerne e interpretarne, nella sua complessità, 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 e che può, forse, condurre alla ricomposizione di un suo ritratto integrale, smembrato nei diversi tasselli sparsi nel puzzle della sua opera, di cui il 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, in un certo senso «tutta la letteratura è autobiografica, alla fine. Tutto è poetico, in quanto ci confessa un destino, in quanto ce lo fa intravedere»³⁷⁷.

³⁷⁵ N. Kodrjanskaja, *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 «Podstrižennymi 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 Ejčhenval'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, 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).

³⁷⁶ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 341. (Trad.: P.G. è stato scritto quando, sebbene male, vedevo ancora e non avevo bisogno di una guida. Ribollito 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*).

³⁷⁷ J.L. Borges, *Professione di fede letteraria*, in *La misura della mia speranza*, Milano, Adelphi, 2017.

Il presente capitolo e, poi, i successivi saranno quindi dedicati all'analisi testuale di *P.G.* Lo scopo che ci proponiamo di raggiungere attraverso quest'operazione trova la sua motivazione già nella stessa parola «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. Cesare 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»³⁷⁸. 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»³⁷⁹. In accordo con questa definizione, ci si propone dunque di sbrogliare la matassa narrativa del testo, 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, nello specifico, all'analisi di temi, motivi, immagini e parole chiave, analisi condotta alla luce del filtro del procedimento dell'*ostranenie*, categoria, a nostro parere, fondamentale nell'interpretazione dell'inusuale ottica autobiografica remizoviana che emerge nel testo in questione e, 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»³⁸⁰ e «la capacità di rendere non familiari le cose familiari» costituiscono il fondamento del procedimento straniante. Se, come scrive ancora Šklovskij, «l'arte è legata allo stupore dello straniamento»³⁸¹ e lo scopo «[...] dell'attività immaginativa è la trasposizione dell'oggetto dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione»³⁸², inedita e imprevedibile, che trasforma ciò che è usuale in qualcosa di non

³⁷⁸ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, Vol. 68, 1985.

³⁷⁹ Ju. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 265.

³⁸⁰ V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. XII.

³⁸¹ *Ivi*, p. XXI.

³⁸² *Id.*, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, cit., p. 22.

familiare attraverso la «sottrazione dell'oggetto all'automatismo del linguaggio»³⁸³ da parte dell'artista, riteniamo dunque necessario partire proprio dall'idea di straniamento che emerge come *priëm* sin dal titolo del testo che analizziamo, 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 approccio alla vita³⁸⁴ 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 soltanto un mero procedimento narrativo, ma «[...] центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории»³⁸⁵.

Nella sua recensione a *P.G.*, Adamovič affermava scettico: «Само название его новой книги “Подстриженными глазами” – целая программа»³⁸⁶. 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 разворачивания»³⁸⁷. E esso assolve quindi 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 personaggi e stabilisce il contatto con il destinatario dell'opera. Il titolo, di regola, è polisemico e funge

³⁸³ *Ivi*, p. 13.

³⁸⁴ 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 [...]». P. Nori, *Un mondo di esperti* (2), 2008, <<http://www.paolonori.it/un-mondo-di-esperti-2/>> (ultimo accesso 23/11/2021).

³⁸⁵ 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», №80, 2006, pp. 9–29; Ja. Levčenko, I. Pil'ščikov (a cura di), *Epocha ostraneniya. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

³⁸⁶ G.V. Adamovič, *Po povodu «Podstrižennykh glaz»*, cit., p. 208. (Trad.: Il titolo stesso del suo nuovo libro è un intero programma).

³⁸⁷ I.P. Gal'perin, *Tekst kak ob'ekt lingvističeskogo 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).

da «метаязыковая перифраза текста с символической уплотненностью значений»³⁸⁸. Tutto ciò è più che vero per quanto riguarda il titolo del nostro libro: efficacissimo in russo, ma di difficile resa in traduzione, potrebbe essere tradotto in italiano come *Con gli occhi rasati* o *Con gli occhi accorciati*. L'aggettivo «подстриженные» deriva, infatti, dal verbo «подстригать – подстричь» [tagliare] 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 тоже³⁸⁹.

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”»³⁹⁰.

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

Само заглавие, как надо было ожидать, пошляками встречено с раздражением. Слово «пошляки» употребляю не бранно, а в старинном значении этого слова: «пошлый». Привычный, говорилось о дорогах: «Пошлая дорога –

³⁸⁸ V.P. Grigor'ev, *Poetika slova*, Moskva, Nauka, 1979, pp. 194-195. (Trad.: perifrasi metalinguistica del testo con una compattazione simbolica dei significati).

³⁸⁹ 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).

³⁹⁰ N. Kodrjanskaja, *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»).

проторенный путь». Так я делю литературных критиков и критикующих читателей на пошляков и необыкновенных – пытливых³⁹¹.

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 подстрижено*³⁹².

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*³⁹³.

L'immagine del «velo di Maya», più volte evocata in queste affermazioni, accompagnata dal richiamo a Kant, rimanda al trattato filosofico *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818) di Schopenhauer che, all'inizio del XX secolo, godeva di grande popolarità in connessione con la crisi del pensiero positivista e le cui idee influenzarono il

³⁹¹ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 341. (Trad.: Il titolo stesso, come c'era da aspettarselo, è stato accolto dai filistei con irritazione. Utilizzo la parola «filistei» non in maniera offensiva, ma nel senso antico della parola: «ciò che è passato, superato, in disuso». Delle strade si diceva «abituale, solita»: «La strada abituale è la strada battuta, carrabile». Divido quindi i critici letterari e i lettori critici in filistei e in straordinari indagatori). Si tratta del concetto nabokoviano di *pošlost'*, difficilmente traducibile con un solo sostantivo italiano poiché racchiude una serie di caratteristiche oscillanti tra la volgarità e lo squallore, tipiche del più compiaciuto filisteismo.

³⁹² 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 nell'essenza nascosta e inaccessibile delle cose secondo Kant. *Il «velo di Maya» è rasato davanti agli occhi*).

³⁹³ *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 semplice lo spazio è tridimensionale, *ma lo spazio è multidimensionale*, non c'è vuoto, tutto è permeato <?>, *come in un sogno*).

giovane Remizov³⁹⁴. 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 sogno³⁹⁵. 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 chiaramente ciò che realmente 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 serpente³⁹⁶.

³⁹⁴ 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 попала мне книга Шопенгауэра "Мир как воля и представление". Дай, думаю, прочту. Взятая 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 di un istituto di istruzione secondaria, e mi imbattei nel libro di Schopenhauer «Il mondo come volontà e rappresentazione». Fammì provare a leggerlo, penso. Iniziai a leggere, ma non capisco niente. [...]. Così buttai via il libro. Passano due anni, già studente, ripresi lo stesso: non capisco. Qual è il problema, penso? Passò un altro anno. Riprendo di nuovo Schopenhauer, ma solo questa volta ho iniziato con la prefazione. E nella prefazione Schopenhauer dice: – Io, dico, credo che il mio lettore conosca bene le opere di Immanuel Kant e, naturalmente, conosca perfettamente la filosofia ellenica. Filosofia ellenica e Kant! [...] Allora mi sono messo a leggere i Greci, partendo da Eraclito. Poi ho proseguito, sono arrivato a Kant e l'ho letto. Poi ho ripreso di nuovo a leggere «Il mondo come volontà e rappresentazione» - e sono rimasto senza fiato: beh, tutto è assolutamente in bella vista).

³⁹⁵ «Non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: precisamente: non c'è un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali?», A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, G. Brianese (a cura di), Torino, Giulio Einaudi editore, 2013.

³⁹⁶ *Ivi*, p. 35.

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»³⁹⁷.

Nei lunghi anni di composizione della propria *Legenda*, infatti, Remizov ha riflettuto tanto sui suoi «occhi bruciati dal fuoco di Kupala» [«опаленные купальским огнем глаза»] ed 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 la sua opera. 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 nell'opera remizoviana – sia in maniera concreta, diretta, sia simbolica, figurata: da una parte, infatti, esso evoca la gravissima miopia congenita di cui realmente, come si è detto, soffriva lo scrittore fin dall'infanzia e che, quasi a chiudere il cerchio, in vecchiaia lo renderà praticamente del tutto cieco³⁹⁸, e si riferisce, dunque, alla «vista» come processo fisico; dall'altra, gli occhi rasati sono sinonimo di «visione del mondo»³⁹⁹ 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», «concezione», come anche di

³⁹⁷ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 246. (Trad.: non è una forma letteraria, ma il mio cuore straziato e i miei occhi nostalgici).

³⁹⁸ 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 effettuarla per gravi controindicazioni mediche. Questo fatto biografico fu percepito dallo scrittore come un altro segno del destino.

³⁹⁹ Quella che in russo è la «мировоззрение», calco dal tedesco «Weltanschauung» («Welt», «мир», «mondo» e «Anschauung», «воззрение», «visione», «concezione»), associata, sin dalla sua stessa forma, al fenomeno della percezione visiva.

«взгляд», «sguardo» nel senso di «direzione della vista» e, al contempo, di «opinione», «pensiero». Tyrkova-Williams, nella sua recensione al testo, evidenzia la funzione 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 упрямое⁴⁰⁰.

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 proprio nella miopia fisica, che agisce come una sorta di diaframma con e contro il mondo reale. L'intero testo può essere infatti analizzato e interpretato, nella 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-metonymia degli occhi rasati (dunque, la miopia) 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 remizoviano⁴⁰¹. Nella copia donata personalmente a Mazurova, lo stesso Aleksej Michajlovič appunta a mano: «все в моих

⁴⁰⁰ A. Tyrkova-Williams, *Podstrižennymi glazami*, cit., p. 168. (Trad.: Il fatto che sia nato con gli occhi rasati, ossia miopi, in molti modi determinò il suo destino letterario e personale, rafforzò la sua dissomiglianza dagli altri. La peculiare percezione delle impressioni legittimava la loro peculiare riflessione sia nella scrittura, che 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 fredda, 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).

⁴⁰¹ Alcuni studi su Remizov ne hanno analizzato parzialmente l'opera approcciandovi attraverso il prisma dell'ottica visuale. Fra questi, ad esempio, menzioniamo un paragrafo nel testo di Nagornaja, in cui si esamina il rapporto tra il discorso onirico e l'ottica remizoviana, oppure, ancora, l'approfondimento del motivo degli occhi rasati nella monografia di Blišč. Trubeckova, infine, studia il motivo della malattia, anche oculare, come procedimento nella letteratura del XX secolo. 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.

*глазах и через мое зрение: чувство, мысль и слово. В других книгах памяти [...] я рассказываю, по каким путям ведут меня мои глаза»*⁴⁰².

Nel 1917, avvalorando il termine *ostranenie*, 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 la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato [...]»⁴⁰³.

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»⁴⁰⁴. 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 *P.G.* 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

⁴⁰² 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).

⁴⁰³ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 12.

⁴⁰⁴ Ibid.

significati di un unico oggetto»⁴⁰⁵. 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 dello scrittore. Nell'opera remizoviana, infatti, il procedimento dell'*ostranenie*, tramite il quale il referente viene presentato come qualcosa di strano, insolito, «visto per la prima volta»⁴⁰⁶, 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»⁴⁰⁷. La miopia dello scrittore, la sua inusuale 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 vedevano tutti, rinnovando la percezione delle cose e eliminando quell'automatizzazione che «si mangia oggetti, vestiti, mobili, la moglie e la paura della guerra [...]»⁴⁰⁸ perché «l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte»⁴⁰⁹.

Il motivo della vista e della sua deformazione non è nuovo in ambito letterario russo e presenta un vasto spettro di proiezioni metaforiche nell'ambito dell'etica e dell'estetica, in particolar modo a inizio Novecento⁴¹⁰. Esso occupa, ad esempio, un ruolo centrale nell'opera

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. XIV. Tale metodo, del quale per primi si avvalsero i formalisti, fu poi l'obiettivo comune, nonché l'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., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, p. 581-595. A tal proposito, cfr. E.G., Trubeckova, «*Novoe zrenie*»: *bolezn' kak priem ostraneniya v russkoj literature XX veka*, NLO, 2019. 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.

⁴⁰⁶ 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.

⁴⁰⁷ V. Erlich, *Il formalismo russo*, op. cit., p. 191.

⁴⁰⁸ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 12.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ A tal proposito, ad esempio, cfr. *Sila vzgljada: glaza v mifologii i ikonografii*, Moskva, RGGU, 2014. È interessante ancora sottolineare che molti furono gli artisti la cui visione del mondo, riflessa nelle opere, era condizionata dalla loro vista, deformata e distorta a causa di patologie fisiche, influenzando altresì il loro stile di pittura e 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., Trubeckova, «*Novoe zrenie*»..., cit.

poetica di Nabokov, altro celebre emigrato contemporaneo a Remizov, sebbene con una funzione totalmente differente. Come evidenzia Trubeckova, 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 acuta⁴¹¹. 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 dunque elemento metafisico, in quanto l'insolito processo visivo condiziona tutto il mondo poetico e creativo, esprimendo significati quali «multidimensionalità della percezione», «visione non standard del mondo circostante», «distruzione degli abituali rapporti causa-effetto», «illogicità», «irrealtà»:

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 волосьяным 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 inizialmente, la vista, bensì ciò che limita quest'ultima all'occhio normale, 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. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых

⁴¹¹ *Ivi*, p. 106.

*человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты*⁴¹².

La sua naturale miopia, 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 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 чащу «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»⁴¹³. Lo stesso Remizov, infatti, parla spesso di «un'altra realtà», di una «quarta dimensione» inaccessibile alle persone comuni, ma visibile solo alla sua vista deformata:

«Подстриженные глаза» еще означает мир кувыркком, эвклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четверем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубину черной завязи жизни⁴¹⁴.

E di nuovo:

⁴¹² 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).

⁴¹³ A.M. Gračëva, *Množestvennost' mirov...*, cit., p. 528. (Trad.: un libro sulla pluridimensionalità dei mondi).

⁴¹⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 97. (Trad.: «Occhi rasati» significa ancora mondo alla rovescia, violazione degli assiomi euclidei, *il passaggio dalle tre dimensioni alla quarta*. Sono stati questi occhi ad innalzarmi fino al mondo dei sogni, e sono stati loro ad aprirmi la strada verso la sotterranea profondità del nero ovario della vita).

«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 жизни⁴¹⁵.

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, infatti, a un netto “accorciamento” dello spazio, a un restringimento del campo visivo e 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, 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 «мелкоскопической» 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 suoi occhi rasati, i misteriosi legami e le arcane corrispondenze, impercettibili per l'occhio normale: «теперь я понял, что и самые незначачие 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

⁴¹⁵ Ead., *Remizov v svojch pis'mach*, cit., p. 378. (Trad.: Occhi rasati significa: il velo di Maya che scende sugli occhi è squarciato, 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 nelle profondità sotterranee del nero ovario della vita).

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 quelle *bezobrazija* in cui egli credeva come un bambino crede, in maniera spontanea, autentica. In una risposta a Kodrjanskaja proprio a riguardo emerge un'interpretazione, a nostro parere, sincera – ed è una rarità – della propria 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»⁴¹⁶.

Sogno, fantasia, immaginazione sono concepiti come 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 alla propria 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 dei suoi occhi rasati.

Il topos della cecità del poeta, a cui sono associate doti profetiche, visionarie e sovrumane, com'è noto ha 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

⁴¹⁶ 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).

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". E dunque, 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, strutturata, cosciente: «и первое, что я увидел, лунные кремлевские башни, а красный звон Ивановской колокольни – первый оклик, на который я встrepенулся. Но моя память начинается позже, когда с матерью мы переехали на Язу» [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 acustiche⁴¹⁷: «Ощутив 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, di conseguenza, prestando particolare attenzione al processo fisico della vista, fornisce descrizioni continue e dettagliate non solo dei propri occhi, caratterizzati come «подстриженные», «купальские», «гномические», «разбойничьи», «не человечески смотревшие», «распаленные», ma anche degli occhi degli altri personaggi, 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 глубины тревог и с такой несомненной русской верой, смиренно, но и неотступно, запечатлелись в душе моей навсегда» [21]; «беспокойно-сверлящий и такой усталый взгляд» [136]; «это мастер от Вова Копейкин [...] и в его

⁴¹⁷ 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, come si vedrà meglio più avanti.

взгляде я прочитал себе осуждение» [154]; «и уж видел совсем близко *глаза*, льющися 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 epiteti 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 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 лучащиеся 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 «nano-monacello», che ricordano all'eroe autobiografico, attraverso la rievocazione della poesia *Pozdnjaja osen'* di N.A. 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, dunque 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 примащивался 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, il «черное зрение» della madre di Aleksej è simbolo della sua strada «в беспредельную пустоту»; gli occhi di Hoffmann, invece, sono dello stesso «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 descritti come: «синие, черным подугольные 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].

Continue e dettagliate 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 suo tutto 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*, l'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 будущего*⁴¹⁸.

⁴¹⁸ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 332. (Trad.: E la mia vista interiore sono gli occhi della mia essenza spirituale. La mia memoria del passato e la mia visione del futuro in una certa misura parlano per i miei occhi interiori – per il mio spirituale. I contorni del mio futuro sono apparsi davanti a me dal mio futuro).

P.G. 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» 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* ... » [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 *уввижу* себя» [240]. «Видения моего зрения» [70] la 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» 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 sorta di calamita che attrae a sé e ingloba tutti i potenziali componenti da cui scaturiscono i fili del gomitollo della memoria: le immagini percettive, visive e sonore, dunque, costituiscono le fonti generative da cui si diramano i vettori della memoria del discorso autobiografico dello scrittore e da cui derivano le immagini-memorie che compongono il 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 la narrazione del Vangelo sulla guarigione del cieco nato ebbe sull'eroe autobiografico [153].

La formula vista-fede-memoria-creatività diventa l'equazione integrale autobiografica della «verità 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 ad un orso (apparizione certamente un po' buffa e apocrifia): «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» родятся, 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 vita⁴¹⁹. 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 vaghe⁴²⁰.

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

⁴¹⁹ Florenskij scriveva: «Зрением возглавляются наши способности познавать мир». Cfr. P. Florenskij, *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chodožestvenno-izobrazitel'nyh prozivedenijach*, in Id., *Stat'i i issledovania po istorii i filosofii isskustva i archeologii*, Moskva, Mysl', 2000, p. 129. (Trad.: La nostra capacità di conoscere il mondo è guidata dalla vista).

⁴²⁰ V. Šklvoskij, *Sulla prefazione, in genere*, cit., p. XIII.

seguinte 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. [...] 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 знаменья, но и глубокие, из глубины 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 suo 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», cioè 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 dello scrittore su tematiche biografiche, letterarie, filosofiche, esistenziali. Così, i «nodi» nella memoria sono quei centri semantici involontari e inconsci, che provengono dal profondo; i «viluppi», affini ai ricordi involontari proustiani, costituiscono quei momenti della memoria personale di Remizov in cui emergono percezioni ed esperienze che egli considera chiave 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 al contempo il processo senza fine. Questi punti chiave, forse irrilevanti agli occhi altrui, sono al contrario profondamente significativi per la visione del mondo di Remizov 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. Essa può essere suddivisa, tentando un'estrema schematizzazione, in «глубинная прапамять» [«pre-memoria profonda»], «чувственная память» [«memoria sensoriale»], «генетическая память» [«memoria genetica»],

«ассоциативная память» [«memoria associativa»] e «конкретно-бытовая память» [«memoria concreta quotidiana»]⁴²¹.

Proprio la categoria della memoria determina la struttura multilivello e pluristratificata dello spazio poetico autobiografico, in quanto ciascun tipo di memoria genera un distinto, sebbene correlato l'uno con l'altro, cronotopo 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 (famigliare e letteraria); quella associativa, lo spazio dell'intertestualità; la memoria quotidiana, lo spazio biografico del *byt* del protagonista e dell'autore. Ad ognuno di essi corrisponde un piano narrativo, espresso nel testo attraverso precisi mezzi lessicali e stilistici. Tuttavia, bisogna sottolineare che è molto difficile, praticamente impossibile, separare tra loro i diversi piani narrativi e i vari tipi di memoria: essi si interpenetrano, si sovrappongono e si amalgamano continuamente, e la loro intersezione è resa possibile dalla *prapamjat'*, sorta di iper-categoria da cui tutto l'universo poetico ha origine.

È proprio in questo testo, infatti, che Remizov teorizza e introduce il concetto di *prapamjat'* – secondo la grafia remizoviana, *propamjat'*, per affinità alla *prozrenie* –, 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].

La *prapamjat'*, dunque, costituisce un complesso sistema di elementi meta-iper-intra testuali che interagiscono nella coscienza dell'autore-narratore-protagonista, collegati tra

⁴²¹ Tale classificazione è mutuata, in una forma adattata ai nostri scopi, dal lavoro di N. Blišč, *op.cit.*, p. 63. Anche Nikolina, in N.A. Nikolina, *Struktura povestvovanija...*, cit., p. 57, propone una suddivisione simile.

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, subordina il principio personale, modella il mondo e sembra quasi determinare la posizione di vita dello stesso scrittore: Remizov crea insomma l'illusione che essa sia quasi indipendente dalla sua volontà, illusione rafforzata dal fatto che la narrazione confina quasi con il flusso di coscienza; tuttavia, tale memoria al tempo stesso 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, di 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 propri ricordi d'infanzia reali, sebbene mitizzati, con i ricordi eterni di quanto accaduto molto prima della sua nascita, secondo il procedimento affine 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...»⁴²². Al centro di tutto vi è sempre la personalità dell'artista creatore, l'Io biografico e finzionale: proprio grazie alla *prapamjat'* la vita dello scrittore-eroe e il suo destino vengono collegati con momenti cruciali della vita letteraria, storica e leggendaria della Russia e il microcosmo dell'eroe bambino viene iscritto nel macrocosmo della memoria spirituale, culturale e mitologica dell'umanità. La memoria personale si confonde con quella storica, il proprio passato ed il proprio destino col passato e col destino della Russia: fatti e persone della propria 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 –

⁴²² A. Belyj, *Kotik Letaev*, tr. it. di S. Vitale, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, p. 27.

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», nonché la «проницаемость в глубь жизни» [6]⁴²³, grazie alla vista pluridimensionale degli occhi rasati, gli permettono 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 яркие, как для трезвого взгляда “факты”» [106].

Così, la visione attraverso i suoi «occhi bruciati dal fuoco di Kupala» dell'incendio della fabbrica vicino casa, che l'eroe osserva dalla finestra della sua cameretta, «risveglia» la sua pre-memoria profonda, portandolo a «vedere» l'incendio della prima tipografia russa di Ivan Fëdorov nella rutilante Moscovia del XVI secolo e, anzi, a prendervi addirittura parte attiva, nelle sembianze di uno scriba che, in nome della preservazione della parola manoscritta e contro l'uniformazione della creatività letteraria, appicca il fuoco⁴²⁴:

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

⁴²³ L'interesse nei confronti delle questioni sul tempo e sulla memoria era comune ai maggiori scrittori europei dell'inizio del ventesimo secolo, tra cui Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce e Thomas Mann ed era, inoltre, al centro delle ricerche della cinematografia, soprattutto di Ejzenštejn.

⁴²⁴ 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.

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 protopope 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 столбам: 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 звенит стрелецкий голос: «По указу государя, царя и великого князя всея 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 запылал костер. [...] Тяжелым горьким дымом наполнило горло, я только слышал, как рухнули четыре столба – один за другим четыре. «сердце озябло и ноги задрожали». [113-114]

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, infatti, un segno di elezione del protagonista, nei confronti del quale, proprio in questo testo, racconta di aver sempre sentito un'attrazione irresistibile, definendosi, perciò, un «piromane», affascinato fin da bambino da fiammiferi e candele. È esplicativo, inoltre, che, almeno a quanto egli scrive, il suo primo racconto, *Ubijca* [L'omicida], composto a soli sette anni, fosse proprio dedicato a un incendio appiccato dal giovane autore. 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»⁴²⁵; «горю – я существую»⁴²⁶).

⁴²⁵ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 136. (Trad.: conosco il fuoco, è il mio elemento).

⁴²⁶ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 247. (Trad.: Brucio – io esisto).

Come evidenziato da Nagornaja, nell'opera remizoviana il fuoco riveste una funzione mitologica: «ремизовское самозаклание огню – приобщение к огненной природе сущего, огонь – это судьба»⁴²⁷. Nello specifico, in questo testo il complesso simbolico legato al fuoco rimanda alla sua funzione sacrale e sacrificale, al ritorno alle radici della cultura universale che, grazie alla memoria profonda dello scrittore, si ripete in diversi periodi della storia; esso è simbolo di fede, di purificazione spirituale e di rinascita ed è pertanto definito, in un altro passo, «белый огонь»⁴²⁸. Una sorta di «battesimo di fuoco»⁴²⁹ del protagonista, attraverso la memoria spirituale e al contempo sensoriale delle vicende del tipografo e dell'arciprete, simbolizza infatti 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-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, infatti, 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 creativa⁴³⁰, emblema dell'immaginazione nonché catalizzatore della memoria profonda⁴³¹. L'immagine del fuoco, infine, è connessa non solo al tema della memoria profonda e della speciale visione remizoviana – al fuoco dei suoi occhi – ma anche a quella «пламенность

⁴²⁷ 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).

⁴²⁸ 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.

⁴²⁹ Nella lingua metaforica dei Vecchio credenti «огненное крещение» significa proprio «самосожжение», forma di suicidio collettivo attraverso cui essi si auto-immolavano pur di non abiurare.

⁴³⁰ 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.

⁴³¹ 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.

духа»⁴³², l'ardore dello spirito, ossia il fuoco dell'ispirazione poetica, che emerge nell'arte verbale degli scrittori («пламенные слова»⁴³³) e, dunque, al tema della «*lingua russa autentica*», la cui incarnazione più evidente Remizov individua proprio, come vedremo meglio 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 первослов протопоп Аввакум. *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 attraverso il ripensamento interiore di sensazioni ed emozioni fisiche e mentali personali, solitamente dolorose e connesse a una serie di «shock percettivi»⁴³⁴, 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, egli rievoca uno dei momenti dal suo punto di vista più significativi della storia russa, l'arsione al rogo di Avvakum; attraverso rimandi al dolore altrui, rimanda alla memoria letteraria di Dostoevskij; attraverso rimandi 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» o «осталось чувство». Non può che sorgere spontanea, ancora una volta,

⁴³² «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.

⁴³³ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 180.

⁴³⁴ W. Benjamin, *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*, in E. Ganni (a cura di), *Opere complete*, IV, Torino, Einaudi, 2001, p. 615.

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»⁴³⁵. Sebbene sussistano evidenti divergenze tra i due sistemi poetici, 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 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 *P.G.*, in cui, invece, il ricordo è innanzitutto suscitato da percezioni fisiche e sensoriali reali e concrete – che rievocano molto la maniera narrativa proustiana basata sulla memoria sensitiva spontanea⁴³⁶ – 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. 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 personali diventino la base per riflessioni universali. Dunque, le antiche emozioni personali rinviano a una dimensione profonda, recuperata dalla memoria atavica, la *prapamjat'* e, proprio attraverso quest'equiparazione del personale all'universale, emerge la natura esistenziale del pensiero remizoviano. Lo scrittore spiega così tale processo: «Как сновидения сами приходят, так события сами подвёртываются, строясь рядами. Восприятия – ощущение: что почувствуешь, что царапнет или уколёт. Из чувства выблеснет мысль, выговариваясь»⁴³⁷.

La *prapamjat'* si rivela, inoltre, nel *sogno*, ulteriore tassello del ricordo remizoviano e, dunque, espressione della vista interiore: «*вдруг вспомнишь* или *вдруг приснится*: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровение или погодные напамена, но и *глубокие, из глуби выходящие, воспоминания*» [5]. Leggiamo, ancora, in

⁴³⁵ A. D'Amelia, «*Автобиографическое пространство*» *А.М. Ремизова*, cit., p. 452. (Trad.: La memoria di Remizov, come la memoria di Proust, procede lungo un percorso di connessioni inaspettate, ma non si basa su sensazioni sensoriali. Prende vita dalla parola, dal libro, da riflessioni sulla cultura russa).

⁴³⁶ 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'udito.

⁴³⁷ 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).

Ogon' veščej: «Всякое творчество воспроизводит память; память раскрывается во сне»⁴³⁸.

La memoria profonda, fonte di ogni forma di creatività, emerge, dunque, 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 всякого мифотворчества, исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти — сны или вообще небодрственные состояния, одержимость»⁴³⁹.

Lo spazio onirico-trascendentale generato dalla *prapamjat'* può essere dunque considerato una sorta di iper-spazio 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 complessi 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 яви»⁴⁴⁰. Tale cronotopo racchiude tutte quelle linee “irreali” o, ancor meglio, “surreali” del testo, come le straordinarie peregrinazioni notturne dei suoi fratelli sonnambuli, Viktor e Sergej, nel loro mondo incantato (nel capitolo *Lunatiki*); 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

⁴³⁸ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 157.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 152.

⁴⁴⁰ A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 277.

confine materiale e temporale e percorrendo irreali e straordinari paesaggi che ricordano quadri di Dalí⁴⁴¹.

Il segno linguistico che definisce lo spazio onirico è costituito dall'immagine archetipa della *luna*, insieme a quella del *fuoco*, altra immagine chiave del testo. Il complesso lunare attraversa infatti tutto il libro e l'eroe stesso viene definito come «отмеченный лунной», «одержимый лунным светом». La luna è sempre connessa al sogno e al mondo irrazionale dei «lunatici» (ossia i sonnambuli) e, in generale, a tutti i personaggi connotati positivamente dallo scrittore; solitamente, la sua apparizione è indizio del passaggio impercettibile dalla realtà al sogno (ad esempio nei capitoli *Uzly i zakruty*, *Lunatiki*, *Karlik-monašek*, *Bednyj Iorik*, di cui si tratterà nel dettaglio successivamente). La luce lunare, accompagnata da silenzio e quiete, crea infatti un'atmosfera malinconica e onirica che porta chi legge a sospettare che tutto ciò che stia accadendo non sia altro che un'illusione; ad essa si contrappone, invece, la luce solare, simbolo del mondo reale.

Il prologo di *P.G.*, 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 suo gioco mnemonico-onirico di cui finora detto, che egli così descrive a Kodrjaskaja:

⁴⁴¹ Fondamentale è, a nostro parere, sottolineare il rapporto di Remizov con il surrealismo francese, movimento 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 dichiarativo scritto nel 1924 da 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 contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire». Cfr. A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 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 André Breton o René Char.

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 жизни⁴⁴².

Lo scrittore accompagna il lettore per 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 mai esterna né casuale, ma è 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, 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 pseudo-autobiografici della *Legenda*, nonché l'apogeo e al contempo il denudamento di quel metodo associativo già descritto, che conduce la memoria e pre-memoria remizoviana 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 ricognizione 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, allusioni, sensazioni, associazioni verbali, letterarie e figurative avviluppati per mezzo di formule-ripetizioni liriche ne tengono insieme, in un concitato meccanismo di concatenamento, le differenti parti compositive. E così avviene che il rintocco delle campane della sua 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 trascorse gli ultimi trent'anni di vita; i canti liturgici tradizionali della cattedrale della Dormizione del Cremlino vengono accostati

⁴⁴² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 135 (Trad.: Il processo della mia scrittura: dai libri e dalla memoria l'immaginazione, dalla fiammata dei miei sentimenti e dal ritmo l'espressione verbale. L'immaginazione è un gioco della memoria. 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).

all'elencazione autoparodica delle sue fobie, come la paura 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'immedesima, 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, o di un'anziana mendicante terribilmente stanca che siede nel Bois de Boulogne vicino Parigi sono 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 sua *Vita*. L'eroe si ritrova quindi, in diversi momenti della sua vita, 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 “teletrasporto” 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 subito un esempio, nel capitolo *Ščastlivyj den'*, la visita *reale* alle Vvedenskie gory, sul colle Lefortovo, si trasforma in un mirabolante viaggio nella novella di Anton Pogorel'skij *Lafertovskaja makovnica* [*La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo*] (1825), considerato, non a caso, il primo racconto fantastico del romanticismo russo. Questo mondo gli appare infatti più reale rispetto agli eventi tangibili e i luoghi immaginari dell'opera, annullato il confine tra reale e irreale, tra vita e testo, prendono vita tra le pagine remizoviane:

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 – Аристарх 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 contempo, 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*, l'altro,

«Козлок»⁴⁴³, «il capretto»: «...по его какой-то проникающей 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, P.G. 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 creativa⁴⁴⁴. Utilizzando le parole di D’Amelia, esso è un «grafico della memoria remizoviana», un «tentativo di autoanalisi»: «это *прапамять писателя*, его возвращение к самому себе, к своим сознательным и бессознательным темам, это попытка самоанализа»⁴⁴⁵. A proposito di questo testo, Remizov stesso confessa: «Я рассказываю о событиях и встречах, *раскрывших мое существо*»⁴⁴⁶.

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 sua nascita leggendaria, narrata come la scena della nascita di un bambino straordinario, attraverso l’immissione di elementi magici, arcani e misteriosi, in una rievocazione quasi apocrifa della venuta al mondo di Cristo che, anche grazie 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 повторяться: *24-ое июня в полночь рождение человека*. А досужие астрологи с Зацепы: черный кузнец, оперенный птичник

⁴⁴³ Il medesimo cognome viene attribuito a uno degli alter ego dell’autore in *Učitel’ muzyki*.

⁴⁴⁴ A.M. Gračëva, *Množestvennost’ mirov...*, cit., p. 528.

⁴⁴⁵ A. D’Amelia, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» A.M. Remizova, cit., p. 460. (Trad.: è la *prapamjat’* dello scrittore, il suo ritorno a se stesso, ai propri temi consci e inconsci, è un tentativo di autoanalisi).

⁴⁴⁶ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 332. (Trad.: racconto degli eventi e degli incontri che hanno rivelato la mia essenza).

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 stessa nascita dell'eroe autobiografico non avviene, infatti, in un posto 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*. In questa 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 «кресникий», 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, 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 “nemico” in *P.G.*, descritto come «неизбывная гроза», «нестерпимо» e associato, a causa della sua luce dolorosa per gli occhi deboli del protagonista, ad un «dragone accecante» [57], non a caso, nella fiaba e nel mito, antagonista principale dell'eroe.

La storia della propria nascita nella notte di Kupala segna, dunque, l'inizio della propria mitologia personale, innescando il leitmotiv dell'*otmečennost'-izbrannost'*, dell'essere «marchiato», «distinto» 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 fisicamente 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, il suo 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 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, evidentemente non a lui destinata, si trasforma in sfortuna e il narratore utilizza proprio una formula magica tratta dalle fiabe per descrivere 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 originaria»: «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 risuona 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 madre⁴⁴⁷ – 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 sua bruttezza, povertà e orfanezza, della sua nullità e insignificanza, nonché della sua colpa originale e peccaminosa donatigli proprio la notte di Kupala: come nei racconti popolari, infatti, Aleksej/Ivan-durak è rifiutato e disprezzato da tutti, in primis dalla sua famiglia. Però, secondo lo schema tipico della fiaba universale, che ci riporta immediatamente alla mente quella del *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 sempre 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”⁴⁴⁸. Remizov utilizza quest'intreccio fiabesco in tutta la sua opera, ponendolo di fatto alla base della propria vita e personalità: proprio il ricorso agli attributi classici del personaggio della fiaba gli consente, infatti, di combinare il tema del destino immutabile con quello del libero arbitrio, quello del fatalismo con quello dell'affermazione della propria libera volontà⁴⁴⁹.

La narrazione prosegue, poi, col racconto sulle balie e sulle nutrici, soffermandosi soprattutto su Evgenija Borisovna Petuškova, religiosa e superstiziosa ex serva della gleba, di cui accennato nel Capitolo 1: 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

⁴⁴⁷ 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*, è una costante del testo e dello spazio autobiografico remizoviano.

⁴⁴⁸ A tal proposito è indicativo che nel testo alla bruttezza fisica dei personaggi corrisponda solitamente la bellezza interiore; viceversa, ai personaggi dotati di un aspetto esteriore gradevole corrisponde il loro «черное видение».

⁴⁴⁹ 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].

вошла с молоком кормилицы» [98]. In accordo con un *topos* tradizionale, che non può che evocare la più celebre *njanja* della letteratura russa, Arina Rodionovna, proprio da questa figura deriverebbe la conoscenza, da parte del protagonista, della Russia più autentica e della sua lingua:

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 di passaggio, con cui ha inizio la memoria cosciente dell'eroe-narratore, viene fatto risalire alla caduta dal comò, avvenuta all'età di due anni. Interpretata come una sorta di risveglio, essa costituisce, infatti, l'*iniziazione* dell'eroe, il suo «battesimo di sangue», secondo l'archetipo classico per cui egli deve superare tre prove iniziatiche nel corso del suo cammino. Secondo lo scrittore, proprio l'acuta sensazione di dolore, provocata dalla botta contro una stufetta di latta, ha «risvegliato» la sua speciale visione e percezione del mondo circostante. L'enfasi viene qui posta, rispetto alla descrizione del medesimo episodio nell'*Avtobiografija* del 1912, riportato nel Capitolo 1, 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, *красногрогнозвонный*» [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 suolo⁴⁵⁰, 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*⁴⁵¹: dopo essere caduto dal comò, Aleksej si risveglia solo dopo aver

⁴⁵⁰ «...как в сказке надо удариться о землю, чтобы подняться...». Cfr. A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 51

⁴⁵¹ «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).

sentito l'odore dell'aria verde fragrante delle foglie – «душистый зеленый воздух» – 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»⁴⁵²: «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*»⁴⁵³. Proprio da questo trauma fisico, associato al dolore e alla malattia (non solo il naso rotto, ma anche la scarlattina), a cui è legato, nella sua mitologia personale, 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 quindi 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 sangue⁴⁵⁴, si sovrappone d'improvviso il ricordo della celebre scena della condanna a morte che, solo molti anni più tardi, ormai adulto, egli leggerà nell'*Idiota* di Dostoevskij, e che rievoca quella sensazione di dolore profondo che non lo abbandonerà mai più:

Мое пробуждение вышло *из крови*, больно. Затеяв 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 suo «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

⁴⁵² I colori hanno una semantica sfaccettata nella mitopoietica remizoviana. Il verde, ad esempio, il colore del misticismo e al contempo degli spiriti maligni, ricorrerà in moltissime formule sinestetiche nel corso del libro.

⁴⁵³ 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).

⁴⁵⁴ «Вот я и подумал: кровь и есть явь и никакой яви без крови». Cfr. A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 354.

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: l'inverno moscovita, il suono delle campane delle chiese, il ricordo della parola, le carte da divinazione di Swedenborg: «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, pauroso e timoroso di tutto. Questa condizione di *urodstvo*, di «mostruosità» e «deformità» (fisica e morale) a cui è stato predestinato, impedisce all'eroe 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 [...]⁴⁵⁵.

Egli era quindi un bambino dotato per natura di svariati talenti artistici e di passioni 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 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 i 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

⁴⁵⁵ 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*.

con la capacità di socializzazione del piccolo eroe, trova quindi origine la sua alterità nei confronti dei coetanei, considerati alla stregua di antagonisti, che accompagnerà prima l'eroe-bambino e, poi, lo scrittore-adulto per tutta la vita:

Обладать такими диковинками, какие открыты моим глазам, зря не проходит. 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 матерьяльно я – нищий. [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 iper-sensibile e iper-fantastico, si sviluppa nel leitmotiv dell'*otveržennost'*, la «reietitudine» che è però, al contempo, *otmečennost'-izbrannost'*, «elezione». Remizov stesso sottolinea l'interdipendenza tra il leitmotiv degli occhi rasati e quello della *reietitudine*: «*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 circostante 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 натуру, а не фантазировать!» [48]. Il bambino avrebbe infatti dovuto riprodurre realisticamente un cilindro; tuttavia, i suoi occhi rasati vedono qualcosa di completamente diverso, per cui gli oggetti sono circondati da un'aureola d'indefinitezza difficile da raffigurare nello spazio bidimensionale di un foglio bianco, dato che è proprio la sua «natura» ad essere diversa ed egli, pertanto, cerca di giustificarsi così: «Я не рисую чудовищ, это натура!» [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]. E ancora:

Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начинает оживать, вот что я заметил: из него как будто что-то выползает, и весь он движется. Я рисовал этих движущихся «испредметных» – с натуры. [49]

L'eroe autobiografico definisce le figure nate dalla sua stessa mano «испредметные», proprio perché esse appunto «sgusciano fuori dagli oggetti» circostanti⁴⁵⁶, e attribuisce loro possibilità di esistenza e sentimenti propri:

[...] «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, all'età di sette anni, di farsi ammettere 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 mostriciattoli informi e visionari, che erano parte della sua vita e che egli scorgeva non solo nella sua «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, бессовестному

⁴⁵⁶ 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, infatti, in particolare di *Posolon'* e di *Po karnizam*, ma non solo, Remizov parte 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.

предательству и грубой силе, гасящей последний свет «человечности» в мире живой человеческой жизни. [112]

Se la vista miope gli ha impedito, durante l'infanzia, di imparare a copiare la realtà "tangibile", in età adulta, al contrario, questa incapacità diventa l'orientamento creativo e immaginativo dell'autore.

Sempre al motivo della cecità è inoltre ancora riconducibile quello della *pošlost'*, la «volgarità», la cui interpretazione è tipologicamente affine a quella di Čechov e, poi, di Nabokov, caratterizzandosi, quindi, come la norma del gusto comune, la mediocrità, categoricamente rifiutate dallo scrittore. La realtà quotidiana, seppur familiare, abituale, ed anzi proprio in virtù di questo, risulta terribile per l'eroe-narratore, il quale, allora, rifiuta questo mondo *pošlyj*, cercando di evadere nel mondo dei sogni e delle visioni straordinarie, e dichiarando così guerra alla dittatura della ragione, com'era poi tipico già dell'eroe romantico:

Что черного в моих чудовищах, когда вот она перед моими глазами, чернящая 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 совсем-совсем не там. [51]

Così, gli episodi biografici costituiscono, ancora una volta, soltanto il *materiale* strutturale dell'intreccio, sono un componente illustrativo dei motivi della narrazione: i fatti della propria infanzia vengono estrapolati, trasfigurati, reinterpretati e combinati fra loro secondo un preciso disegno, organizzati in un sistema concettualizzato col fine di creare una narrazione su un personaggio pseudoautobiografico segnato dal destino. Essi vengono deliberatamente ricordati con l'unico scopo di illustrare tale intreccio, al centro del quale vi è la straordinarietà della vista "anormale" di cui è dotato l'eroe, che lo distingue, sia psicologicamente sia socialmente, dalle persone "comuni", straordinarietà della quale però egli stesso non è ancora consapevole. Nel romanzo emerge, nonostante l'apparente frammentarietà dei singoli episodi, un'immagine unitaria e globale dell'Io del personaggio 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

nel capitolo introduttivo. Se, infatti, in un certo senso egli è superiore alle persone “normali”, al contempo si sente ancora più imperfetto e diverso da loro e perciò si definisce e rappresenta per mezzo di una serie di aggettivi ed immagini autodenigratorie e umilianti, etichette-camuffamenti che, sorti durante l’infanzia, gli rimarranno attaccati fino alla fine dei suoi giorni, trovando il loro posto nella *Leggenda* creata sulla propria vita: «исполосованный», «изляганный», «одержимый», «отшельник», «лунатик», «слепец», «урод», «пугало», «пустая голова», «китаец», «немец», «летучий голландец», «подземный гном», «карлик», «цверг»⁴⁵⁷. Le metafore e i paragoni utilizzati per definire se stesso sviluppano 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 Gračeva⁴⁵⁸. Se infatti *Iveren’* è tutto costruito sullo schema di una fiaba, anche in *P.G.* sono numerosissimi gli elementi e i motivi fiabeschi, come evidente ne è il suo debito nei confronti del genere fantastico⁴⁵⁹. 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 Najdėnov 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 tanto oscura, enorme e sconosciuta: «Величественный и грозный

⁴⁵⁷ Personaggi della mitologia norrena e germanica, simili a nani, troll oppure elfi, vivevano nelle caverne.

⁴⁵⁸ A.M. Gračeva. *Žanr romana...*, cit., pp. 138-139. Secondo la studiosa, infatti, il romanzo di Novalis *Heinrich von Ofterdingen* [*Enrico d’Ofterdingen*] è il prototipo mitologico del libro di Remizov. 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 principali nel testo derivate dal romanticismo evidenziamo, ad esempio, la concezione dell’orgogliosa solitudine del poeta e della sua superiorità spirituale.

⁴⁵⁹ Non si tratta di un utilizzo stereotipato del genere ma, come sempre in Remizov, piuttosto di una reinterpretazione personale.

окружал меня мир. И все было так огромно, [...] и я чувствовал себя [...] *загнанным карликом*» [34].

Sempre all'elemento fiabesco e mitologico si ricollegano, inoltre, altre immagini di autorappresentazione – quasi compiaciuta, autoironica, autoparodica e autodenigratoria – ricorrenti nel testo, legate soprattutto alla sfera animale, espresse attraverso una serie di metafore e similitudini zoomorfiche e costruite sulla base di quell'abbassamento stilistico che rappresenta uno dei tratti più caratteristici della poetica dello scrittore: «зверек», «птица», «лебедь», «сказочная лягушка»⁴⁶⁰, «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, gli vengono affibbiati («недаром у меня было свое звериное прозвище: “крот”!» [148]) e a cui Remizov 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 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

⁴⁶⁰ Utilizzando la stessa metafora egli si descrive al momento di una grave malattia in *Vzvichrënnaja Rus'*: «Я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой, и не разбитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную *лягушину лапку*». Cfr A.M. Remizov, *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 169.

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 se 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 *P.G.* un'intera pagina – tutta impregnata, secondo la mania stilistica remizoviana, di autoparodia, autoumiliazione, quasi masochismo – è dedicata all'elencazione di oggetti e fenomeni che, quasi spassosamente, 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 четвереньки⁴⁶¹; боюсь автомобилей, автобусов, трамваев, автокаров и редких в Париже лошадей [...]. И днем и ночью – всегда настороже и в опасности... Я боюсь каждого незнакомого и знакомого. Весь живой мир для меня страшен.[...]

Я боюсь ездить в автокарах 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]

Dunque, nell'opera che stiamo analizzando predomina evidentemente l'attualizzazione delle maschere dello *sciocco* – disprezzato ed emarginato da tutti ma, allo stesso tempo, il prescelto della fiaba, il più amato – e del *santo sciocco*, lo *jurodivyj*, e 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 consono fare, egli si ritrova a divertirsi: «мы тряслись с Мурлыкиным на линейке и было *очень весело*» [178].

⁴⁶¹ La posa a quattro zampe è un'altra forma di deturpazione autoironica dell'autore.

Il ricorso alla maschera dello sciocco 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 ridono di lui 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 lo sciocco, egli è felice, e la sua felicità è connessa alla «веселость», alla gaiezza e all'allegria dello spirito, che viene contrapposta alla freddezza delle persone normali, senza sorriso⁴⁶². A conclusione della fiaba è lo sciocco il personaggio di maggior successo 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'* originari che gravano sul nostro sin dalla nascita sono parte di questa maschera letteraria indossata da Remizov come personaggio, ne costituiscono solo uno dei tanti volti, e sono dunque funzionali per essere ribaltati, secondo la legge del contrasto tipica della fiaba, nel loro contrario, quindi in qualità unica e in fortuna, rendendo l'eroe il personaggio più ricco della storia, l'eletto, pur se ancora a sua insaputa. L'ultimo diventa infatti il primo, tutti i segni negativi sono reversibili e si trasformano in segni positivi e unici 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 suo destino sin dall'infanzia, secondo motivi folclorici e fiabeschi, il narratore pone l'accento sulle forze magiche che governano la vita dell'eroe, delineandolo come un personaggio quasi passivo, che non ha alcun potere sul corso degli eventi, lasciandosene trasportare, assolutamente incapace di cambiarli: attraverso il ricorso al tema del fato Remizov cerca così, in un qualche modo, di interpretare il proprio destino, di trovare delle ragioni nascoste che permettano di spiegare, in primis a se stesso, ciò che di tragico gli è accaduto.

Secondo questo schema fiabesco, quindi, la forte miopia dell'eroe non costituisce soltanto un segno di inferiorità e di debolezza, come avveniva, ad esempio, nelle opere degli scrittori sovietici degli anni '20-'30⁴⁶³, ma viene reinterpretata – in maniera contraddittoria,

⁴⁶² 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.

⁴⁶³ Cfr. a tal proposito E. Trubeckova, «*Novoe zrenie*»..., cit., p. 114.

come sempre in Remizov – come un dono creativo unico, seppur tanto insidioso: «Мои подстриженные глаза – это дар мой, мое богатство, но и большая опасность»⁴⁶⁴. E ancora: «“Подстриженными” глазами я смотрю на мир. Тут мое счастье – мое богатство, и моя бедовая доля» [103]. Essa assume quindi la funzione di potere magico, sovranaturale, 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 «по ту сторону вещей». La sua forza distintiva risiede, infatti, proprio nella capacità della sua anima di «все видеть, все слышать и чувствовать – до захлёба» [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. И 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 чуждо, эта непостижимая действительность и есть первожизнь всякой жизни⁴⁶⁵.

La percezione sensoriale complessiva dell’autore-narratore – per cui egli più di settant’anni dopo ricrea nella loro totalità gli stimoli visuali, plastici e olfattivi dei *realia* della sua infanzia moscovita – si caratterizza per l’intercambiabilità sinestetica di tutti i canali di ricezione, sebbene nei diversi periodi dell’infanzia 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 di natura sensoriale e ricettiva e la crescita dell’eroe è scandita proprio dal mutamento dell’organo di senso dominante. Di conseguenza, i momenti di svolta sulla linea autobiografica sono segnati proprio dai traumi subiti dagli organi sensoriali del protagonista e la logica dello sviluppo autobiografico è determinata dal funzionamento dei vari organi e dal cambiamento del recettore dominante, causato dal “fallimento” di quello

⁴⁶⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 21. (Trad.: miei occhi rasati sono un dono per me, una ricchezza, ma anche un grande pericolo).

⁴⁶⁵ A.M. Remizov, *Ogon’ veščej*, cit., p. 327.

precedente, grazie al quale egli scopre però il successivo, acquisendo al contempo un nuovo “talento”. Il naso rotto (olfatto), il labbro spaccato (gusto), la perdita, a 7 anni, del dono della mano magica (tatto) e in seguito della sua voce baritonale (udito) a 14 anni – ritorna il numero 7, 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 inglobare⁴⁶⁶:

...произошли другие события, приведшие 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 propri 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 sue 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 dell’eroe (i difetti fisici, le continue peripezie, i fallimenti) vengono reinterpretate creativamente 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 pisatelja* 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

⁴⁶⁶ P.G. 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.

пропадет голос. Я буду читать. Я передавал слово полнозвучным ритмом, выговаривая согласные. Чтение мне не актерская игра и не искусственное синтаксическое (смысловое паузное), а ритмическое⁴⁶⁷.

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 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]

Il diapason da strumento reale acquista ancora un ulteriore significato metaforico, virtuale, quale mezzo che orchestra l'intreccio dell'ornamento della memoria, assecondando il ritmo dei leitmotiv-viluppi dolorosi visuali e musicali di cui essa si compone.

Momento di svolta nello sviluppo dell'intreccio dell'opera e nella vita dell'eroe autobiografico è la visita dal medico, che gli diagnostica undici diottrie di miopia e gli prescrive l'utilizzo degli occhiali. La percezione vaga, indistinta, sfocata della realtà da parte del bambino trova quindi finalmente una motivazione razionale, addirittura prosaica: il celebre geografo Sergej Pavlovič Meč – denominato «Алтаец», «l'Altaico» – si accorge infatti, per caso, che Aleksej non vede praticamente nulla sulla mappa e il dottore, in seguito alla visita oculistica, sentenza infatti laconico: «И оказалось: одиннадцать диоптрий» [61]. Solo allora, il piccolo si trova per la prima volta a confrontare le due «nature», quella

⁴⁶⁷ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, 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 stantii [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).

propria e quella degli altri: osservando il dottore «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 si mette a provargli le lenti, ecco che avviene il tragico riconoscimento: «...я увидел – невероятно! – и не блин, а рыжеватая хвостиком борода, 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 altro tipo di visione, percepita da tutti come la norma, mentre i suoi occhi rasati si rivelano essere per gli altri «бесноватые» e «безобразные». Tutto il testo è costruito proprio sull'antitesi tra questi due mondi: il mondo non euclideo «degli occhi rasati» viene infatti connotato come «волшебный, осиянный мир», «другой», «непохожий на других», «испредметный мир», «многомерный мир», «своя натура», «фантастический мир какой-то немирной мятежной стихии» [61] «во власти глазатого-звездами и ушатого-лунами чудовища»; ne vengono descritte le caratteristiche visive, sonore e olfattive («звонящий», «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: звонящий 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, che ha una duplice funzione intertestuale: da una parte, infatti, rimanda alle opere di Goethe e Novalis, la cui influenza nel romanzo è esplicitata più volte dallo stesso narratore, rievocandone dunque l'elemento soprannaturale, trascendentale, mistico; dall'altra, esso rimanda alla cultura popolare, in cui l'azzurro 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 la narrazione: «цветной – бесцветный», «звучащий – беззвучный»; «яркий – блеклый»; «огромный – мелький»; «беспредельный – ограниченный»; «холодный – пламенный».

L'immagine degli occhiali ricorre spesso nella letteratura ed è tradizionalmente legata ai motivi della vista, dello sguardo, della visione. Come dimostrato da Todorov nell'analisi delle fiabe di Hoffmann⁴⁶⁸, 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 profano⁴⁶⁹. In *P.G.*, al contrario, 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'arrivo degli occhiali, dunque, viene percepito come la più grande delle sventure, in quanto 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 e dolorosamente 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, блистающие ухо-глазы; и уходящие под облака фабричные трубы Найденовской бумагопрядильни, и та кирпичная, в обхват не охватишь, красная Вогау, и дом, наша бывшая красильня, из окна

⁴⁶⁸ C. Todorov, *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, tr. di B. Narumov, Moskva, Dom intellektual'noj knigi, 1999, pp. 101-102.

⁴⁶⁹ 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 Sigizmunda Kržižanovskogo, in Ja. Levčenko, I. Pil'ščikov (a cura di), *Epocha ostraneniya. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, pp. 611-621; Id., *Mir kak “dočka zrenija”*: «ukoročenie prostranstva» i roždenie fantastičeskogo sjužeta v novellach S. Kržižanovskogo, in Id., «*Novoe zrenie*»..., cit., pp. 113-119.

которой, размазывая на себе липкую кровь, с восторгом в первый раз я увидел мой волшебный мир. [61-62]

L'acquisizione della vista viene quindi paradossalmente interpretata 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! Бедные! Люди – обездоленное нищее человечество! – тупая норма и нормальная тупость. [62]

Gli occhiali lo privano del suo mondo autentico, diverso, fatato, trasfigurato dalla sua fervida fantasia, lo portano ad acquisire la «vista» riconducendolo però a una «visione» normale, all'«ordine generale», 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 Alëša-Remizov 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: «Оглядевшись – 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, quindi, 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 confluiscono 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-narratore remizoviano, in seguito all'arrivo degli occhiali e alla conclusione dell'«esistenza tutta sua particolare», vissuta in quella dimensione iperbolica e miopica dai contorni smisurati, distorti e sfocati, irreali e fantastica, fatta di esperienze strabilianti e avvenimenti di ogni genere, è tesa alla ricerca di questo 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 eroe con i colori, gli incendi, l'alcool, i misteriosi intrugli di erbe (nei capitoli *Kraski*, *Belyj ogon'*, *Travka fufyrka*) nel tentativo di ritrovare quel mondo crepuscolare a cui ha accesso solo chi è dotato di spiccata empatia e immaginazione e che, di fatto, Aleksej ritroverà nel libro, con la scoperta della lettura. 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, attraverso la musica e il disegno per poi giungere all'immersione totale nel mondo della letteratura: solo così 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, essa 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, incanto da un punto di vista prettamente visivo, esteriore (...ancora una volta, la vista), così come il ricordo

dell'odore penetrante della pelle delle rilegature e della cera, che rimarrà sempre vivido nei suoi ricordi:

В доме у нас хранились старинные Макарьевские Четьи-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 вощаными слезами страницы, я рассматривал фигурные концовки, вглядываясь, как в чудовищного кита, поглотившего пророка Иону. И чего только не виделось моим глазам из затейливого типографского набора? Там были черные коты и полосатые волки, руки-вилы и ноги-мачты, львы, скорпионы, змеи – чудовища сказок. [105]

Egli considerava la lettura – coltivata da tutti a casa sua⁴⁷⁰, «inebriata di letture» – 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, il piccolo Aleksej provava un vero e proprio terrore inconscio davanti alla parola stampata, che a lungo non riuscì a superare e che interiormente trovava una spiegazione nella sua *prapamjat'*, quando egli “ricorda” di essere stato 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 раскрытой книгой» [33].

Solo indossando gli occhiali, a 14 anni, Aleksej scopre la lettura e 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]. Esso inoltre agisce come una sorta di meccanismo di difesa dal mondo circostante, come lo era prima la miopia: una volta messi gli occhiali, infatti, la sua relazione con la realtà esterna, priva d'azione diretta e di esperienza concreta, viene costantemente mediata dall'esperienza

⁴⁷⁰ Secondo lo scrittore, questa «malattia ereditaria» deriva dal nonno materno, Aleksandr Egorovič Najdënov che, per tutta la vita, raccolse i numerosi volumi che formarono poi la biblioteca di famiglia, dove Aleksej iniziò a leggere nell'infanzia.

della lettura⁴⁷¹, considerata ormai l'unica occupazione degna di interesse. Anche in *Iveren'* e in tanti altri testi egli racconta in modo simile questa 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 бултыхавшееся светляками пространство размерилось 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 ночи⁴⁷².

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 уписывали завтрак и бегали по залу. И так до глубокой ночи. А какие встречи! Первая прочитанная книга. *Незабываемая встреча*⁴⁷³.

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 sua visione infantile e la sequenza di strutturazione degli eventi segue uno schema estetico ben preciso: la leggenda della crescita dell'eroe riproduce, infatti, le tappe dell'evoluzione dell'arte

⁴⁷¹ «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.

⁴⁷² A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 278. Già nell'*Avtobiografija* de 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 sull'indicazione dell'età in cui iniziò a portare gli occhiali; in tutti i testi menzionati finora, infatti, ne viene indicata una differente (12, 13 o 14 anni), a conferma della reinterpretazione autofinzionale a cui questo evento biografico viene sottoposto dallo scrittore: la scelta ricade, in ultima analisi, sul numero 14 in quanto multiplo di 7, numero magico per eccellenza.

⁴⁷³ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., pp. 341-342. (Trad.: distinto dalla folla dei miei coetanei e come sarà poi in negativo, mi sono gettato 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, lo leggevo durante le lezioni, durante la ricreazione e le pause, quando gli altri divoravano la colazione e correvano per la sala. E così via fino a tarda notte. E che incontri! Il mio primo libro letto. Un incontro indimenticabile).

verbale, che procede prima dal parlato, poi attraverso il manoscritto (la passione calligrafica), fino a giungere al testo stampato (il libro). *P.G.* può effettivamente essere interpretato come l'analisi del proprio processo immaginativo e creativo, della scoperta, dopo tutte le 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* 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, modellando 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 (автор – творец), il processo della scrittura a un rituale sacro («писать и молиться одно и то же»⁴⁷⁴) e il libro diventa modello del mondo (книга – мир); 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 себе 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, цвета и горя, исходили от живого, одушевленного... [112]

⁴⁷⁴ А.М. Ремизов, *Kukcha*, cit., p. 65.

E solo in ultimo la fede nel proprio mondo speciale, in questa realtà onirica e soggettiva si consolida e si realizza nella *parola*, 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 nella creatività verbale egli 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 consentito non essere come tutti gli altri, nel mondo degli adulti, verso il quale l'eroe ormai si dirige, ciò è possibile solo all'artista, al poeta eccentrico, stravagante: in altre parole, Remizov, nella ricerca di una realtà in cui il suo *jurodstvo* potesse essere realizzabile, capisce che l'unico modo per giungervi sarebbe stato quello di ricreare la sua realtà.

L'eroe-narratore scopre solo 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», vedendone 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 cultura universale:

Мне тогда и в голову не приходило, что имея и нормальный глаз и ограниченное поле зрения, человеческий гений, входя, двигаясь 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 come Bosch e Bruegel, in cui «riconosce» quegli stessi «mostri» che egli disegnava:

И когда в первый раз я увидел «натуру» Босха и Брейгеля, меня несколько 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 anche riflettendo sull'individualità della visione artistica, sulle

possibilità e i limiti della cognizione umana, affermandone dunque la centralità in questo ambito:

«Учиться» – значит навывать выражаться по-своему – давать свои имена, красить на свой глаз [...]. Определения вырабатывают глаз. Природа безразлична. И только под глазом человека [...] происходит обособление – формация⁴⁷⁵.

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»⁴⁷⁶, nonché il credo artistico remizoviano teso ad esprimere la propria visione individuale del mondo con un proprio linguaggio altrettanto individuale. Ma giungere a far ciò è, ancora una volta, possibile solo attraverso l'arte, mediante 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 Погорельскому⁴⁷⁷.

Rifiutando il concetto di influenza letteraria, egli suggerisce quindi l'espressione «aprire gli occhi», per sottolineare che colui a cui vengono «aperti gli occhi» debba 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 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

⁴⁷⁵ 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).

⁴⁷⁶ Cfr. La poesia di Blok del 1908 *Kogda vy stoite na moëm puti* [Quando voi vi trovate sul mio cammino].

⁴⁷⁷ 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 Odоеvskij sia a Pogorel'skij).

пример, Достоевский, Салтыков, Писемский. Гоголь открыл им глаза по их зрению⁴⁷⁸.

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, Hoffmann, Gogol', Dostoevskij e Leskov, solo per citarne alcuni, che l'eroe auto-finzionale remizoviano guarda nuovamente al mondo, nonostante indossi gli occhiali. Ed è, poi, «con gli occhi rasati» da Remizov che il suo lettore si ritrova 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»⁴⁷⁹.

L'immagine contenuta nel titolo acquista quindi un'ulteriore connotazione, la miopia si trasforma nella "lungimiranza" dell'artista-visionario e il concetto degli occhi rasati diventa una vera e propria "filosofia" della vista interiore, il filo conduttore di tutte le riflessioni metaletterarie dello scrittore: la letteratura, e in generale l'arte, 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; 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 a quelle plurime «dimensioni non euclidee» dello spazio letterario remizoviano. Tale chiave, complesso e pluristratificato codice simbolico, è costituita dai riferimenti dell'autore ai nomi di quei «geni» – scrittori, filosofi, personaggi storici, ma, in un certo senso, anche la stessa balia – che hanno contribuito ad aprire i suoi «occhi rasati». La parola «genio» è utilizzata in questo

⁴⁷⁸ N. Kodjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 139-140. (Trad.: Aprire gli occhi non significa ancora vedere. Amo molto Hoffmann, ma diciamo che racconterò a qualcuno delle visioni di Hoffmann, e per l'ascoltatore rimarrà tutto un suono vacuo. C'è bisogno che io stesso abbia la vista. Aprire gli occhi significa aprire la via alla visione, cioè alla vista. Ci sono i copisti, che ripetono una frase dopo l'altra un qualche originale, e poi ci sono i membri di un'orchestra i cui occhi erano stati aperti. Così è successo con Gogol'. Gogol' aveva copisti, ma c'erano anche i membri dell'orchestra di Gogol', per esempio, Dostoevskij, Saltykov, Pisemskij. Gogol' gli ha aperto gli occhi secondo la loro visione).

⁴⁷⁹ V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, cit., pp. XI.

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 azioni⁴⁸⁰.

Come si è accennato in precedenza, lo spazio intertestuale, denso ed eterogeneo, risulta, insieme a quello onirico, predominante nel testo: 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-metaletterarie⁴⁸¹. Facendo affidamento su un lettore-complice colto 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, immessi nel testo in maniera tale da risultare parte inscindibile e indistinguibile della sua scrittura. Nello spazio intertestuale l'autore include ritratti di scrittori, ma anche di studiosi, musicisti, personaggi storici, letterari, leggendari o mitologici legati ai leitmotiv del testo, continui riferimenti alle opere della letteratura del XIX e del XX secolo, nonché parole, espressioni o intere citazioni – queste ultime sempre evidenziate attraverso il corsivo o le virgolette – da altri testi, che realizzano una concatenazione agglutinante di testi nel testo fino a dilatare spasmodicamente le coordinate spazio-temporali, agendo come chiavi, codici-miti in grado di rivelare il significato trascendentale e profondo degli eventi descritti. La meditazione sulla scrittura e sulla letteratura è, insomma, dominante nel testo: anche *P.G.*, come d'altronde gli altri libri pseudo-autobiografici, costituisce quindi 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, che costituisce essa stessa un rimando intertestuale, in quanto, come ci fa notare

⁴⁸⁰ 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.

⁴⁸¹ Con questo termine s'intende la combinazione e integrazione di auto-commenti con forme di critica letteraria di ampio respiro.

Gračëva⁴⁸², risale al racconto *Nevskij Prospekt* [*La prospettiva Nevskij*] di Gogol', considerato da Remizov stesso il suo maestro, il più grande tra i suoi geni, di cui scrive (riferendosi, ovviamente, anche a se stesso): «Душа Гоголя: плутня и волшебство»⁴⁸³. Lo stesso Aleksej Michajlovič, già nel testo autobiografico del 1923, descrivendo la natura del suo «occhio creativo», dichiarava infatti:

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»⁴⁸⁴.

Quindi, elencando esplicitamente i suoi «geni», Remizov afferma:

[...] Гете останется для меня первым среди первых; Тик, Новалис, Гоффманн, 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]

Tali rimandi intertestuali svolgono chiaramente una funzione auto-meta-letteraria, 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, con il modello ottocentesco di scrittura sull'infanzia, egli afferma di non averne mai letto i classici, come 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, suoi «fratelli adottivi» dai quali per primi Remizov ricevette il «fuoco» 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: Gogol, Puškin, Vel'tman, Dal', Odoevskij (definito proprio l'Hoffmann russo), Leskov, Dostoevskij, Mel'nikov-Pečerskij. Come noto, infatti, le concezioni estetico-filosofiche di Goethe e del romanticismo furono, in Russia, alla base delle riflessioni

⁴⁸² A.M. Gračëva, *Množestvennost' mirov...*, cit., p. 529.

⁴⁸³ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 161.

⁴⁸⁴ Id., *O sebe*, cit., p. 168. (Trad.: Studio e ho studiato da Gogol', il suo occhio, la abnegazione e pazienza. Ecco alcune righe della «Prospettiva Nevskij», come bisogna descrivere e cosa mi ha davvero stupito: «[...] e l'alabarda della guardia insieme con i caratteri d'oro di una insegna e con le forbici disegnate lì sopra gli pareva brillasse proprio sulle ciglia degli occhi»).

riguardanti il 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 nel libro. 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 definisce infatti i suoi occhi «распаленные», «опаленные», e così vengono definiti anche gli occhi di Gogol'⁴⁸⁵. E scrive ancora: «Гоголь посвященный [...] чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришел он в мир»⁴⁸⁶; «Путь Гоголя – дорога странника, очарованного и чарующего: очарованного пустотой призрачного вийного мира, огнем вещей и чарующего своим волшебным вийным словом»⁴⁸⁷; «Гоголь кругом одинок на своей страннической дороге. Те, кто считались его друзьями, были гораздо ниже и по дару и по глубине зрения»⁴⁸⁸. Anche con Hoffmann, col quale condivide la concezione di letteratura come diversione, come mezzo per sfuggire alle banalità dell'esistenza quotidiana, sussiste la medesima affinità di sguardi: «Я и Гоффманна принял, как свое, потому что наши глаза одного света, а свет этот резкого трепета, режущего огня и лунного блеска. [...] Ближе Гоффманна, 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 allora evidente che lo *spazio quotidiano* del testo, ossia la narrazione della vita dell'autore-eroe (le abitudini quotidiane, i contatti e gli incontri reali, gli ambienti dove vive o che frequenta, l'abbigliamento ecc.), non potrà mai essere *mera* descrizione della vita quotidiana, in quanto 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

⁴⁸⁵ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 156.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 149.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 151.

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 l'infanzia infelice, la *dépendance* sede dell'ex-tintoria sul territorio della fabbrica tessile dei ricchi zii Najděnov, 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, un 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'emigrato⁴⁸⁹: 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 sua spasmodica ricerca di uno spazio domestico sicuro, privato. Se, nelle autobiografie tradizionali del XIX secolo, la casa era perlopiù simbolo del nido familiare, 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 di quei Najděnev che vengono brutalmente definiti da Remizov «не-почеловеческие». È significativo che il luogo domestico dove il piccolo trascorre la maggior parte del tempo a leggere sia proprio la soffitta, in cui ai bambini era vietato entrare, e che diviene invece un luogo speciale, sacro, spazio chiuso ed isolato, ambiente ideale dove la talpa-*domovoj* Aleksej può rifugiarsi a leggere e a contemplare. Al tempo stesso, è ancora più simbolico che tale sito non sia la cantina, come ci aspetterebbe per una talpa, bensì proprio la soffitta, un luogo proiettato verso l'alto, 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 è impaurito

⁴⁸⁹ «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, призадумаетесь. 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.

e da cui cerca di fuggire. La soffitta, dunque, luogo sacro della creatività, atto al compimento della magia della creazione poetica, 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)⁴⁹⁰.

Tale procedimento di trasformazione della realtà concreta per mezzo di associazioni perlopiù intertestuali risalta, con maggiore evidenza, nel capitolo *Angličanin*, formalmente costruito come la descrizione pedissequa delle abitudini quotidiane dello zio del protagonista, Viktor Najděnev, denominato per l'appunto «l'inglese», in quanto in gioventù visse in Inghilterra. Vengono descritte la sua routine giornaliera e le sue maniere all'inglese, i suoi 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 poi 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 occidentalizzante, resa palese anche dalla moda dei viaggi all'estero (il riferimento è a Fonvizin, Turgenev, più tardi a Sologub, Zamjatin) e soprattutto all'artificialità 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 qual modo fra questi)⁴⁹¹, 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 nei *Demoni* quale teatro dell'uccisione dello studente Ivanov e che inoltre, per analogia fonetica, richiama nella sua denominazione Perov-Razumovskij, vero nome dello scrittore Anton 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 saggista-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 crea così legami misteriosi tra personaggi storici, personaggi letterari e le sue stesse invenzioni. Così, il portiere della

⁴⁹⁰ 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*.

⁴⁹¹ Il ruolo dell'influenza slavofila sull'opera di Remizov si riflette soprattutto nella sua concezione della lingua russa autentica, su cui ritorneremo nel prossimo capitolo.

scuola, che accompagna i fratellini Remizov al funerale di un inglese, viene riconosciuto dagli occhi rasati del narratore come fosse il ripugnante personaggio Murlykin della novella *Lafertovskaja makovica* e, 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 narrativo connesso a quella che abbiamo definito *memoria genetica*, e che delimita lo spazio della narrazione dedicato alla genealogia del protagonista. Se sulla *genealogia letteraria* ci siamo già soffermati, s'impone a questo punto invece una riflessione su ciò che concerne la sua *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 paterna⁴⁹².

Il ramo materno della famiglia del protagonista è rappresentato dalla stirpe mercantile dei Najdënov, i quali proverrebbero dall'antico villaggio di Batyevo, 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 (in russo «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» – per cui egli si autodefinisce «кочевник», «степняк» –, 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 *P.G.*, gli viene attribuito il soprannome di «cinese» («китаец»), a sottolineare ancora una volta la sua somiglianza fisica ed "etnica" con gli asiatici. È significativa, ancora, la ripetizione nel testo delle parole «китаец», «китайский» e della formula «страшный, синий Китай». Questo soprannome rimanda alla maschera del saggio orientale o tibetano che indica una persona profonda e

⁴⁹² Provenendo dalla classe mercantile, i cui rappresentanti venivano spesso percepiti come portatori di principi pratici, Remizov sentiva come l'estremo bisogno di una conferma esterna del suo diritto di diventare uno scrittore, e pertanto ricorda nel testo determinati personaggi o episodi, che, tuttavia, potrebbero non essere stati in realtà così fondamentali nella sua biografia.

riflessiva, spiritualmente raffinata e, allo stesso tempo, rievoca anche 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 con molti tratti in comune con l'eroe autobiografico remizoviano⁴⁹³. Lo stesso Remizov conferma e sfrutta più volte questa argomentazione nel testo, ad esempio nel viluppo intitolato *Kuroljapka* e dedicato proprio alla scoperta del «regno incantato» della calligrafia.

In *P.G.* lo scrittore rivolge la propria attenzione in particolare al motivo della *Cina* e, in generale, dell'*Oriente* in chiave auto-meta-letteraria, riflettendo cioè sulla propria opera alla ricerca di indizi dello “stile cinese” già nelle sue inconsapevoli passioni infantili per elementi propri della cultura asiatica e orientale, concepiti come riflessi della sua memoria profonda, quali la raccolta di farfalle, la redazione di erbari o, ancora, la passione per mosaici e tappeti. Le origini delle caratteristiche dello stile “orientale” di Remizov, come l'espressività e la vivacità dello stile, la “pittoricità” e “plasticità” delle sue immagini verbali, vengono quindi miticamente ricondotte dallo scrittore stesso già alla sua prima infanzia, così come la tendenza alla rappresentazione figurativa e astratta, quasi 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 зримыми 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 nella sua infanzia, quando ad esempio racconta che sin da piccolo leggeva gli scritti di Confucio e Lao Zi «[...] 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 già abbiamo citato lo zio anglofilo, Viktor, perlopiù strumentale alla parodia. Il personaggio su cui l'eroe-narratore si sofferma

⁴⁹³ Ciò è vero anche per i protagonisti di altri testi, come il Marakulin di *Sorelle in Cristo* o l'alter ego dell'autore, Kornetov, in *Učitel' muzyki*.

maggiormente nel ricordo è però l'altro zio materno, Nikolaj, uomo d'affari energico 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 здорности, не смели не верить. [114]

La figura dell'onnipotente, «leggendario» Nikolaj ricopre, 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*) ma, al contempo, ne vengono sottolineate la crudeltà, la durezza, l'autoritarismo quasi dittatoriale, 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 «наперекор», nella volontà di agire «по своему» e nelle sue «безобразия». Come scrive Obatnina, infatti, questa caratteristica dell'opera remizoviana si prefigura come «отказ от предустановленных смыслов»: «*Безобразие* соотносится не с пошлым, низким и похабным, но с *безобразным*, т.е. спонтанным, непредумышленным, преднормативным»⁴⁹⁴.

Per quanto riguarda, invece, la stirpe dal ramo paterno, Remizov sofferma la propria attenzione sui parenti del padre Michail, tra cui, 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:

⁴⁹⁴ E.R. Obatnina, «*Erotičeskij simbolizm*» *Alekseja Remizova*, «Novoe literaturnoe obozrenie», № 43. p. 202. (Trad.: il rifiuto dei significati prestabiliti: il *bezobrazie* non corrisponde al filisteo, basso e osceno, ma al *bezòbrazie*, il deforme, nel senso di spontaneo, non intenzionale, pre-normativo). Cfr. nota 155.

[...] 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]

Esso si concretizza in maniera esplicita, a livello intertestuale, in numerosi e continui rimandi alla letteratura “proibita” e “apocrifia”, nonché alle figure di scrittori e studiosi che nelle loro opere si occupano di questo fenomeno e che, non a caso, sono anche personaggi centrali nella *genealogia letteraria* remizoviana: fra questi, menzioniamo soprattutto Mel’nikov-Pečerskij (*V gorach* [Nelle montagne], *V lesach* [Nelle foreste]), Leskov, Doestoevskij (*La padrona*, *L’idiota*), Belyj (*Il colombo d’argento*), ma anche lo stesso Avvakum. Svareti sono, inoltre, nel testo i misteriosi personaggi settari, vecchi credenti e *jurodivyje*, 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 ammazzascarafaggi vecchio credente e già personaggio del racconto *Čertik* [Il diavoletto], il quale, non a caso, declama al piccolo Aleksej per la prima volta la *Vita* di Avvakum che, come più avanti approfondiremo, 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*, 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 testo⁴⁹⁵. La fabula di questo capitolo si concentra sulla storia del

⁴⁹⁵ Su questo tema, si rimanda al saggio di V. Terrell, *op. cit.*

matrimonio del fabbro Pavel Safronov, misterioso personaggio che compare per la prima volta nel capitolo *Porčenyj* e che, come vedremo, è 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 digressioni intertestuali sapientemente calcolate. Innanzitutto, il primo intertesto: il fabbro Safronov viene descritto dal narratore come «Божий человек» e identificato con la figura del pellegrino Sant'Alessio, immortalato nella tradizione popolare mondiale quale rappresentante del tragico conflitto tra dovere e coscienza⁴⁹⁶. 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 cammino è appunto modellato in parallelo a quello del pio Alessio, si sposa all'improvviso con l'intenzione di abbandonare subito la sua sposa e fuggire in monastero⁴⁹⁷. Come già il lettore ha potuto leggere in precedenza nel capitolo *Porčenyj*, infatti, Safronov sparisce la notte stessa del matrimonio, scappando nella Lavra di San Sergio. Fin qui sembrerebbe una tipica parodia nello stile remizoviano, che però si spinge oltre ai 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 sottilmente ripreso in seguito, con il parallelo, 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 alla novella di Gogol' viene così introdotto tramite un tipico esempio di gioco di prestigio letterario remizoviano,

⁴⁹⁶ Secondo Reznikova, Serafima Pavlovna amava recitare i passaggi in versi della *Vita di Sant'Alessio*. 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. nota 601.

⁴⁹⁷ 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*.

in cui viene brevemente riassunto il contenuto e avanzato un sottile paragone, che si insinua pian piano nella mente del lettore, tra le coppie 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.

Il 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*⁴⁹⁸. 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, la grottesca e parodica novella di Dostoevskij *Skvernyj anekdot*⁴⁹⁹ [Una brutta storia] 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 ripetono 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'* 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 effetto ipnotico e lo fanno scivolare lentamente

⁴⁹⁸ 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' Veščej* dedicati proprio a Gogol'.

⁴⁹⁹ Sulla considerazione di Remizov riguardo quest'opera, cfr. A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 325.

in un mondo tra sogno e realtà. L'incubo è tanto più orribile, quanto più realistico, quasi fosse una memoria inquietante⁵⁰⁰: sogno e realtà si compenetrano e il narratore, grazie alla sua 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 follia⁵⁰¹: «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 разодранных ртов, закатилась в мою изводящую «порченную» 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 горячащей 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 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, causa di eventi insoliti e straordinari e, gradualmente, si trasforma in un personaggio femminile ambiguo che esercita un fascino

⁵⁰⁰ Come Gogol' e Dostoevskij, anche Remizov nella narrazione adopera le sequenze oniriche come mezzo per cancellare il confine tra reale e immaginario. Tuttavia, l'uso dei sogni varia notevolmente nei primi due, nelle cui opere il punto di vista del sognatore rimane costante, al contrario di ciò che avviene in Remizov.

⁵⁰¹ 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 dostoevskiana.

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'amore⁵⁰².

La narrazione ritorna, a questo punto, alla scena 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 secondo cui gli aneddoti autobiografici costituiscono la base dell'intreccio, mentre le riflessioni letterarie fungono da trampolino di lancio per mirabolanti divagazioni oniriche e fantastiche⁵⁰³. 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 trovarsi 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 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

⁵⁰² Cfr. V. Terrell, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁰³ 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.

di Solomonja, il matrimonio di Pavel Safronov fungono da situazioni-specchio in cui, nel complesso congegno narrativo a incastro, ognuna 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, tra pio e demoniaco: la presenza delle forze oscure è però solo vagamente accennata, in quanto esse, nel mondo remizoviano, risultano così profondamente invischiate alla realtà da diventarne, in una sorta di rapporto simbiotico, 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 testo⁵⁰⁴, in cui ciò che conta, come sappiamo, non è il risultato, bensì il processo.

Così, l'intreccio del testo, 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, letterari o frutto della sua fantasia –, i quali appaiono come barlumi, brevi e illuminanti epifanie di «quell'altro mondo», stagliandosi luminosi nella cornice 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 è quindi concepito come una sorta di riconoscimento, in oggetti e fenomeni del mondo circostante, di quei riflessi, riverberi dello spazio della memoria universale, e quindi come la ricerca e l'instaurazione,

⁵⁰⁴ Secondo Todorov, infatti, proprio l'incertezza definisce il genere fantastico. Cfr. T. Todorov, *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, cit.

seppur momentanea, di corrispondenze e analogie, il concatenamento inaspettato di oggetti tipologicamente simili.

Tra le immagini rilevanti in questo senso menzioniamo, ad esempio, quella delle *farfalle*. Il legame tra le farfalle e la visione dell'Altra realtà rimanda alla funzione che quest'immagine riveste nell'opera di Nabokov, in cui essa apre ai motivi dell'ultraterreno, del superamento della morte, del ritorno al mondo perduto dell'infanzia⁵⁰⁵. Le farfalle sono, inoltre, connesse tradizionalmente all'idea di metamorfosi, di trasformazione e di 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, infatti, rimanda sempre alla visione della quarta dimensione, agendo esse da vere e proprie apparizioni epifaniche, presenze intermedie 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 крылышки 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, лоскутков, кусочков все мои «чудища» моей глубокой памяти, как и нимбы на лицах и мордах не иконография, а неотделимое от моего прошлого зрение осияние. [67-68]

Vorremmo soffermarci, a questo punto, soprattutto sul sistema dei personaggi del testo nella sua totalità. Esso è, infatti, del tutto complementare all'autore-narratore-eroe ed è costituito da personaggi archetipici – riconducibili a pochi tratti salienti – e polivalenti, inserendosi 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, dunque quelli scaturiti dal substrato autobiografico, fanno tutti parte della prima categoria: non solo essi sono reali e descritti in maniera estremamente verosimile, ma costituiscono proprio l'incarnazione vivente di quella «короткая правда холодных глаз»,

⁵⁰⁵ Com'è noto, l'entomologia era la grande passione di Nabokov, che vantava una significativa produzione scientifica a riguardo: egli amava infatti collezionare farfalle, di cui conosceva i difficili nomi delle specie, le misure, i colori. Cfr. a tal proposito N.A. Formozov, *Vozvraščenie Feba. O babočkach Nabokova*, «Novyj Mir», №12, 2013, pp. 130-139.

di quella «пошлость» che l'eroe tanto rifugge. Tali personaggi non generano alcun «nodo», attorno ad essi non si struttura nessun «viluppo», ma essi sono, al contrario, del tutto funzionali o alla delimitazione 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 Leggenda autobiografica e alla questione delle radici del dono creativo⁵⁰⁶.

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 Сафронов и тараканомор Щекин – знакомство с ними одновременно. Для меня они, как гении-джинны арабских сказок, как из ранних воспоминаний синий Китай» [116].

Questi maschere-doppi e al contempo aiutanti magici del protagonista sono tutti differenti variazioni, auto-rappresentazioni, ipostasi 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'onnicomprensivo eroe autobiografico, che ingloba tutto, da cui tutto ha origine e a cui tutto è rapportato. Come il protagonista, infatti, anche tali personaggi subiscono trasformazioni improvvise ed 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 Nicolas, ora nel «*фокусник*», il mago-prestigiatore Jorik, o ancora nel fabbro ramaio Safronov, nell'operaio bambino Egorka, nell'ammazzascarafaggi Ščëkin, nel «*карлик-монашек*» Paisij, nello *jurodivvyj Fedja*.

⁵⁰⁶ 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, e alla 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 percepita da parte del narratore autobiografico.

Non è certamente casuale, poi, che i personaggi più vicini all'eroe, anche loro creature dalla natura magica e con i quali 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 quindi 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 convincerlo 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 esistente: «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'argenteo bagliore lunare, proprio a sottolinearne la natura fantastica anche attraverso richiami intertestuali alle opere mistico-romantiche di Goethe, Novalis, Tieck e Hoffmann: infatti, 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» e «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 себе в десятый, в сотый, в тысячный раз один и тот же вопрос, куда скрылся медник Павел Сафронов 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 da Gogol', Dostoevskij e Hoffmann, soprattutto per quanto riguarda la tecnica di affidare la narrazione a un narratore credulone, tecnica che richiama *Le veglie gogoliane* e i *Racconti di Pietroburgo*, nello specifico *Il 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 “giochi di prestigio”, nel testo esaminato il continuo via vai di personaggi assume un andamento magico e misterioso a causa delle speculazioni dei vicini e dell'inaffidabilità del narratore-bambino e 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 di «nodi e viluppi della memoria»: «Но как раз но светят в моих “узлах и закрутах”!» [116]; «И в ком, кроме меня, прорезали они такую тревожную память!» [229].

I capitoli dedicati ai doppi dell'eroe sono costruiti in maniera speculare: essi ruotano intorno a un motivo principale, costituito da una delle molteplici passioni remizoviane, a cui

ci si riferisce 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 Nicolas, ipostasi del frammento "pittorico" dell'anima del protagonista, gli 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, ancora, che Nicolas 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 l'opera *Il gatto Murr* di Hoffmann.

Ed ancora, il prestigiatore Iorik rappresenta l'ipostasi del frammento "musicale" dell'anima del protagonista, incarnandone il principio sonoro e, per questo, nell'omonimo capitolo a lui dedicato prevale il lessico connesso a questa sfera: «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 Iorick, già alter-ego magico dell'autore, possiede a sua volta un proprio doppio, Lorenzo, un altro prestigiatore e, nello specifico, un commediante ambulante, un Saltimbanco: «...и я узнал в его руках знакомый мне камертон. Тут подошла и собачка, обнюхала голову утячью 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 Iorick shakespeariano, richiama, ancora una volta, la maschera del *bednyj čelovek* di cui già detto, seppure ormai travestito di humor tragico. Attraverso questa rifrazione vorticoso di personaggi-maschere, lo scrittore ribadisce la propria discendenza dalla stirpe delle «веселые люди», delle «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 Iorick, che per così dire gli "trasmette" il suo prezioso dono di mago, giullare e prestigiatore, ossia di artista che opera attraverso la magia della finzione⁵⁰⁷.

Il fabbro 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 Nicolas glieli aveva aperti sul mondo dei colori:

[...] когда облюбванное 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]

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 Valpurga⁵⁰⁸, 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 piccolo Aleksej è la *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 *Leggenda* autobiografica, sarebbe stato battezzato lo stesso scrittore.

⁵⁰⁷ 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 due maschere del buffone e dello stregone.

⁵⁰⁸ Antica celebrazione tra il sacro e il profano tipica dell'Europa settentrionale, praticata prevalentemente dalle popolazioni di origine germanica, che si teneva nella notte tra il 30 aprile ed il 1 maggio.

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 rifà tutto al motivo dell’Oriente, di cui già detto: «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 corredato da allusioni e citazioni dai testi di autori del suddetto movimento letterario:

Тот год [...] мне открывшийся на чердаке клад: Гете, Новалис, Тик и Гоффманн; Гоффманн, пламенем которого раздуло огонь моих “купальских” глаз; Гете, который останется для меня единственный; Новалис и Тик, мои названные братья, слова которых я повторял, как из далеких воспоминаний наших встреч». [204]

Questa figura, infine, rappresenta anche l’emblema della reietitudine, della solitudine, della povertà e dello stato di abbandono in un 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-ра!», 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 quel mondo degli occhi rasati dal quale egli è stato, solo apparentemente, estromesso per sempre. Come evidenziava già Bachtin nell’articolo *K metodologii gumanitarnych nauk*, menzionando come esempio proprio *P.G.*:

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»⁵⁰⁹.

Vogliamo a questo punto soffermarci nello specifico su un episodio dell'infanzia dell'eroe autobiografico, descritto dettagliatamente in *P.G.*, quello dell'incontro con il celebre *jurodivjy* moscovita Fedja che, negli anni '80 del XIX secolo, viveva sulla via Basmannaja: tale 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, costituendo, quindi, l'ennesimo doppio dell'autore-personaggio. La solitudine, l'emarginazione, l'essere senza fissa dimora, insomma la reietitudine sono infatti le caratteristiche tradizionalmente associate alla vita del folle in Cristo ma, al contempo, a quella dello stesso Remizov, che in questo testo ne riconduce le origini all'infanzia. Come sappiamo già, la figura del santo stolto è, in generale, centrale nella comprensione del mito autobiografico remizoviano ed infatti 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 infatti 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 questo incontro disonorevole rimarrà vivo fino all'ultimo dei suoi giorni.

La prima di queste figure è, appunto, quella dello *jurodivjy* 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-Кайямас!», dorme per terra, vive di elemosine e ama cani e bambini. Nel ritratto di Fedja, la descrizione degli 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 третьи, вот ими-то оттуда он и смотрит на нас» [151]. E, dunque, il santo stolto,

⁵⁰⁹ M.M. Bachtin, *Estetika slovesnogo 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 «Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut pamjati»).

guardando il bambino con le sue decine di occhi e continuando a urlare «Каульбарс-Кайямас!», gli sputa in faccia, proprio negli occhi: «...а десятые его глаза, из самой глубины, смотрят на меня. И вдруг [...] он отшатнулся и, наклонив голову, плюнул 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 confonderlo ulteriormente: la narrazione evangelica dal Capitolo IX di Giovanni sulla guarigione del cieco nato, che il piccolo Aleksej, ritrovatosi in una riunione di settari, ascolta quella sera stessa. In questa parabola, tutta impernata sul senso della vista, sull’illusione di vedere e sapere, mentre in verità non si vede e non si conosce, si narra: «как Христос, плюнув 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, facendo del fango con la saliva e spalmandolo 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 se stesso. Tuttavia, a differenza del cieco del Vangelo, Remizov-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 “роковая” 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». Sembra 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 stesso che al lettore, in *Učitel’ muzyki*:

В ту осень мне в памяти встреча, много раз я вспоминал о ней и не мог разгадать. На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове ходил юродивый, – святой человек. Звали его «Пластырь»: 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 заметили. 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?⁵¹⁰

Qui Remizov propone come spiegazione all'episodio un suo sogno, che si rivela ancora più indecifrabile dell'episodio stesso. Tale spiegazione misteriosa a un fatto biografico altrettanto misterioso ricorda ironicamente proprio il comportamento dello *jurodivyyj* stesso, che comunica con il mondo tramite gesti paradossali ed enigmatici, a conferma, ancora una volta, dell'atteggiamento da *jurodivyyj*, 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 *jurodivyyj* 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 del comportamento 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,

⁵¹⁰ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 197–198.

affermano, tramite la propria stoltezza, la fatuità di ogni tipo di ragionamento sensato, l'inconsistenza della logica aristotelica basata unicamente 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 pazzo⁵¹¹. 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 *jurodivyyj* come un segno di vergogna e di umiliazione, un'ulteriore conferma della reietitudine dell'eroe. Com'è noto, però, i gesti misteriosi e apparentemente assurdi degli *jurodivye* possono e spesso devono essere intesi in modo esattamente antitetico⁵¹² 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'umiliazione⁵¹³ 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 sua vera essenza e il suo futuro destino: essere anche lui uno *jurodivyyj*, ossia una creatura al di sopra del consueto sistema di misura delle cose. Ecco forse perché, come afferma Sinjavskij: «Ремизов и уничтожен, и преобразен плевком яснovidящего Феда»⁵¹⁴. Gli occhi dello *jurodivyyj*, infatti, sono gli unici capaci di “vedere” la vera essenza delle cose e delle persone

⁵¹¹ 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.

⁵¹² Si pensi, ad esempio, al gesto di Vasilij il Beato che distrusse l'icona della Madre di Dio con un pietra. Cfr. A.M Pančenko, *Smech kak zrelišče*, cit., p. 104.

⁵¹³ 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»*, «Literatürzinātne, folkloristika, māksla: Latvijas universitātes raksti: Scientific Papers University of Latvia», Riga, Latvijas Universitāte, 2006, p. 64.

⁵¹⁴ A. Sinjavskij, *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, cit., p. 38. (Trad.: Remizov è sia distrutto, sia trasformato dallo sputo del chiaroveggente Fedja).

(Fedja «насквозь человека видит»⁵¹⁵), proprio come lo sono quelli «rasati» di Aleksej, a proposito del quale Gippius scriveva: «Алексей-то Михайлович? Да это умнейший, серьезнейшей человек, видящий насквозь каждого; коли он “юродит” – так из ума»⁵¹⁶. È dunque così che, in maniera ambigua, va interpretato il parallelismo con il passo biblico: l'eroe, infatti, deve rimanere “cieco” a modo suo, ossia conservare la vista-visione interiore autentica; lo sputo diventa un segno ancora più rivelatore e profetico della sua vocazione di diventare uno scrittore, accettando e, anzi, invocando la reietitudine intrinseca di questa figura, 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 *jurodivjy*, 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, dunque, 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 socio-culturale, 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 dell'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, что нам внушает преувеличенно-жеманное целомудрие: от традиционных литературных форм, тем и стилей⁵¹⁷.

⁵¹⁵ A.M. Remizov, *Učitel' muzyki*, cit., p. 177.

⁵¹⁶ A. Belyj, cit., p. 65. (Trad.: “Алексей Михайлович? Sì, è una persona intelligentissima e serissima, *che legge ciascuno come un libro aperto*; quando fa lo *jurodivjy*, lo fa per troppo ingegno).

⁵¹⁷ 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).

Il secondo personaggio «santo» citato nel passo che analizziamo è Ioann di Kronštadt il quale, a causa di un malinteso, si rifiuta di benedire 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 inequivocabile⁵¹⁸. Il santo “legittimo”, infatti, benedice tutti i falsi ma non il bambino, l'unico puro, perché non si accorge di lui, mentre il santo “folle”, al contrario, si accorge proprio di lui perché lo riconosce come suo simile e, in maniera assurda e paradossale, lo benedice a modo suo, ossia al contrario, 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 Kronštadt quasi come fosse Avvakum stesso⁵¹⁹: «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 sofferenza⁵²⁰ e del quale, inoltre, Lichačëv sottolinea il comportamento parzialmente da *jurodivyyj*⁵²¹. Il vortice di rimandi è, insomma, impetuoso, travolgente e potenzialmente infinito.

Tanti sono, infatti, i parallelismi tra i percorsi di vita di Remizov e quelli 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 così una sorta di traiettoria spirituale tra sé stesso, Avvakum e Cristo, in cui, grazie alla pre-

⁵¹⁸ Si rimanda, a tal proposito, all'opera i *Polunoščniki* di Leskov che Remizov, giocando a farsi 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 proprio l'emblema dell'ipocrisia e della corruzione della chiesa ufficiale, a cui di certo non andavano le simpatie del Remizov adulto.

⁵¹⁹ Anche Ioann di Kronštadt è, inoltre, autore di una propria autobiografia.

⁵²⁰ «Davanti alla chiesa mi tirano per i capelli, mi danno spinte nei fianchi, soni alla catena, mi sputano negli occhi». Cfr. Avvakum, P., *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, cit., p. 77.

⁵²¹ «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, stupido). Cfr. D. Lichačëv, *Jumor Protopopa Avvakuma*, in D.C. Lichačëv, A.M. Pančenko (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, cit., p. 58.

memoria storica, proiettare la propria sofferenza personale fisica e spirituale⁵²². Il nostro delinea dunque il percorso della sua vita come quello della *Vita* di un santo asceta nello spirito delle *Vite* dei martiri della chiesa russa, delle sue tanto amate letture mensili dell'infanzia: il suo, però, 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 percorso e ne costituisce parte integrante: è, in sintesi, la sua *otveržennost'*. Egli paragona così le sofferenze patite in nome della creazione artistica con le sofferenze di un martire sulla croce, assimilandosi, in diversi punti del testo, proprio a un martire-*jurodivyj*. 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 Fëdor 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 чувствовал. С замеревшим сердцем, но готовый ко всему, я глядел в стущающуюся 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.

⁵²² «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 [...]).

La fiaba-mito di *P.G.* non è una semplice rassegna dei personaggi incontrati qui e là dal protagonista autobiografico durante i primi anni di vita, e neppure una descrizione dell'ambiente in cui quegli anni trascorsero, o un semplice affresco della Russia pre-rivoluzionaria. 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 sua realtà fredda e disincantata, contro la norma ottusa, contro la “natura” comune, contro ogni forma di coercizione e contro il conformismo e l'omologazione sociale e artistica e, dunque, una strenua difesa del proprio diritto di vedere il mondo stesso in maniera speciale. 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-Remizov nei confronti delle dimensioni euclidee e si ritrova catapultato nella sua quarta dimensione, trascinato nel suo mondo magico e, seguendo le mirabolanti avventure dello scrittore-protagonista nel viaggio attraverso le dimensioni dello spazio, del tempo e della 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, infatti, 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!»⁵²³. È, in conclusione, un inno all'arte pura.

Il capitolo finale, intitolato *Belosnežka*, 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

⁵²³ 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!...)

un ragazzo, narra di aver visto un giorno nel monastero di Sant'Andronico una giovane pallida, pura e senza dote, che chiama «biancaneve»⁵²⁴. 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 portarla via dal suo 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 Peladan⁵²⁵, che incarnano le due tendenze nelle lettere russe dell'epoca, classicismo e decadentismo. Anche in questo capitolo, che per genere ricorda un saggio filosofico-letterario, il conflitto è strutturato su un duplice piano: 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 letterari⁵²⁶. I diversi livelli testuali sono collegati fra loro, utilizzando le medesime tecniche narrative illustrate in *Golodnaja pučina*, attraverso paralleli intertestuali e allusioni letterarie a *Skvernyj anekdot* ed ai poemi di Puškin, *Ženich*, *Skazka o mërtovoj carevne* e soprattutto *Gavriliada*, celebre poema "proibito", emblema dell'arte "sacrilega" puškiniana. Proprio attraverso il rimando esplicito a quest'ultimo, a sua volta richiamato anche nella propria opera *Neuëmnyj buben*, Remizov costruisce un sotto-testo parodico del mito simbolista su Puškin: com'è noto, infatti, nella cultura post-puškiniana, che riconosceva il poeta come padre della letteratura russa, è 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, proprio 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 ecc.), Remizov ricrea così la dualità semantica dell'immagine di

⁵²⁴ 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.

⁵²⁵ 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.

⁵²⁶ La parola «decadente» sarà proprio il leitmotiv del libro *Iveren'*, dove ritorna anche il personaggio di biancaneve.

Puškin canonizzata dai simbolisti che ne imitano la posa e che sono proprio i personaggi di questo capitolo (tra questi, spicca, oltre al poeta Emeljanov-Kochanskij, soprattutto Brjusov)⁵²⁷. 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].

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 del libro, il mondo degli occhi rasati, la quarta dimensione ricompare inaspettatamente: nella sequenza conclusiva del capitolo, immerso in un'atmosfera tra sogno e realtà, l'eroe cerca di attrarre a sé «biancaneve», che però lo respinge e contraccambia le sue profferte amorose rivelandogli un prezioso segreto che, naturalmente, non viene svelato al lettore. In questo passaggio conclusivo, dal carattere spiccatamente simbolico, si concentrano tutti i componenti chiave del testo e del discorso autobiografico remizoviano: «глаза», «зрение», «слух», «огонь», «боль», «легенда», «вера», «слово», «творчество», «сновидение»:

⁵²⁷ 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*.

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 быющим сердцем и живую 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 доморощенный галдѣж, выкрикивали несуслазное. 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 sue doti di creatore, di scrittore demiurgo-teurgo: 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 suo». Come l'eroe dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, anche il narratore rimzoviano 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 ed, 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 si conserverà per sempre la memoria, e solo attraverso l'arte e la memoria 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].

In conclusione, la vista svolge quindi una funzione epistemologica, 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. L'eroe è quindi 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 la sua ipostasi magica, 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 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 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 mitologica⁵²⁸. Il tradizionale lieto fine della fiaba, 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].

⁵²⁸ Tale personaggio ritorna, poi, nel libro *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, un ulteriore simbolo del suo essere «marcato».

CAPITOLO 3. «Тема моя: слово и человек». La malia del libro e la concezione remizoviana della parola poetica nella sua «теория русского лада»

Ведь только сказанное существует, живет, без слова прозябание. 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»⁵²⁹, afferma, negli anni '50, Aleksej Michajlovič, eretico fondatore di una setta stilistica votata all'adorazione della *Parola poetica* e al culto del *Libro* e ormai composta unicamente da se stesso, tracciando un bilancio della propria opera nel costante, disperato tentativo di collocarla all'interno 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, mostrando 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 attira maggiormente l'attenzione in questo testo e che ne costituisce 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:

⁵²⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 289. (Trad.: La lingua russa è stata ribaltata e capovolta: una nuova percezione).

«[...] хотел все обозначить по своему, назвать каждую вещь еще *не названным именем*»⁵³⁰. 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»⁵³¹. 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 si propone di analizzare le caratteristiche del testo dal punto di vista strutturale-compositivo, lessicale e stilistico, con particolare attenzione al 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»⁵³². 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 percezione del legame e della combinazione tra parole, intese come viva sostanza musicale, «a orecchio»⁵³³: «Сочетание слов проверяется на

⁵³⁰ A.M. Remizov, *Podorožie: Istoria 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).

⁵³¹ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 87.

⁵³² 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 crescono con i fiori. Cammino attraverso questo campo verbale, guardando e respirando. Quale parsimonia, quale cura richiedono questi campi intensi e variopinti, e con quanta spietatezza calpestanto e catturano questi fiori delicati).

⁵³³ Il problema del rapporto tra udito e vista riguarda in generale l'estetica del modernismo e dell'avanguardia, che appunto privilegiava la componente sonora, musicale della parola poetica.

слух»⁵³⁴. 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 lettore⁵³⁵. 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»⁵³⁶.

Aleksej Michajlovič attribuisce dunque in generale grande importanza al principio musicale e al ruolo della voce nel testo scritto, sottolineando di continuo l'origine lirica della sua 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 заглохнет⁵³⁷.

Ci si sofferma, dunque, 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. А у меня и глаз, и губы, и ухо [...]»⁵³⁸.

⁵³⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., pp. 140-141. (Trad.: la combinazione delle parole va verificata a orecchio).

⁵³⁵ Cfr. A. Sedych, *op.cit.*, p. 116.

⁵³⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 134. (Trad.: bisogna [...] tradurre in discorso vivo, pronunciando le parole con tutta la voce e sostituendo il libresco con il 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 del discorso vivo, non scritto, e la lingua letteraria prende vita solo nella "traduzione" in discorso orale). La concezione paradossale di ri-tradurre la parola scritta in «discorso vivo», cui viene opposto quello «libresco», risale agli antichi greci, che consideravano la scrittura solo una pallida traduzione del discorso orale: anche Remizov, come questi ultimi, riteneva infatti la scrittura un'imitazione (*mimesis*) del discorso orale.

⁵³⁷ *Ivi.*, p. 128. (Trad.: La parola scaturisce dal sentimento, dal pensiero, non è un frammento, ma una frase sonora. Bisogna salvaguardare le prime parole che risuonano in noi: queste si ricopriranno di altre parole e io le sentirò attraverso il tramenio e la confusione, come un motivo o un pensiero pervasivo. Si deve immediatamente appuntare la frase sonora che risuona in noi e poi, sulle sue tracce, tutto si ravviverà).

⁵³⁸ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 114. (Trad.: Non sono un lettore che sfiora le righe con gli occhi. Ho occhi, labbra, orecchio [...]).

Proprio nella volontà dello scrittore di ripristinare la connessione perduta tra orecchio e occhio, la dialettica tra le «due voci»⁵³⁹, si realizza il sincretismo dello stile di *P.G.*, in cui, di fatto, viene affermata l'indivisibilità ed anzi 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, attraverso un movimento chiaramente articolato, il ritmo.

A tutto ciò 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 Pavlovna⁵⁴⁰: «Книга не развлечение, а наука»⁵⁴¹. Proprio in *P.G.*, 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 приглядываться 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]

Il loro primo incontro incantato viene descritto nel dettaglio in questo testo e, come detto, *P.G.* può essere infatti interpretato (...tra le altre cose) come il susseguirsi delle tappe dell'assimilazione, da parte del piccolo eroe autobiografico, della magia della *parola poetica*. Rievocando la nascita della sua «passione verbale», in *Lico pisatelja* 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

⁵³⁹ «Надо научиться говорить двумя голосами». N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 135. (Trad.: Bisogna imparare a parlare a due voci).

⁵⁴⁰ «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.

⁵⁴¹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 137. (Trad.: Il libro non è un intrattenimento, ma una scienza).

не гасла и не остывала. Сам я себя хочу назвать не вербалист а вербалиатор – любящий и поклоняющийся слову⁵⁴².

Il «maniac» della parola Remizov soffrirà moltissimo quando, per sopravvivere, sarà costretto, a Pietroburgo, 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 библиофил» [125], ci tiene però a precisare più volte. Il suo rapporto con il libro e, dunque, con la parola viene anzi percepito come sacro e sacrale, magico-religioso, quasi mistico ed esoterico: «слово для меня первое»⁵⁴³; «великая тайна сказать слово...»⁵⁴⁴; «слово – купальский цветок, без заклития сорвать не удастся»⁵⁴⁵; «в этой жизни я был зачарован словом»⁵⁴⁶; «меня «оберегла» (от слова «оберег» — заговор, заклитие) книга»⁵⁴⁷. 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, тоньше слова и нежнее мысли. [...] Слово и музыка, магия слов [...]. И это слово, чары слов – русские, непередаваемые, как слова поэтов, самоцветы, но светящиеся музыкой [...]. Речистые, они горят, захватывают душу, выпевая русскую музыку⁵⁴⁸.

I seguenti riferimenti alle 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,

⁵⁴² A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 333. (Trad.: Al liceo ha avuto inizio la mia lettura. E solo con la perdita della vista ho taciuto. 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 verbale non si è mai spenta né calmata. Io stesso voglio definirmi non un *verbalist*, ma un *verbaljator*, che ama e adora la parola). Si tratta di occasionalismi remizoviani; verosimilmente, con il termine *verbaljator* lo scrittore intendeva sottolineare un rapporto di adorazione nei confronti della parola.

⁵⁴³ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 318. (Trad.: la parola per me è la prima cosa).

⁵⁴⁴ A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 212.

⁵⁴⁵ Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 356.

⁵⁴⁶ Id., *Myškina dudočka*, cit., p. 30.

⁵⁴⁷ Id., *O sebe*, cit., p. 168. (Trad.: il libro mi ha «protetto» [dalla parola «talismano», esorcismo, scongiuro]).

⁵⁴⁸ Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 292.

Божий дар, как «слово премудрости, как вера, как дар исцеления, как пророчество и как языки»⁵⁴⁹.

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»⁵⁵⁰. 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»⁵⁵¹; «для большинства “слово” только знак [...] для меня – живое. Таким я родился. Словом меня можно поднять, но и убить»⁵⁵²; «для меня слова – живые существа. Могут и заласкать, могут и исцарапать, зажечь пожар и сдунут цвет чувства. Я вызвал их к жизни. В них мое счастье и мое несчастье»⁵⁵³. 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»⁵⁵⁴. E affermava, poi, sinceramente e appassionatamente: «Я так люблю слова!»⁵⁵⁵.

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 continue 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 rispondere così: «“чем я занимаюсь?” – “учусь

⁵⁴⁹ Id., *Pljaščij demon*, cit., p. 401.

⁵⁵⁰ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 93. (Trad.: nel potere curativo delle parole).

⁵⁵¹ A.M. Remizov, *Krašennye rylà*, cit., p. 16.

⁵⁵² N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 114. (Trad.: per la maggioranza la «parola» è solo un segno [...]) Per me è viva. Così sono nato. Con la parola mi si può risollevar, ma anche uccidere).

⁵⁵³ A.M. Remizov, *Milliony, Rabočaja tetrad' (1950-e gg.)*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija 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).

⁵⁵⁴ N. Kodrjanskaja, *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 rallegro delle parole. Le parole mi toccano, percepisco il loro sguardo, la loro stretta di mano. Posso essere graffiato dalla parola e sedotto).

⁵⁵⁵ A.M. Remizov, *Rossija v pis'menach*, cit., p. 303.

русскому языку” [...] для себя неудивительно, потому что всю мою жизнь этим занимался»⁵⁵⁶.

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 sue continue riflessioni sul ruolo della lingua parlata nella tradizione letteraria russa – e proprio nel medesimo periodo in cui egli lavorava alla stesura di *P.G.* – non solo una personalissima “filosofia” della parola⁵⁵⁷, ma una vera e propria teoria dell'evoluzione della lingua e della letteratura russa, da lui definita, negli anni '40, «теория русского лада» [teoria del modo russo]. Postulati principali di quest'ultima sono l'origine sonora della parola poetica ed il suo rapporto imprescindibile con l'oralità⁵⁵⁸ – la pronuncia, l'intonazione, il ritmo, il lessico, la sintassi –, che rappresentano, poi, la caratteristica dominante dell'idioletto di Aleksej Michajlovič, del suo stile individuale, e 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. Многие зависит от расстановки во фразе слов. Надо выбирать и расставлять слова так, чтоб в них зажглись фонарики, чтоб слова светились⁵⁵⁹.

Il testo di *P.G.* 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

⁵⁵⁶ Id., *Na russkij lad, Rabočaja tetrad' (1950-e gg.)*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija i materialy*, cit., p. 213. (Trad.: di cosa mi occupo? Studio la lingua russa. [...] non mi stupisco, perché l'ho fatto per tutta la vita).

⁵⁵⁷ 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», №165, 1986.

⁵⁵⁸ «Искусство начинается, когда вы по написанному СОБИРАЕТЕ звуки (слова)», N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pi'smach*, cit., p. 204. (Trad.: l'arte inizia quando sulla base dello scritto COLLEZIONATE i suoni [le parole]). Le parole da sole, infatti, non formano la lingua, così come nella musica il suono in sé non significa nulla, ma acquista un significato musicale solo quando viene intonato. L'intonazione sonora è il principio centrale del linguaggio musicale e la struttura della frase musicale è determinata dall'intonazione.

⁵⁵⁹ Lo scrittore Šiškov riporta le parole di Remizov in K.E. Borisovna (a cura di), *Kak my pišem (A. Belyj, M. Gor'kij, Evg. Zamjatin i dr.)*, Moskva, Kniga, 1989, p. 178 [1° 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).

воскрешать какой-нибудь стиль, я следую природному движению русской речи, и как русский с русской земли, создаю свой»⁵⁶⁰: questo è il credo dello scrittore che, come vedremo, egli si propone di trasfondere nella sua opera.

La volontà di conferire un aspetto “strano” e “straniato” al testo si realizza attraverso il ricorso a diversi espedienti linguistici, mezzi grafici e tecniche di straniamento emergenti 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 *P.G.* è, come nella più “classica” delle autobiografie, in prima persona: essa, tuttavia, anziché risultare monotona 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 *P.G.* è costruita su un triplice piano spazio-temporale, in cui queste diverse voci, tutte riconducibili all’autore-narratore-personaggio Remizov, si alternano di continuo: tra queste, 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 degli strumenti magici, i libri, della strada smarrita verso il paradiso perduto. Questo è, dunque, il piano del passato remoto. Alla voce del bambino si avvicenda, poi, quella del giovane scrittore esordiente, che si affaccia, dopo anni di confino, nel panorama letterario pietroburghese d’inizio secolo. Ed 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 –

⁵⁶⁰ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 275. (Trad.: Non voglio resuscitare nessuno stile, seguo il movimento autentico del discorso russo e, come un russo dalla terra russa, creo il mio).

sempre personalissima – che appare solo da una prospettiva temporale ormai distante, e così attuando un'opera di riconoscimento del procedimento straniante. Ed, infine, l'Io autoriale, che sovrintende 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 temporali, 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 sue dichiarazioni, l'accostamento, in questa prosa così frammentaria e ambigua, di parti eterogenee, disorganiche e spesso enigmatiche. Essa, poi, s'intromette anche direttamente nel corpo del testo, con frequenti interventi, 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 dell'Io bambino e dell'Io adulto: il narratore-protagonista è, in effetti, sdoppiato in due personaggi in uno, il bambino con gli occhi rasati e il saggio scrittore anziano; le percezioni pre-logiche dell'uno colorano i riflessi maturi dell'altro, consentendo repentini 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, io narrante e io narrato, ricompongono l'unità della coscienza lacerata dell'eroe-narratore. Proprio la contrapposizione dei diversi punti di vista e, conseguentemente, l'intersecarsi dei diversi 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 curiosissima 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: nel nostro testo, però, 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 sua 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, dunque, che uno dei problemi principali nell'analisi del testo remizoviano e, in generale, della sua poetica pseudo-autobiografica 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'illogica 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 nei confini del macrouniverso storico-culturale russo. Poiché il mondo non è percepito solo in modo lineare e piatto, ma è tridimensionale e, anzi, per Remizov, *quadrimensionale*, e gli eventi non sempre sono scomposti, scissi gli uni dagli altri, ma spesso sono simultanei, sincroni, sorge, quindi, il problema di restituire gli aspetti non lineari della percezione del mondo in una sequenza lineare di enunciati, che vanno a formare l'opera letteraria.

Dal punto di vista temporale, come conseguenza di tali assunti, 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 simbolico – 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 temporale reale, in quel tempo senza tempo non soggetto a regole cronologiche razionali. L'assenza di date precise o la sola indicazione delle festività religiose e così via contribuiscono a creare il ritmo della narrazione sull'asse temporale, determinandone il modello ciclico, ripetitivo, così come l'uso del presente negli incisi in cui alla voce del narratore Alëša si sostituisce quella del narratore Aleksej Michajlovič, o anche i continui salti temporali e flashback della memoria poetica di cui detto, in cui il narratore è ora testimone della morte di Avvakum, ora dell'incendio della prima tipografia di Mosca, ora dell'esorcismo di Solomonija. La designazione del tempo per mezzo del calendario costituisce, infatti, proprio il pretesto o la fonte per lo sviluppo delle digressioni storico-legendarie: ad esempio, alla catena di eventi simbolici sopra 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 atemporalmente 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 futuro⁵⁶¹. 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, 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

⁵⁶¹ E.M. Boldyreva, *Lirizacija avtobiografičeskogo narrativa: «Uzly i zakruty» pamjati povesti A. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in T.P. Kuranova (a cura di), *Čelovek v informacionnom prostranstve: sb. nauč. tr. X jubilejnoj meždunar. Nauč-praktič. Konferencii «Čelovek v informacionnom prostranstve»*, Jaroslavl', Izd.-vo 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 di maturazione artistica.

L'ornamentalismo autobiografico, ossia l'organizzazione del testo secondo un principio poetico-figurativo, emerge, dunque, su 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 – *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 chiave 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 sulla base non dello sviluppo motivato e 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 mitologico della narrazione. Il polifonico monologo della memoria interiore è infatti costruito ritmicamente come una partitura musicale, composto per essere letto ad alta voce ed in cui, al posto delle note, vi sono pittoriche parole sonanti e particolari segni d'interpunzione che ne modulano

l'espressività vocale. Le diverse novelle-viluppi, collegate le une alle altre a "infilzamento" tramite l'asse comune che attraversa tutto il libro – il narratore-eroe autobiografico – obbedendo al ritmo della musica interiore, del diapason della memoria, sono armonizzate 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. «Potrei forse dimenticare...» non è soltanto una formula che introduce i diversi frammenti di ricordi, una sorta di fiabesco proemio, ma è 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, la tecnica di costruzione sinfonica di ogni singola novella 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»⁵⁶².

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»⁵⁶³. 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 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 semantico-lessicali della narrazione, i punti di congiunzione delle impressioni personali dirette (la

⁵⁶² N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 110. (Trad.: comincio con un preludio lirico e passo alla narrazione [è un principio musicale, sonoro]. I capitoli iniziano con un motivo sonoro, da cui lo chiamo preludio [come se si cantasse] per ogni capitolo).

⁵⁶³ *Ivi*, p. 100. (Trad.: Il preludio che io chiamo «Nodi e viluppi» è un'ouverture con un motivo ricorrente: «Potrei forse dimenticare...», e l'intero libro sarà permeato da questo ritornello). Con il termine «запев» nella cultura ecclesiastica si designa, nella musica corale o popolare, un canto a una voce, un assolo iniziale eseguito da un solista, subito dopo il quale il coro inizia a cantare, ripetendo solitamente il ritornello stesso. Inoltre, nelle *byline*, l'epos russo, con questo termine si indica proprio l'introduzione, che conduce il lettore-ascoltatore al contenuto principale dell'opera.

dimensione del presente) con la percezione delle altre due dimensioni, quella “storica” e quella “eterna”, essendo essi costituiti dalla contaminazione di livelli spatio-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*, 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 «attirare le parole». L’autore reinterpreta così questo processo come un’azione magica:

Шахматов всю свою жизнь притягивал слова и, размещая 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, emerge la maschera del ladro della fiaba, lo *skazočnyj vor*⁵⁶⁴, incarnato nella 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

⁵⁶⁴ Nell’opera remizoviana questa maschera risulta particolarmente interessante e si sviluppa con diverse sfumature e in diversi contesti: innanzitutto, lo inserisce simbolicamente in una linea di scrittori-“criminali”, accomunati da un passato trascorso nei campi di prigionia, e nei cui testi si riflette tale tragica esperienza (da Avvakum a Dostoevskij, fino a giungere a Šalamov e Sinjavskij); in senso più concreto, invece, la maschera del ladro richiama l’accusa di plagio, ossia di «furto letterario» di materiale folclorico, mossa al nostro a causa della sua ormai nota poetica di rielaborazione di materiale popolare. Molto convincente è l’analisi che ne propone Sinjavskij in A. Sinjavskij, *Ivan-durak. Očerki russkoj narodnoj very*, cit., p. 23-30.

мы никого не собирались...»⁵⁶⁵. 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, un 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 poetica⁵⁶⁶. Attraverso la vorticoso evoluzione di questa metafora, il furto in età precoce del magnete di Šachmatov diviene, nel funzionamento della coscienza auto-mitologica remizoviana, un'azione necessaria «чтобы притягивать слова», realizzandosi nell'equazione furto-gioco-arte.

Il meccanismo magnetico dell'emergere e del funzionamento dei viluppi si evidenzia, ad esempio, anche nel capitolo *Kitaj*: dapprima viene menzionato il tè cinese in un negozio (all'epoca a Mosca vi erano molti cinesi che esercitavano questa attività), poi Kitaj-gorod e l'inchiostro cinese, quindi la parola «китаец!», nel significato di «фокусник», «маго» e «prestigiatore». La parola «cinese» diventa gradualmente sinonimo di un mondo altro, misterioso, strano e incomprensibile, il «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 mito autobiografico dello scrittore-personaggio: «Может быть, этот “синий, страшный Китай” вошел так глубоко в мой мир с когда-то зримыми 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:

⁵⁶⁵ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., p. 423.

⁵⁶⁶ Non dimentichiamo, ancora, che Remizov veniva definito in maniera spregiativa «литературный вор», «ladro letterario» e che di lui dicevano «всё врёт», «mente sempre».

Слово – музыка – живопись – танец, это «единое и многое», и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. То же с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово – пустое дело. Графика... но потому что мысли и, выражающие 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?*⁵⁶⁷

Il testo di P.G. 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 («звук-цвет-словесное выражение» [84]) insita nel talento di Remizov e che confluisce tutta nell'uso della densa *parola poetica*: «А жизнь можно положить только за одно. Мне на долю выпало слово» [68].

La complessità e singolarità del nostro testo 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 la «graficità» delle immagini verbali (quella che viene definita «образность», «immaginatività»), 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»⁵⁶⁸. 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.

⁵⁶⁷ A.M. Remizov, *Pljašuščij demon*, cit., pp. 362-363.

⁵⁶⁸ 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 155.

Также и мое неудавшееся рисование я перевел в слово»⁵⁶⁹. Е ancora: «Если бы я был музыкант – я одновременно с рисунками и записью сочинял бы: музыку, то что я вижу – выговариваю словами»⁵⁷⁰; «Звучащая краска больше чем озвончатые глухие буквы: переход слова в напевное – усиленное звучание, а превращение света в звук переход из глаза в ухо, цвет может заговорить или краски разнозвучны»⁵⁷¹.

Innanzitutto, la «pittoricità» e «graficità» dello stile remizoviano si possono così ricondurre al legame profondo che lo scrittore ravvisa tra raffigurazione, immagine ed espressione verbale. Anche Mazurova evidenziava questa sua caratteristica: «Ремизов не философ и вовсе не теоретик. Он – художник. *Все его мысли рождаются из образов*»⁵⁷². 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 poi caratteristica fondamentale 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 встречался в ее волшебное царство, где буквы и украшения букв: люди, звери, демоны, чудовища, деревья, цветы и трава – ткуются 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»⁵⁷³.

Ma l'influenza della componente figurativa e pittorica e del profondo legame tra scrittura e grafica emerge non solo nei temi e nei motivi, quanto anche nella struttura compositiva del testo, di cui lo stesso scrittore afferma: «Если бы я не был слепой, я бы

⁵⁶⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 99. (Trad.: Non sono diventato un musicista e la musica l'ho tradotta in parola. E ho tradotto in parole anche la mia arte del disegno mancata).

⁵⁷⁰ A.M. Remizov, *A.R. (Dom, otmečennyj vojnoj)*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanija i materialy*, cit., p. 306. (Trad.: se fossi un musicista comporrei la musica contemporaneamente con i disegni e la scrittura, ciò che vedo lo pronuncio a parole).

⁵⁷¹ Id., *Ogon' veščej*, cit., p. 210.

⁵⁷² A. Mazurova, *op. cit.*, p. 8 (Trad.: Remizov non è affatto un filosofo né un teorico. Lui è un artista. Tutti i suoi pensieri nascono dalle immagini. [...]).

⁵⁷³ 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. Da bambino, i miei primi esperimenti. Da ciò è cominciato).

нарисовал вам композицию книги»⁵⁷⁴. Essa, circolare e sfero-centrica, può essere infatti paragonata a quella di un'icona agiografica⁵⁷⁵: 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, ciascuna raffigurante un diverso “quadro” del passato, caratterizzato da un proprio “intreccio” e strutturato da un motivo, immagine o simbolo autobiografico. Anche nella struttura della narrazione Remizov fu, quindi, aiutato dalla conoscenza della letteratura agiografica, contemporaneamente scrittura e pittura reale e fantastica, nonché della letteratura popolare, ad esempio dei *lubki*, 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 ed elemento di questo testo è un simbolo, un rimando a una realtà che è sempre oltre se stessa: niente è lasciato al caso, dal colore al più minuzioso dettaglio-parola.

Tale legame 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, che emerge, come vedremo più avanti, soprattutto dalla punteggiatura e dalla disposizione grafica della pagina. In Remizov, infatti, parola e immagine sono inseparabili e il disegno, la pittura sono estensioni naturali della letteratura e viceversa: la sua scrittura 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 egli tenne, per tutta la vita, un diario grafico, convinto che il disegno fosse inseparabile dagli scritti: come testimonia, infatti, dapprima disegnava le fiabe, e solo successivamente le scriveva: «так соединилось мое рисование с письмом

⁵⁷⁴ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 106. (Trad.: Se non fossi cieco, disegnerai la composizione del libro).

⁵⁷⁵ 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.

(литературой)»⁵⁷⁶. 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, ciò consentendogli di dar forma a quel mondo interiore dei sogni, propri e altrui, 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. [...] Чтоб изловчиться в рисунке, я решил изобразить всякий день мой сон...⁵⁷⁷.

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»⁵⁷⁸; «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'astrattismo⁵⁷⁹: 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

⁵⁷⁶ 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]).

⁵⁷⁷ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 111. (Trad.: Scrivo i miei sogni da quando ho imparato a scrivere. Ricordo i miei sogni, ma vedo più distintamente nei miei sogni che nei miei appunti. È difficile trasmettere l'incongruenza, così come la sproporzione, e involontariamente il sogno viene corretto in base al numero e alla misura. L'immagine trasmette più accuratamente il sogno. [...] Per padroneggiare il disegno, ho deciso di rappresentare il mio sogno ogni giorno...).

⁵⁷⁸ A.M. Remizov, *Ogon' veščej*, cit., p. 160.

⁵⁷⁹ Particolarmente interessanti sono i paralleli tra la maniera stilistica di Remizov e quella di Kandinskij. L'artista, infatti, con cui Remizov ha intrattenuto, dalla loro conoscenza nel 1921 e per quasi vent'anni, una fitta corrispondenza epistolare, oltre ad avere illustrato numerosi suoi testi, era inoltre, a sua volta, autore di racconti e testi autobiografici: anche nell'opera di Kandinskij, di provenienza moscovita e mercantile, 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 remizoviane sull'arte astratta antinaturalistica, definita da lui «испредметное», 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.

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»⁵⁸⁰. Ed infine: «Для писателя слово как для художника-живописца краска. Сочетание слов»⁵⁸¹. Lo scrittore Remizov, insomma, non può essere pienamente apprezzato senza il dovuto riconoscimento del calligrafo, del disegnatore e del pittore Remizov.

Anche la «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 *P.G.* si compone attraverso il montaggio di diverse novelle, 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 non sottostante alle comuni regole del pensiero logico e cronologico nella restituzione della sequenza dei ricordi, nonché il complesso dialogo e interazione della parola autoriale con la parola «altrui».

A un livello più microscopico, invece, la mosaicità del testo 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: dalla lingua dell'antica Mosca ottocentesca, che esprime la ricchezza linguistica passata, alla lingua dell'ambiente mercantile e degli operai della fabbrica, fino alla terminologia della cultura dotta antico-russa, della Chiesa e dei rituali ortodossi ed, infine, il *fra-russe* dello scrittore anziano emigrato («жёнемы», da «jeunes hommes»; «кюлот», «culottes», «интерпренетривать», «interpreneter»; «пюблиситэ», «publicité», «инфирмьерша», «infirmière», «ордю», «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

⁵⁸⁰ 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).

⁵⁸¹ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 333. (Trad.: Per lo scrittore la parola è come il colore per l'artista-pittore. La combinazione di parole).

e occasionalismi, tra cui menzioniamo, ad esempio, «пупкоглазый», «звяклий», «облаговестанный», «шутём», «испредметный» – probabilmente creato sulla base di «беспредметный» –, tra cui taluni modellati a partire dal linguaggio infantile, ad esempio «потягунушки-повалянушки». Remizov, tuttavia, di solito 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 Kodrjanskaja, 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, ossia per i prestiti. Tali dizionari costituivano alcune tra le sue principali risorse lessicali, insieme a meno note fonti folcloriche, apocrife e leggendarie, da cui attingeva alla ricerca di parole desuete o poco frequenti 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*; «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», «оттяпат», «обмереть», «захворать», «плюхнуться», «мурины», «шурум-бурум»), arcaici e dotti («ясак», «назнамена», «осияние», «осиянный»), regionalismi («хиль», «талы», «сакма»), nonché forme grammaticali non normative ed espressive, ad esempio: «А и в самом деле: за моим забудущим 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 sostantivi a suffisso zero, come «шелест», «взлив», «плач», «хлыв», «лоснь», «ввив», «свирь», 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.

Ed infine, la «musicalità» è forse il tratto principale che emerge, con maggiore evidenza, dall'analisi di *P.G.*, con il suo carico di meraviglie, di intima e profonda poeticità e lirismo. Una voce melodiosa, quasi cantilenante, che esegue un'inusuale sinfonia, impregnata 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»⁵⁸². E in questo libro sentiamo, come forse in nessun altro, la voce dello scrittore che, con il suo diapason tra le mani, ci invita ad ascoltare la sua amata lingua russa, a ripristinare l'udito per il discorso russo.

La musicalità si palesa, dunque, innanzitutto nel principio di organizzazione estetico-musicale invece che d'intreccio del testo, nella tecnica dei leitmotiv ricorrenti e nella costruzione sinfonica dell'opera, di cui detto; emerge, inoltre, nell'uso della retorica, della ritmizzazione 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 spasmodica 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-metafora 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

⁵⁸² 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. E quando ascolterete, ascoltate attentamente, perché vi racconterò. Questo vorrei...).

mondo», il mondo degli occhi rasati: «музыка, песня и напоенное пламенем слово вдруг уводят меня в непохожий мир, жуткий и страшно мне близкий»⁵⁸³.

Il narratore-protagonista, dunque, percepisce la propria realtà particolare non soltanto visivamente, con 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, 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-каллиграфическую страсть, ни мое театральное-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 sua 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. Альтom 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]

⁵⁸³ А.М. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 16.

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 trasmetterà, 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 овевана и озвучена моя память, мои сны, моя любовь, моя беда и пропад. [...] Мне и цветы не немы, как и камни зорки»⁵⁸⁴. 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, non solo con un "riconoscimento" visivo, ma anche con un "riconoscimento" 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 S. Sergio. Non è quindi certamente un caso che, accanto alla parola «отблеск», appaiano così spesso, nel testo, 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

⁵⁸⁴ 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 perdita. [...] Per me anche i fiori non sono muti, così come i sassi hanno la vista acuta).

непреклонный голос – оклик – направил мое внимание на «отреченную» литературу [...], вызвало на свет и оживило мою древнюю память» [114].

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 неизбежно, 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 ласкательным 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 помощи требующих». Послушайте, вот откуда – за что меня будут гнать по тюрьмам, и неприкаянным проживу я жизнь среди людей. [241]

Sebbene in *P.G. Aleksej Michajlovič* si soffermi apparentemente soprattutto sulla sua inusuale «глазатость», nella distinzione tra scrittori «глазатые» e «ушатые», egli si annoverava però, come accennavamo, tra quelli «dell’orecchio»: «Думаю, ушатый был Достоевский, а глазастый Толстой. Я, наверное, ушатый, *во мне всегда поет*. Слова [...] не выговариваются, а поются. *Слова мои из музыки*»⁵⁸⁵. Proprio la sua speciale attitudine nei confronti del materiale verbale, della «forma» e della «sonorità» della parola e della frase e 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 russa e della sua tradizione letteraria, fino ad elaborare una personale teoria sulla «questione della lingua»⁵⁸⁶, la cosiddetta «теория русского лада», 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 *P.G.* 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 e

⁵⁸⁵ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 139. (Trad.: Penso che Dostoevskij fosse uno scrittore dell’orecchio e Tolstoj degli occhi. Io sono probabilmente uno scrittore dell’orecchio, in me tutto sempre canta. Le parole [...] non sono pronunciate, ma cantate. Le mie parole provengono dalla musica).

⁵⁸⁶ Le riflessioni di Remizov sul linguaggio permettono di accostarlo non solo a studiosi quali Bachtin, ma anche a critici contemporanei come Derrida o Kristeva.

per l'emancipazione della parola da ogni vincolo grammaticale a favore della rinascita e, anzi, 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 spiccato 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 strutturante⁵⁸⁷.

La lingua russa materna, acquisita miticamente durante l'infanzia moscovita – «сказочный дар дается с колыбели»⁵⁸⁸ – diventa infatti il pretesto per le continue riflessioni remizoviane sulla lingua e sullo «stile» della letteratura russa, non solo 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 навеянный 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; чту и поклоняюсь разумному слову – редчайшее среди груды тусклых дурковатых слов безлепицы, но приму с радостью безумную выпуль и вздор, сказанные на свой глаз и голос⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Il tema della lingua letteraria russa era tra 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 издам антологию отзывов одних 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 острым карандашом в журнале очередные ошибки Бунина и Сирина, – в русской словесности тянулась сплошная и безобразная междоусобица [...]». 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 fratricida).

⁵⁸⁸ N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 153. (Trad.: Il dono fiabesco mi è stato dato fin dalla culla).

⁵⁸⁹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 271.

Tutte le ricerche linguistiche condotte dallo scrittore, soprattutto in emigrazione, assumono così non un semplice valore estetico, quanto più un significato filosofico-morale, riflettendo così 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, dunque, una sorta di proclama di quella linea della letteratura russa individuata dallo scrittore e alla quale egli riteneva di appartenere. Essa costituiva, infatti, il naturale sviluppo della concezione remizoviana, elaborata già a partire dagli anni '10, secondo cui la tradizione letteraria russa doveva essere la 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 del popolo: Aleksej Michajlovič perseguì tale idea, secondo cui lo scrittore è il successore della tradizione popolare orale, sin dagli esordi letterari, rimanendovi fedele fino all'ultimo dei suoi giorni⁵⁹⁰. 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.

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

⁵⁹⁰ Sin dagli anni '10, e nello specifico dalle fiabe di *Posolon'*, infatti, Remizov ha tentato di sviscerare le profondità della parola russa e della sua autentica «maniera»: la fiaba è diventata proprio il punto di partenza da cui affinare il suo stile unico e la base 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 alla *Pis'mo k redakciju*, pubblicata da Remizov nel 1909.

легко переводить на иностранный язык. А добиваюсь я своего, нашего природного – непереводаемого⁵⁹¹.

Secondo Remizov, infatti, nel XVIII secolo – a seguito della codificazione scritta della lingua letteraria sotto l’influsso della grammatica occidentale, soprattutto tedesca e francese – ha avuto luogo quella scissione tra lingua orale e letteraria, che ha condotto alla «deformazione» e alla «correzione» della lingua russa pura e al conseguente impoverimento della letteratura:

Почему так бледна и неповоротлива фраза русской прозы? От втиска в чужую форму. О какой крепости и яркости может быть речь? Слово в путях, и только в своем ладе свободное слово цветет [...] Оживить русскую прозу может только свойственный речи русский лад⁵⁹².

Infatti, sempre nel '46, poi, Aleksej Michajlovič redige e tenta di pubblicare, senza successo, il saggio *Na russkij lad* [*Nel modo russo*], concepito come il manifesto programmatico della sua teoria, in cui illustrava, in dieci tesi, le sue 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 же в русских книгах сказывается не по-русски? И то, что считается образцом русской книжной речи, наши классики, написано или по-французски или по-немецки⁵⁹³.

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,

⁵⁹¹ 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 autentica [non scritta]. Quando scrivono a proposito di due correnti nella prosa russa, puškiniana e gogoliana, sbagliano: bisognerebbe suddividere in straniera e russa [...]) Riscivo 5-6 volte: mi sembra libresco tutto ciò che è facile tradurre in una lingua straniera. Ma io ottengo il mio, il nostro autentico, intraducibile).

⁵⁹² Id., *Na russkij lad...*, cit., p. 216. (Trad.: Perché la frase della prosa russa è così pallida e goffa? Dall'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 discorso, può far rivivere la prosa russa).

⁵⁹³ *Ivi*, p. 213. (Trad.: Il mio testamento al popolo russo: scrivere in russo. Il problema non è nelle parole, ma nel modo: come esprimersi. La Russia è degna della sua parola: perché, allora, nei libri russi non si scrive in russo? E quello che è considerato il modello del discorso letterario russo, i nostri classici, è scritto in francese o in tedesco).

Puškin, Odoevskij, Lermontov, Turgenev⁵⁹⁴. Secondo lo scrittore, infatti, la prosa di Puškin, padre delle lettere russe: «это итог XVIII в., холодная, сухая, без вдохновения»⁵⁹⁵; e ancora: «проза Пушкина [...] – думано по-французски и лада не русского»⁵⁹⁶. 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?»⁵⁹⁷. 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-славянская, церковно-славянскую – польская, в Киеве сшита, потом немецкая и французская, а кончилось смесью: штана немецкая, рукав французский.

Я говорю не о воскрешении старины, не о церковно-славянской книжной речиб ее вершина кованный 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

⁵⁹⁴ È interessante ricordare l'ambigua valutazione di Remizov nei confronti, ad esempio, 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*, in «Novosel'e», № 31/32, 1947, pp. 18–23. (Trad.: Mi sono innamorato di Turgenev [...] Ma la sua «potente» lingua russa, io, come un russo, con il mio ricordo di tutto il moscovita, non la posso accettare senza dire: bene, ma non «a modo nostro»).

⁵⁹⁵ *Pis'ma A.M. Remizov k V.V. Peremilovskomu*, in T.C. Car'kovaja (a cura di), «Russkaja literatura», №2, 1990, p. 232. (Trad.: è il risultato del XVIII secolo, fredda, secca, senza ispirazione).

⁵⁹⁶ A.M. Remizov, *Pljaščij demon*, cit., p. 24. Il rapporto di Remizov con la figura di Puškin è controverso e meriterebbe un approfondimento a parte.

⁵⁹⁷ 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.

языка свой оборот слов, свой непередаваемый на другом языке лад. Лад – душа народа. Я говорю о русском природном ладе речи⁵⁹⁸.

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 alla via del «modo russo» – le cui basi lessicali e sintattiche sono da ricercare nel «discorso russo vivente» – e, dunque, il ripristino della perduta «integrità stilistica» quale sintesi di discorso letterario e orale:

И в веках разнообразно создавалась русская книжная речь. XVIII век порвал всякую связь со своим исконным русским началом, 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 [...]. Вся русскую литературу можно перевести на любой иностранный язык: движение русского слова втиснуто в синтаксис по иностранным образцам, «корректировано» по Гречу и Гроту. Подлинно русское непереводаемо: 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*

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 215. (Trad.: Non si tratta delle parole, [...] ma del modo, della struttura del discorso russo autentico. Il modo è l'anima del popolo. [...]. Sin dal primo libro, hanno iniziato a filosofare sul discorso russo autentico: l'hanno vestito con abiti bulgari, il bulgaro è stato sostituito dallo slavo ecclesiastico, lo slavo ecclesiastico dal polacco, cucito a Kiev, poi il tedesco e il francese e si è concluso con una miscela: i pantaloni tedeschi, la manica francese. Non sto parlando della resurrezione dell'antichità, né del linguaggio dotto slavo-ecclesiastico [...], né dell'insensata [...] rappresentazione del discorso popolare da parte 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 tremolio delle parole, nel loro movimento. E ogni lingua ha la propria struttura delle parole, il proprio modo, inesprimibile in un'altra lingua. Il modo è l'anima del popolo. Sto parlando del modo russo autentico del discorso). A tal proposito, è interessante sottolineare il giudizio di Remizov sullo slavo ecclesiastico, che lo definisce «болгарская одежда», «abito bulgaro».

речи русский лад. [...] Как по земле идут, надо пройти по словесной земле в веках, прикоснуться к живой русской речи⁵⁹⁹.

In realtà, come evidenziato da Gračëva in due saggi in cui ripercorre dettagliatamente le radici poetiche a fondamento di queste idee e il loro successivo sviluppo cronologico e semantico⁶⁰⁰, Remizov aveva iniziato ad elaborare la «теория русского лада» (sebbene così denominata solo molti anni più tardi) già a partire dagli anni '20, proprio nel tentativo di delineare, in opposizione alla linea “classica”, la «genealogia letteraria» del proprio stile. Già nel saggio *Repertuar [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 ц ы — 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

⁵⁹⁹ Ibid. (Trad.: E nei secoli il discorso dotto russo ha preso forma in vari modi. Il XVIII secolo rompe ogni legame con il suo fondamento propriamente russo, che ha iniziato a parlare e a scrivere libri nel proprio modo. Alla fine [...] attraverso il tedesco di Karamzin, 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 del discorso russo autentico 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: lo si può dire «a 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 il peculiare modo russo proprio del discorso russo può resuscitare la prosa russa. [...] Come si va per la terra, bisogna attraversare la terra verbale nei secoli, toccare il linguaggio russo vivo).

⁶⁰⁰ Per una disamina dettagliata dell'origine e dello sviluppo della teoria remizoviana si rimanda ai saggi A.M. Gračëva, *Istoki i evolucija “teorii russkogo lada” Alekseja Remizova (1900-1920-e gg.)*, «Problemy istoričeskoj poetiki», T.17, №3, 2019, pp. 232-257; Ead., «Teorija russkogo lada» Alekseja Remizova (1930-1950-e gody), «Problemy istoričeskoj poetiki», T.19., №1, 2021, pp. 347-374.

даровитейшие из них — с т р о и т е л и — могут оставить меньшую писанную память и пример⁶⁰¹.

Suddividendo gli scrittori in «cronisti» e «costruttori», e pur riconoscendo il valore degli esponenti più talentuosi di entrambe le correnti, Aleksej Michajlovič manifestava tuttavia il proprio apprezzamento nei confronti dei «costruttori», ossia i successori di quella linea di sviluppo dello «stile russo» (o «psueudo-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» come sinonimo di «stile»⁶⁰²: il ricorso a termini quali «лад», «склад», «уклад», ma anche «речь» – tutt’altro che metafore – non è affatto casuale e riflette anzi una scelta ben ponderata, tesa a sottolineare non solo l’importanza della componente orale e colloquiale della lingua letteraria ma, soprattutto, della sua natura *sonora*.

Come accennavamo, quindi, Aleksej Michajlovič individua come capostipite di questo filone di letterati-«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 grande senso dello stile, attuando altresì un ripensamento del significato estetico dell’opera di quest’ultimo in quanto *scrittore* con il

⁶⁰¹ 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 direzione “puškiniana” dello sviluppo della letteratura russa e apologeta della tradizione della lingua letteraria normativa ed “europea”. Cfr a riguardo M. Kuzmin, *O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze* (1910), in *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*, SPb, Izd-vo «Puškinskij dom», 2017, pp. 588-593, in cui quest’ultimo focalizza la propria attenzione sulla «purezza della lingua», indicando la linea di 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 il principale 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 propria carriera letteraria ed è inizialmente una reazione alle accuse di Kuzmin e di tutti coloro che ruotavano attorno alla rivista «Apollon», i quali, sostenitori del rigoroso rispetto delle leggi della «прекрасная ясность», lo tacciavano di «formalismo» e «verbalismo»: «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.

⁶⁰² *Ivi*, p. 606.

quale, anche secondo molti altri, ha avuto di fatto inizio la grande letteratura russa⁶⁰³. 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 letteraria russa⁶⁰⁴. Questa fu l'interpretazione che ne diede anche Aleksej Michajlovič, per il quale Avvakum fu, come detto, figura di riferimento morale e compagno spirituale nelle rocambolesche vicissitudini esistenziali⁶⁰⁵.

Nella costruzione della propria autobiografia mitologizzata, infatti, 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 *P.G.*, come un momento chiave nella biografia 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 *P.G.* alla questione della divulgazione della teoria remizoviana e delle

⁶⁰³ 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 Svjatopolk-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.O Svjatopolk-Mirskij, *O moskovskoj literature i protopope Avvakume*, in *Evrasijskij vremennik*, 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 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° ed. 1923].

⁶⁰⁴ Su Avvakum come innovatore letterario, cfr. A.M. Pančenko, *Literatura «perechodnogo veka»*, in A.M. Pančenko, *Istorija russkoj literatury: v 4-ch t. Tom 1: Drevnerusskaja literatura. Literatura XVIII veka*, Leningrad, Nauka, 1980, pp. 391-407.

⁶⁰⁵ Remizov non fu, naturalmente, l'unico scrittore ad essersi misurato con la *Vita* e con la figura dell'arciprete: fra i tanti, menzioniamo Leskov, Dostoevskij, Mel'nikov-Pečerskij, e, fra i contemporanei, Gor'kij, Meržekovskij, Blok, Kljuev, Vološin, Prišvin, Kuzmin. Negli anni '20, Močul'skij scrive infatti che, per i moderni scrittori di prosa russi, «Аввакум, пожалуй, нужнее Толстого...» (Trad.: Avvakum è più necessario di Tolstoj...). Cfr. K.V. Močul'skij, *Krizic voobraženija: Stat'i. Esse. Portrety*, Tomsk, 1999, p. 200. Nella seconda metà del '900 l'indomito arciprete, impavido ribelle, ispirò non solo dissidenti politici, ma anche letterari, fra cui Šalamov e Sinjavskij.

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 ammazzascarafaggi Ščëkin:

Никифор Матвееч большой начетчик; память его в кругу 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 опisku 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 модернизированным Былинам и Билибинской «пощелке», невылазно-книжному «Слову о полку Игореве», гугнящим, наряженным в лапти, «гуслярам» и тому крикливому, и не без хвастовства, «истиннорусскому», от чего мне было всегда неловко и хотелось заговорить по-немецки. Подоженный 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-narratore⁶⁰⁶. Avvakum costituisce quindi, senza dubbio, 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 quell'intransigenza morale, quella volontà di non piegarsi a nessun tipo di compromesso e quella 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 infatti su quest'ultimo il proprio mito autobiografico, facendone una sorta di *alter ego* esistenziale⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Il medesimo brano si ritrova praticamente identico nella terza parte di *Pljašuščij demon*, intitolato *Pisec – voron'e pero*.

⁶⁰⁷ È emblematico ricordare che, proprio attraverso la figura di Avvakum, gli studiosi-medievisti del Puškinskij dom, V.I. Malyšev e A.M. Pančenko, stabilirono per primi un contatto ufficiale con Remizov, invitandolo nel 1957 ai lavori dedicati al 275° anno dalla morte dell'arciprete. Sebbene lo scrittore non poté prendervi parte fisicamente, il rapporto di amicizia stretto con Malyšev, testimoniato dalla loro fitta corrispondenza, consentì poi di riportare l'archivio remizoviano in patria.

E tuttavia, nonostante tale mistificazione riguardante il loro primo “incontro”, in realtà è solo a partire dagli anni '20⁶⁰⁸, 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 di Aleksej Michajlovič 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 dello scrittore a questo gruppo viene confermata dalla sua attiva partecipazione, insieme a figure del calibro di Cvetaeva e Šestov, alla rivista «Versty» (Parigi, 1926-28), redatta da Svjatopolk-Mirskij, Suvčinskij ed Efron. Proprio nella sezione finale del primo numero della rivista (1926) venne pubblicata, in appendice, una versione remizoviana della *Žitie*⁶⁰⁹, ossia una «riscrittura» del testo del protopope, 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 nota da Aleksej Michajlovič⁶¹⁰. Il senso di quest'operazione filologica e testuale, su cui non possiamo soffermarci nel dettaglio, consiste proprio nel dimostrare concretamente il ruolo innovatore della prosa avvakumiana come simbolo della “nuova” linea letteraria profetizzata da Remizov e risulta pertanto di estremo interesse: da una parte, infatti, 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

⁶⁰⁸ Remizov “conobbe” Avvakum come personaggio storico per la prima volta negli anni '10, quando Serafima Pavlovna studiava all'Istituto Archeologico di Pietroburgo.

⁶⁰⁹ 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 Seventeenth Century Russian* by J. Harrison and H. Mirrelees, with a preface by Prince D.S. Mirskij, London, Hogart Press, 1924), come testimonia: «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 “чтеца”: интонация и ритм вшепчут и самое заковыристое и непривычное — не “литературное” — живую речь, которую всегда можно представить “книжно” и перевести на живую речь другого языка». Cfr. A.M. Remizov, *Merlog*, cit., p. 268.

⁶¹⁰ «“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 “всей Руси”». Cfr. «Versty», № 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 l'occhio, ma anche pronunciando parola per parola con la mia voce 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: 12/02/2022).

europea prebellica, rimandando, inoltre, ancora una volta alla ormai nota maschera dello scriba, e ponendosi, al contempo, in diretta successione con la tradizione libraria vecchio-credente, non in senso metaforico, bensì nella sua accezione più concreta⁶¹¹.

In apertura al medesimo numero di «Versty» venne pubblicato, poi, il saggio *Voistinu [In verità]*, dedicato apparentemente alla memoria di Vasilij Rozanov ma che, di fatto, costituiva il primo “manifesto” in cui veniva illustrata, seppure ancora indirettamente, la «teoria del modo russo» come base per lo sviluppo di quella linea letteraria russa – in niente inferiore alla linea classica parallela, quella dei puristi della lingua, dei seguaci della norma letteraria – che univa arte popolare anonima e letteratura individuale moderna, di cui Avvakum rappresentava il precursore, la figura chiave di transizione, e la quale viene portata avanti, nel XIX secolo, da scrittori come Vel'tman, Dal', Leskov, Mel'nikov-Pečerskij, Gogol' e, ancora viva e moderna, giunge fino al XX secolo con 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 «всея 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 перехлестнулось 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 глубины 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

⁶¹¹ 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 istoričeskoj poetiki: Citata, reminescencija, motiv, sjužet, žanr, : Sb. nauč. tr., Petrozavodzk, Izd-vo PetrGU, 4, 2005, p. 444.*

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–Мирский⁶¹².

Nel numero successivo della stessa rivista, Remizov celava, questa volta sotto forma di necrologio, un'ulteriore ed 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 матерьялу” 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)⁶¹³.

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», scriveva:

Человек величайшей воли и веры и в жизни и в слове [...]: рядом с книжным церковно-славянским языком установленных 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

⁶¹² A.M. Remizov, *Voistinu*, pubblicato per la prima volta su «Versty», №1, 1926, pp. 82-86 e poi inserito, negli anni '50, in Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 313. Lo stile stesso del saggio costituisce un'applicazione pratica delle caratteristiche principali dello stile di Avvakum.

⁶¹³ A.M. Remizov, «Zavety». *Pamjati Leonida Michajloviča Dobronravova (1887-26.5.1926)*, pubblicato per la prima volta su «Versty», № 2, 1927, pp. 122-128, e poi inserito in Id., *Peterburgskij buerak*, cit., p. 363-364.

века единственный и непревзойденный, от которого идет весь подлинный «русский» стиль⁶¹⁴.

Analizzando l'evoluzione linguistica e letteraria dall'antica Rus' alla contemporaneità, Aleksej Michajlovič individuava dunque una continuità letteraria che, attraversando i secoli, si fonda sull'utilizzo della «lingua russa autentica» di Avvakum⁶¹⁵, giungendo fino alla contemporaneità, e a cui contrapponeva la lingua letteraria deformata dall'influenza straniera e dalla sua sintassi europea, aliena, che suona 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 viventi, ma anche registrato nei dizionari, nei documenti storici, nelle fiabe popolari raccolte da folcloristi e medievisti e nei monumenti letterari antico-russi⁶¹⁶.

Tuttavia, a causa della difficoltà nella pubblicazione, in questo periodo, delle proprie opere, Remizov fu costretto talvolta a sfruttare le occasioni più insolite per continuare a divulgare le proprie idee. Sulla medesima linea dei testi “propagandistici” pubblicati su «Versty» si collocano, infatti, altri testi di natura saggistica e pubblicitaria di quegli anni, come ad esempio quello pubblicato 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

⁶¹⁴ *Pis'ma A.M. Remizova k V.V. Peremilovskomu*, 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 stabiliti del discorso letterario, suona anche la lingua russa naturale. Musorgskij nella Chovanščina è stato ispirato dalla parola di Avvakum, ma pur in tutta l'appropriatezza dell'incarnazione musicale, la forza e lo spirito della parola di Avvakum superano la musica. Nella letteratura russa, questo monumento del XVII secolo è unico e insuperabile, da cui deriva tutto lo stile «russo» autentico).

⁶¹⁵ Anche Svjatopolk-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.

⁶¹⁶ 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.

orientali di Parigi⁶¹⁷. In questo articolo, intitolato proprio *Avvakum*, Remizov illustrava brevemente la propria teoria e le sue basi, 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, combina in maniera originale e personalissima cultura scritta e arte popolare orale e ribadendo così la linea dei seguaci di Avvakum:

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 Аввакума⁶¹⁸.

Nel giugno del medesimo anno, sulla rivista «Russkie zapiski», fu pubblicato ancora il saggio *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR* [*Sulle tracce del protopope Avvakum in URSS*]⁶¹⁹. Firmato con il nome di Pascal e seguito da un post-scriptum di Remizov, il testo, ufficialmente traduzione della prefazione della monografia dello studioso francese dedicata ad Avvakum, era in realtà scritto – secondo l'ormai nota tecnica di «lavoro creativo sui materiali» – dallo stesso Remizov proprio nello stile del «modo russo»⁶²⁰.

Per ragioni di natura sia storica che personale, lo scrittore 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

⁶¹⁷ 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.

⁶¹⁸ A.M. Remizov, *Avvakum 1620–1682*, «Poslednie novosti», № 6548, 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 «naturale» è la lingua della stessa terra russa! [...] E no, non c'è stato scrittore che sia rimasto indifferente a questo discorso «naturale» di Avvakum).

⁶¹⁹ P. Pascal, *Po sledam protopopa Avvakuma v SSSR*, «Russkie zapiski», XVIII, 1939, pp. 122–140.

⁶²⁰ 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 подписанный. [...] 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», № 6664, 1939, p. 2. (Trad.: Dall'articolo di P. Pascal [...] è stato ricavato l'articolo di A. Remizov, come fosse il suo racconto con le parole dello studioso francese, firmate però dallo studioso stesso. [...] Il racconto è molto, molto interessante. E può essere inserito nella raccolta delle opere di Remizov, ma mai nella raccolta delle opere dello studioso della vita di Avvakum).

d'altronde dichiara apertamente a Kodrjanskaja nel '46: «Корплю над “русским ладом”, хочу объяснить, в чем дело. Может, удастся напечатать»⁶²¹.

Il risultato di tale lavoro sulla lingua fu la redazione, tra gli anni '40 e '50, di alcuni testi, dei quali elemento centrale era proprio l'esposizione della concezione dello sviluppo del processo letterario nell'ambito della teoria del modo russo e, attraverso ciò, la definizione del proprio posto nella storia della letteratura⁶²². Ormai cosciente, insomma, delle ridottissime opportunità di esprimere e difendere apertamente le proprie idee estetico-letterarie in testi di carattere critico-pubblicistico⁶²³, Remizov decide dunque di inserirle nei testi letterari, pur se formalmente dedicati ad altri temi, composti in quel periodo, 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 *P.G.; Učitel' muzyki*, – a *P.G.* tematicamente e stilisticamente connesso in quanto, come detto, originati da un unico prototesto –, *Iveren'*, *Peterburgskij buerak* e *Merlog* furono invece pubblicati solo molti anni dopo la morte dello scrittore⁶²⁴. Proprio sulla medesima linea di pensiero si colloca anche la riscrittura, secondo il «modo russo», di leggende antico-russe, occidentali e orientali. Ed

⁶²¹ 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).

⁶²² 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*, Sankt-Peterburg, 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...).

⁶²³ La pubblicazione del saggio *Russkij lad*, di cui già detto, si rivelò impossibile e il testo rimase a lungo nel cassetto dello scrittore. E esso costituisce, di fatto, l'ultimo tentativo di esprimere la teoria in forma esplicita. Sempre tra gli anni '40 e '50 lo scrittore redasse, inoltre, testi di carattere didattico-divulgativo con la finalità di tramandare le proprie idee alle generazioni successive di scrittori; tra essi, 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 sua teoria per creare nuove opere ricorrendo alla ricchezza 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. Issledovanija i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 263-291.

⁶²⁴ In *Pljašuščij demon* si succedono 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.

infine, sempre questo è il tema principale del suo ultimissimo lavoro, il libro su sé stesso, *Lico pisatelja*, confluito poi, in parte, in *Aleksej Remizov* di Kodrjanskaja.

Dalla ricostruzione delle diverse fasi di sviluppo della suggestiva teoria remizoviana emerge evidente la sua enorme problematicità, che si rispecchia anche nella terminologia spesso confusa, e che necessita senza dubbio di ulteriori approfondimenti, supportati, inoltre, dall'accesso ai materiali d'archivio.

Ritornando dunque a *P.G.*, possiamo di certo 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 in pratica. Remizov non solo costruisce la propria strategia stilistico-narrativa sulla base della già 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 dalla sua opera e, dunque, la sua appartenenza a tale linea. Uno dei leitmotiv 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 sulla via del «modo russo». Il capitolo *Knižnik*, ad esempio, 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-letteraria⁶²⁵:

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 меньше с Горбуновым и никак с гр. А. Конст. Толстым. [...] Рязановский наперекор Брюсову с его «парижской» культурой, Кузмину с его элегантною «прекрасной ясностью» и Сологубу с его шикарным «провинциализмом»,

⁶²⁵ 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 con quest'ultimo 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.

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 *P.G.*, 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 morti⁶²⁶. Soprattutto Adamovič, comprendendone il senso più profondo – non di certo quello meramente autobiografico – divenne infatti 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 come espressione dello spirito popolare e accusando lo scrittore di «pulsioni slavofile» in relazione al linguaggio e al suo tentativo di arcaicizzarlo⁶²⁷. La recensione di Adamovič costituisce, di fatto, una critica esplicita della teoria remizoviana, sia in termini di interpretazione dello sviluppo del processo letterario che 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-гиппиусовского 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? Согласятся ли сам Ремизов? Ошибки ли это, срывы ли в общем широком,

⁶²⁶ A.M. Gračeva, *Žanr romana...*, cit., p. 208. Remizov ripete il gesto compiuto dai futuristi, quello di gettare Puškin «via dalla nave della modernità», ossia di spodestarlo dalla vetta della letteratura russa, costruendo una nuova piramide dei classici a partire da Avvakum.

⁶²⁷ G.V. Adamovič, *Remizov*, in *Odinočestvo i svoboda*, cit., p. 174.

вольном и бесспорно богатейшем потоке его речи, или он сам за такие словесные обороты принимает ответственность и готов их оправдать?⁶²⁸

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 estetica ed il modernismo russo d'inizio secolo⁶²⁹.

La presunta eredità avvakumiana nell'opera di Aleksej Michajlovič e il suo ruolo di successore dell'arciprete hanno suscitato continue polemiche nella critica della diaspora russa: «Как иногда стиль, отживший свой век, оживает в позднейшем художественном творчестве... и радуется глаз и слух, так под пером Ремизова оживает замечательный язык протопопа Аввакума»⁶³⁰, scrive, ad esempio, il critico Potockij; lo scrittore Gajto Gazdanov, qualche anno più tardi, invece, pensava come Adamovič quando, nel 1971, durante la sua 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 протопопа 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 протопоп Аввакум, и стилем Ремизова не было ничего общего. Но стихию русского языка Ремизов знал

⁶²⁸ Id., *Po povodu «Podstrižennyh glaz»*, cit., p. 463. (Trad.: Due parole sullo stile di «Podstrižennymi glazami». Se Remizov non avesse fatto notare costantemente, e ormai da molti anni, che ora tutti, proprio tutti, scrivono in una lingua «corrotta», «libresca», proprio non 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 chiedo con sincero smarrimento: da dove venivano parole come «bezdonnost'», «pronicaemost'», «pokinutost'», dall'arciprete Avvakum o dall'arsenale modernista balmontiano-gippiusiano [...] Queste parole in «ost'» sanno di molto libresco, così come espressioni quali «sulle vie del mio spirito» o la struttura di frasi, quali: «Possedendo lo straordinario potere magico 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 discorso, o lui stesso si assume la responsabilità di tali costrutti verbali ed è pronto a giustificarli?).

⁶²⁹ 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 допетровской прозы, а Ремизов и в семнадцатом веке — футурист». Cfr. N. Ul'janov, *Chabennaja mudrost'*, «Novoe russkoe slovo», № 16066. 23 ijunija 1957, p. 2, 8. (Trad.: Avvakum è un classico dell'antica prosa pre-petrina, mentre Remizov sarebbe un futurista anche nel diciassettesimo secolo).

⁶³⁰ A. Potockij, «Besnovatye»: *Novaja kniga Alekseja Remizova*, «Russkie novosti», № 317, 29 ijunija 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).

прекрасно и, в частности, 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 искусственным⁶³¹.

Eppure, nonostante le critiche, categoricamente rifiutate da Remizov, e nonostante la necessità di una più approfondita e specifica analisi linguistica e stilistica di *P.G.*, che esula dai confini e dagli obiettivi del presente lavoro, possiamo desumere che, oltre al fatto che Avvakum emerge imponente come personaggio centrale del testo e come figura di riferimento nel destino di Remizov, questi, in un certo senso, realizza, nel suo libro, proprio la maniera stilistica avvakumiana, prendendo in prestito i procedimenti linguistici utilizzati nella *Vita*⁶³²: la combinazione di *skaz* (inteso come discorso orale, orientamento verso l'intonazione espressiva ed emotiva, la voce⁶³³) 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 sua 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 del genere della *Vita* influenzarono dunque certamente la composizione linguistica, stilistica e strutturale di *P.G.*, ma è soprattutto nel ricorso al tono di lamento/lagnanza, di compianto e autodenigrazione spesso parodica e, allo stesso tempo, di consolazione e rassegnazione che Remizov mima, a tutti gli effetti, il tono dell'arciprete⁶³⁴.

Il rapporto di Aleksej Michajlovič con la figura e l'opera di Avvakum emerge allora prorompente, oltre che su quello psicologico e morale, anche su un ulteriore piano, quello

⁶³¹ 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).

⁶³² 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.

⁶³³ In tal senso, nelle riflessioni remizoviane l'opposizione «язык»/«речь», «lingua/discorso» viene applicata alla creatività verbale in maniera fondamentalmente nuova.

⁶³⁴ Differenza fondamentale è che, se in Avvakum si trattava di rassegnazione davanti alla volontà divina, in Remizov è rassegnazione davanti al destino ineluttabile.

metalinguistico e metatestuale⁶³⁵: i numerosi paralleli tra la maniera stilistica remizoviana e quella del protopope 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 *rečevoe jurodstvo*: «Знаменитое аввакумовское “просторечие”, “вякание”, “воркотня” были [...] формой комического самоунижения, смеха, обращенного Аввакумом на самого себя. Это своеобразное юродство, игра в простеца»⁶³⁶. 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 sua opera e che ne influenza dunque l'intera architettura⁶³⁷. D'altronde, anche il *viakan'e* di Remizov era una forma di «scherno comico», di serissima presa in giro non della Chiesa ufficiale, quanto 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, se in Avvakum riflette la sua posizione sociale e religiosa, in Remizov ne rispecchia soprattutto quella letteraria e linguistica: è un procedimento, un artificio poetico utilizzato in maniera deliberata, un “metodo” costruito con logica e

⁶³⁵ 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 delinearono due differenti direzioni letterarie: la produzione secolare e quella popolare dei vecchio-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», №1, 1991, p. 221.

⁶³⁶ D. Lichačëv, *Jumor Protopopa Avvakuma*, cit., p. 58 (Trad.: Il famoso «linguaggio popolare», il *vjakan'e*, *vorcotnja* 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).

⁶³⁷ Il ricorso di Avvakum al russo volgare e alla lingua quotidiana derivava naturalmente dalla necessità di comprensione da parte di un pubblico il più vasto possibile: per essere compresi dal popolo, era necessario utilizzarne la lingua.

coerenza, atto incomprensibile agli occhi dei conformisti, che lo considerano un “pazzo”, ma sensato per coloro che ne condividono invece 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»⁶³⁸), ma non di certo 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 esatto 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 e di Avvakum. Nonostante l'indubbia influenza dell'arciprete nella formazione 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 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. Восстанавливать 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 звучит*⁶³⁹.

Nel 1955, al tramonto della sua esistenza, tentando definitivamente di chiarire il proprio credo scrittoriale e letterario, Remizov rispondeva così alle accuse mossegli: «Я не собираюсь воскрешать никакие словесные века. Ни XI-й [...] ни XV [...] ни XVI–XVII

⁶³⁸ A.M. Gračëva, *Aleksej Remizov. Lico pisatelja...*, cit., p. 317. (Trad.: La parola è il respiro del discorso vivo, non scritto. Avvakum non ha contemporanei, dietro Avvakum c'è il popolo russo).

⁶³⁹ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 42. (Trad.: il russo, la Russia per tutta la vita. Scrivo in russo e in nessun'altra lingua. Il dizionario russo è diventato la mia unica fonte di parole. [...] Tendo l'orecchio al discorso vivo e ho seguito il discorso dai documenti e dai monumenti letterari scritti. Non tutti i modi sono armoniosi: il linguaggio libresco russo è vario, non ci sono ancora regole sintattiche generali e non possono esserci. Non ho pensato di ripristinare l'epoca del discorso e di imitare non ho imitato né Epifanio il Saggio né l'arciprete Avvakum, e non lo impongo a nessuno. Intreccio le parole e costruisco la frase come suona dentro di me).

в. Я хочу, усвоив сложение русской природной речи, подслушав в сборе ладов русские ряды, по-своему складывать слова»⁶⁴⁰.

Tale singolare maniera d'espressione risplende soprattutto in *P.G.*, in cui Remizov non solo descrive la propria tecnica di scrittura, ricostruendone l'origine e lo sviluppo attraverso una continua riflessione metalinguistica e metaletteraria ma, come dicevamo, la mette in pratica, componendo così il testo secondo il proprio «modo russo», che finisce, in ultima analisi, per essere la caratteristica principale del suo 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 «лад живой речи». 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 *skaz*: «это обращение к читателю, слушателю»⁶⁴¹, 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»⁶⁴², uno «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, проявляющуюся 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

⁶⁴⁰ A.M. Remizov, *A.R. (Dom, otmečennyj vojnoj)*, cit., p. 289. (Trad.: non ho intenzione di resuscitare nessun secolo verbale. Né l'XI [...], né il XV [...], né [...] il XVI-XVII. Voglio, dopo aver imparato la composizione del linguaggio autentico russo, dopo aver ascoltato le serie di modi russi tutte insieme, disporre le parole a modo mio).

⁶⁴¹ Id., *Ogon' veščej*, cit., p. 174

⁶⁴² N.A. Nikolina, *Struktura povestvovanija...*, cit., p. 55.

вариаций владения языком в пределах модернистских стилистических исканий начала XX века⁶⁴³.

Si tratta infatti di uno *skaz* autoriale e filosofico, che si contraddistingue per le caratteristiche lessicali, grammaticali e stilistiche tipiche remizoviane e, a sua volta, si differenzia anche dallo «skaz intellettuale» che, secondo la definizione di Novikov⁶⁴⁴, caratterizza invece le opere di Belyj e Pil'njak ed in cui il narratore è, appunto, un intellettuale, non affetto dal complesso di *jurodstvo*. Inoltre, la prosa del nostro si caratterizza per una speciale riservatezza e una particolare confidenzialità ed intimità dell'intonazione, che la colloca al confine tra prosa e poesia, nonché per la posizione peculiare del narratore straniato, che indossa la maschera del bambino. Come scrive 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»⁶⁴⁵. A questa forma di *pseudo-skaz* s'intreccia, infatti, la prosa ornamentale, poetica e declamatoria, costituita formalmente come una fitta catena di tropi, simboli e di funambolici rimandi intertestuali, come emerge ad esempio dal seguente passo:

Мне – моим ненасытным измученным глазам открывшееся из «черного моря ночи» через «цауберера» – 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]

⁶⁴³ 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).

⁶⁴⁴ 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 определенный 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).

⁶⁴⁵ B. Ejchenbaum, *Leskov e la prosa contemporanea*, tr. it. di S. Sini, «Comparatismi», №1, 2016, p. 72.

Lo skaz autoriale, filosofico, ornamentale remizoviano si riflette nell'utilizzo intensivo e abilissimo di una serie di mezzi ritmico-musicali, figurativi ed espressivi tipici, forse più che del discorso orale, 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 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 ввие вихрились, и опадая, захлебнув полным ртом снегу, со стиснутыми зубами «бесноватых» взвихрились. [121]

In *P.G.*, 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 acronologico dei ricordi nonché quello figurativo dei sogni. Nello sforzo di ridar «fiato alla lingua viva non scritta», Remizov ricorre all'utilizzo intensivo, nel discorso scritto, della combinazione di forme espressive tipiche della sintassi del discorso parlato, orale 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*»⁶⁴⁶; «дело не в словах, а в *порядке слов, в синтаксисе*»⁶⁴⁷, ripete

⁶⁴⁶ N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, cit., p. 141. (Trad.: non le parole formano lo stile, ma il legame tra le parole e l'armonia delle frasi [...]. I modi del linguaggio russo autentico creano lo stile).

⁶⁴⁷ Ead., *Remizov v svoich pis'mach*, cit., p. 32. (Trad.: la questione non è nelle parole, ma nell'ordine delle parole, nella sintassi).

ovunque, Remizov. Non c'è pagina del testo in cui non vengano utilizzate lunghe costruzioni paratattiche ed ellittiche, vertiginosi anacoluti, dislocazione, sostantivazione occasionale, 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 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, 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, con 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 вниманье не на слова, а на слог – связь слов. Мой синтаксис приводил его в ярость: *безграмотно*»⁶⁴⁸.

Lo stesso Bunin, d'altro canto, mosso dal medesimo amore di Remizov per la lingua, scrive che Remizov «перешагнул все пределы издевательства над русским языком»⁶⁴⁹: 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.

⁶⁴⁸ Ead., *Aleksej Remizov*, cit., p. 300. (Trad.: giudicavano il mio stile quasi non letterario: uno jurodivyj, o scrive in modo incomprensibile. Solo Bunin ha prestato attenzione non alle parole, ma allo stile, al legame tra le parole. La mia sintassi lo faceva infuriare: sgrammaticato).

⁶⁴⁹ L. Rževskij, *Vstreči i pis'ma. (O russkich pisateljach Zarubež'ja 1940-1960-ch gg.*, «Grani», № 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 «dall'antichità», gli è estranea, anzi ostile).

Così come l'ordine libero delle parole, tipico del russo e delle lingue slave in generale, la disposizione grafica della frase e il ricorso al corsivo, che segnala talvolta 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 del discorso e non è pertanto dettata dalle regole ortografiche moderne, essendo anzi caratterizzato dall'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 tirit (— —), 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 липкую кровь, с восторгом в первый раз я увидел мой волшебный мир — —» [62]; «И встречу с той же самой горью — — » [251]. L'intonazione, con il profondo valore significativo che possiede, è quindi 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 significava 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»⁶⁵⁰. 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»⁶⁵¹. Remizov,

⁶⁵⁰ A.M. Remizov, *Merlog*, cit., pp. 211-212.

⁶⁵¹ 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).

in conclusione, scrive secondo la sintassi spontanea ed immediata del discorso orale o, per meglio dire, secondo quella che egli ritiene la “grammatica” della varietà orale-colloquiale della lingua letteraria⁶⁵² e, pertanto, la sua scrittura ha bisogno di essere controllata attraverso il suono, «на звучание», intonata correttamente, affinché il suo significato non rimanga oscuro e incomprensibile: «Только голосом можно передать всю глубину словесных знаков смутных и безразличных при чтении непоющими глазами»⁶⁵³. Di seguito riportiamo alcuni esempi particolarmente significativi, da cui emerge con evidenza la necessità di leggere ad alta voce per poter penetrare 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 «здорово-живешь» пустит вдогонку словцо, небу жарко и вам стыдно. [244]

In definitiva, *P.G.* può essere considerato, nella sua complessità artistico-stilistica, non solo una sorta di argomentazione storico-culturale sulla formazione delle concezioni estetiche della personalità dello scrittore in divenire, ma la dimostrazione concreta che la «teoria del modo russo» costituisce uno dei postulati principali del suo idiosincrasico creativo. Rivelandosi, dunque, al contrario di quanto spesso affermato, un testo eminentemente moderno, *Podstrižennymi glazami* 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 se stesso, quanto anche la parola russa, se stesso in rapporto alla parola russa, se stesso tramite la parola russa e la parola russa tramite se stesso. È un inno all’amore per la lingua che, attraverso l’atto stesso del linguaggio, trasforma l’autobiografia in

⁶⁵² Non potendo, in questa sede, scandagliare la complessità di questo concetto, né tantomeno la sua concreta applicazione allo stile remizoviano rimandiamo, a tal proposito, 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° ed. 1976].

⁶⁵³ A.M. Remizov, *Ogon veščej*, cit., p. 218.

leggenda poetica. Proprio tale interpretazione evidenzia il contributo inestimabile apportato alla letteratura da questo straordinario «artigiano» della lingua, da questo riformatore 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 se 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.

CAPITOLO 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 (1916)

Essere moscovita corrisponde, per un artista, a determinate caratteristiche sociali, psicologiche, poetiche, linguistiche, e Remizov, in tal senso, è uno scrittore molto moscovita: moscovita di origine, moscovita nella parlata, nella pronuncia. Le sue opere di ambientazione moscovita sono vere e proprie enciclopedie degli usi e costumi tardo-ottocenteschi della città, nonché della sua lingua, tanto che *P.G.* è stato utilizzato da Elistratov come una delle fonti, insieme ad altri testi, per la redazione del dizionario *Jazyk staroj Moskvy. Lingvoenciklopedičeskij slovar'* [*Lingua dell'antica Mosca. Dizionario linguo-enciclopedico*]⁶⁵⁴. Se, come abbiamo evidenziato, tutta l'opera remizoviana d'emigrazione è tanto autobiografizzata quanto mitologizzata, nel suo totalizzante processo mitopoietico lo scrittore non poteva non 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, l'eccezionalità dell'ambiente in cui è trascorsa, la Mosca dell'ultimo quarto del XIX secolo. Se, come si è detto, *P.G.* 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 mai mero elemento decorativo, indifferente né tantomeno 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

⁶⁵⁴ V.C. Elistratov, *Jazyk staroj Moskvy. Lingvoenciklopedičeskij slovar'*, Moskva, Astrel', 2004.

e che ne hanno costituito, per secoli, il sotto-testo. Tale mito di Mosca viene 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, tutto 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 la sua 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 ritorno⁶⁵⁵.

Se, come detto da Gračëva, *P.G.* è una dichiarazione d'amore, si tratta, 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, appassionato 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, 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, infatti, ci si era soffermati sullo spazio onirico e metafisico, nonché sulla simbologia degli spazi chiusi, domestici (il microcosmo), soprattutto quello della casa-*dépendance* e della mansarda, 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, sensoriale dello scrittore, che include i luoghi della città, il cuore della Mosca

⁶⁵⁵ A conferma di ciò il fatto che Remizov, alla fine del 1946, prese proprio per questo motivo la cittadinanza sovietica, rovinando così i rapporti con moltissimi esponenti della diaspora russa.

antica, rutilante e fantasmagorico *locus fabulae* in cui, fra lo Zamoskvoreč'e e il ponte Bol'šoj Kamennyj, il Cremlino e il quartiere Taganka, il fiume Moscovia 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 *P.G.*: le strade, i vicoli, le chiese, i monasteri, i panorami, le fabbriche, i coloriti abitanti – mercanti, operai, maestri, monaci, *jurodivye*, maghi, pellegrini, sacerdoti, ammazzascarafaggi –, i loro pittoreschi usi, costumi, la loro lingua, vengono affrescati così verosimilmente, con dovizia di particolari quasi etnografica, tanto che *P.G.* potrebbe essere anche letto, in una certa misura, quasi come un'opera di «ambientazione», addirittura un *očerk*, un bozzetto fisiologico della cosiddetta «scuola naturale» della letteratura russa dell'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, nel ripercorrere il suo cammino autobiografico leggendario e fantastico, a metà tra sogno e fiaba, attraverso le diverse tappe della sua personale mappa geografica della memoria culturale moscovita. Remizov proietta infatti l'immagine della Casa (microambiente) sul topos della Città (macroambiente), avvicinando Mosca a se 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 anche 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 temi, motivi e immagini dell'opera, ma la stessa maniera stilistica fiabesca e leggendaria dello scrittore, la fonte "sacra" che determina, per molti aspetti, l'originalità della sua 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 ad essa legata: «Все происходит в Москве, где каждый уголок охочен, свой, и внятно:

природная русская речь» [113]. Ciò ci permette, di fatto, di inserire *P.G.* nel contesto di quello che, come vedremo, è stato definito, non senza discussioni, il «testo moscovita della cultura russa».

La presente analisi si colloca, dunque, 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 sua forte mitologizzazione, connotano la città in un'immagine omogenea, integrale e coesa⁶⁵⁶. 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

⁶⁵⁶ A tal proposito, cfr.: V.N. Toporov, *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*, in *Trudy po znakovym sistemam*, 18, Tartu, 1984, pp. 3-29, poi ampliato nella monografia *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, SPb, 2003; Id., *Peterburgskie teksty i peterburgskie mify*, in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskva, 1995; Ju. M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda*, in *Trudy po znakovym sistemam*, 18, Tartu, 1984, pp. 30-45, tr. it. *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in Ju. M. Lotman, *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, Gumilëv nel XX.

limitazioni e differenze, anche di un «testo moscovita»⁶⁵⁷, concernente, appunto, la città di Mosca e, in generale, di diversi «testi cittadini», che presentano cioè un'interconnessione semantica e linguistica tra gli elementi che li compongono⁶⁵⁸. 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 aperta⁶⁵⁹. 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'immagine compatta e totalizzante⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ 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 russkich pisatelej*, Moskva, MGPU, 2005-2015. Citiamo, infine, A. Ljusyj, *Moskovskij tekst. Tekstologičeskaja koncepcija russkoj kul'tury*, Moskva, Izdatel'skij dom «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, *Ipertruffie 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.

⁶⁵⁸ Tra i tentativi rivolti anche ad altre città e regioni, menzioniamo, ad esempio, il «testo» 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*, in *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia e del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate dell'Università di Bergamo*, XV, 30, Novembre 1998, pp. 513-526. Al di fuori dello spazio russo, ricordiamo invece il «testo» di Roma, di Venezia, Firenze, Parigi, Londra ecc.

⁶⁵⁹ 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, единообразную 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 субтекстов, которые вкуче 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). Cfr. N.E. Mednis *Sverchteksty v russkoj literature*, NGPU, 2003, <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. (Data ultima consultazione 12.02.2022).

⁶⁶⁰ O. Discacciati, *op.cit.*, pp.

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»⁶⁶¹. 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 culturale⁶⁶² – l’esistenza non di un monolitico «testo moscovita», bensì di più «testi moscoviti»⁶⁶³. Ciò, d’altronde, è in effetti strettamente connesso alla tipologia della città, alla sua anima, alla sua mutabilità e al suo essere in continua evoluzione, cosicché l’«(iper)testo moscovita» presenta come caratteristiche principali, manifeste ad ogni livello, proprio la dinamicità, la frammentarietà, l’eterogeneità, la disorganicità, riflettendo le peculiarità di una città enorme, spontanea, variopinta (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 più difficile da circoscrivere e sistematizzare in un «ipertesto» coeso, uniforme e unitario quale quello pietroburghese. Non ci si soffermerà, in questa sede, sull’opposizione tradizionale, studiatissima, tra le due capitali, Pietroburgo, la fredda capitale nordica e Mosca, capitale materna e ospitale, tra «città-meretrice» e «città-vergine», benedetta⁶⁶⁴; basterà notare che, sebbene edificata nel 1149, non esistono miti particolari

⁶⁶¹ Secondo lo studioso Vasilij Ščukin non esisterebbe un vero e proprio testo integrale moscovita mitologizzato se non riferendosi ad esso come ad un antimito di Pietroburgo. Cfr. V. Ščukin, *Ot belokamennoj do krasnoj. Sud’by moskovskogo obraza na rubeže XIX i XX vekov*, in *Rossijskij genij prosveščeniya* Mosca, Rosspen, 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.

⁶⁶² Secondo Toporov, che confronta le capacità delle due capitali russe di generare “testi”, le descrizioni di Mosca, da Karamzin ad Andrei Belyj, non formano infatti 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.

⁶⁶³ Tali «testi moscoviti», come vedremo, cominciano ad essere percepiti nell’unità delle loro componenti mitopoietiche, topografiche, toponomastiche, paesaggistico-climatiche e simboliche solo grazie alla comparsa, nella prima metà del XX secolo, delle opere di scrittori e poeti, quali Šmelëv, Cvetaeva, Esenin, Zajcev, Osorgin, Pil’njak, L. Leonov, Belyj, Platonov, Bulgakov, Pasternak, in cui Mosca costituisce l’immagine topos-centrale e in cui è riscontrabile un codice artistico-lessicale comune.

⁶⁶⁴ Questa denominazione deriva, ancora una volta, dal titolo di un saggio di V. N. Toporov, *Tekst gorodadevy i goroda-bludnicy v mifologičeskom aspekte*, in T. Civ’jan (a cura di), *Issledovanija po strukture teksta*, Nauka, Moskva, 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.

affendenti 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)⁶⁶⁵. 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» 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 scomparendo⁶⁶⁶; 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»⁶⁶⁷.

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 festante⁶⁶⁸. In effetti, nel testo moscovita della prima metà del secolo si possono individuare chiaramente

⁶⁶⁵ 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.

⁶⁶⁶ 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 pre-testi più rappresentativi sono le opere di Karamzin, Griboedov, Puškin, Lermontov, Ostrovskij, L. Tolstoj, Dostoevskij.

⁶⁶⁷ Non si fa neppure accenno, in questa sede, al periodo dopo la morte di Stalin e, dunque, ai successivi «testi moscoviti», così come a quello del XXI secolo, seppure essi certamente esistano, come analizzato, ad esempio, in M.V. Selemenëva, *Obraz Moskvy v russkoj literature načala XXI veka*, «Vestnik RUDN». Serija Literaturovedenie, Žurnalistika, № 4, 2015.

⁶⁶⁸ N.E. Mednis, *op.cit.*, p. 26.

due immagini solo apparentemente antitetiche della città: la Mosca ortodossa 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 capiente concentrato di cultura russa trasferita ormai in terra straniera. Nelle opere di Zajcev, Šmelëv, Osorgin, Bunin, Kuprin e, naturalmente, anche Remizov viene rappresentata la Mosca che già non c'è più nel momento di redazione delle loro opere 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 infatti 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: di fatto, dunque, gli scrittori dell'emigrazione russa nella prima metà del XX secolo creano una sorta di versione idilliaca del «testo moscovita», 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 mitologemi, i parallelismi topologici, la poetica urbanistica, infine anche il protagonista (perlopiù autobiografico). Nelle opere di questi scrittori, inoltre, è comune il legame tra i concetti di «Mosca» e di «infanzia»⁶⁶⁹; al contempo, però, in esse i dati (pseudo)autobiografici solitamente si trasformano profondamente, universalizzandosi e facendosi così mitologemi.

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, Platonov⁶⁷⁰, differisce significativamente dal testo moscovita nella letteratura

⁶⁶⁹ Il motivo di Mosca come città dell'infanzia è comune a Dostoevskij, Grigor'ev, Cvetaeva, Pasternak.

⁶⁷⁰ Platonov crea, con la sua opera, di cui esempio più eclatante è il romanzo incompiuto *Ščastlivaja Moskva* [*Mosca felice*], un autentico monumento alla Mosca sovietica negli anni '30. Si può affermare che se la letteratura dell'emigrazione russa si proponeva di riflettere l'anima di Mosca, Platonov invece ne raffigura la presenza corporea, che prevale e addirittura nega quella spirituale. Lo scrittore di fatto crea una versione atea del testo moscovita, in cui simboli tradizionali dell'Ortodossia vengono sostituiti dai luoghi della Mosca sovietica. Anche Bulgakov, considerato tra i principali creatori del testo moscovita della letteratura russa del XX secolo, ha raccolto una vera e propria antologia dei mitologemi moscoviti in *Master i Margarita*, 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 mitologemi delle culture antiche, 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 piomboburghese.

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 la Mosca laica, che vive la separazione dalla cultura cristiana come una tragedia o un festoso giubilo. Il testo analizzato in questa ricerca rappresenta un'opera significativa ai fini di un'impostazione teorica del problema generale dell'ipertesto della cultura moscovita proprio grazie alla ricchezza di informazioni visive e testuali in esso trasmesse, inserendosi evidentemente nel filone del «testo moscovita» della diaspora⁶⁷¹, in cui, come vedremo, è però possibile identificare sia gli elementi della Mosca demoniaca che 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 sēstry*, dove tale mito appare in maniera particolarmente illuminante⁶⁷², 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 *P.G.*, conferma la necessità di una riflessione

⁶⁷¹ All'interno dello stesso testo moscovita concernente la Mosca di fine Ottocento-inizio Novecento si possono suddividere, in realtà, una serie di sottotesti in quanto, come scrive Casari, Mosca si aggrega, in questo periodo, 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, la 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 Moskviči* [*Mosca e i Moscoviti*] di Vladimir 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 moskviči)*, «Zvezda», IV, 2004, pp. 222-223.

⁶⁷² V.N. Toporov, *O «Krestovyh sēstrach» 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. Molto interessanti le riflessioni dello studioso, secondo cui 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» («Santa Rus'») non solo a città quali Kiev, Novgorod e naturalmente la stessa Mosca, ma includendovi anche Pietroburgo, di cui il Cavaliere di Bronzo incarnerebbe l'unità storica, l'inseparabilità della storia russa, e 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, fra gli altri, *Plačuznaja kanava*, *Achru*, *Vzvichrēnnaja Rus'*, *Peterburgskij buerak*.

sistematica a riguardo che includa, in senso più ampio, le diverse opere “moscovite” dello scrittore⁶⁷³. Coscienti del fatto che un 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 nel testo oggetto di studio che, ribadiamo ancora una volta, rappresenta soltanto una delle visioni che emergono dall’eterogeneità dei testi della tradizione moscovita.

Lo spazio letterario costituisce una delle categorie fondamentali nell’analisi testuale di *P.G.*, 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 incorniciano i fatti e interagiscono i personaggi – che come realtà simbolico-mitologica: particolare attenzione verrà infatti 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, unica 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 se 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 *P.G.*, 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 significativa, 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

⁶⁷³ Tra le principali opere «moscovite» remizoviane menzioniamo soprattutto *Prud*, che suscitò immediato scandalo dopo la sua pubblicazione per il tentativo attuato dallo scrittore di ritrarre, attraverso uno stile modernista, la vita e i costumi nel quartiere di Zamoskvoreč’e, tradizionalmente luogo d’azione delle opere degli scrittori realisti. Citiamo, ancora, alcuni capitoli di *Iveren’* e *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 di quest’ultima.

come un libro. Non è 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 loro⁶⁷⁴.

Nel 1922, primo anno d'emigrazione berlinese di Remizov, Zamjatin, altro scrittore ed emigrato, annotava, sagace e ironico, nel suo diario: «Ремизов – все еще тянет соки из той коробочки с русской земли, какую привез с собой в Берлин»⁶⁷⁵. «Scatola» che, con gli anni, ha rivelato capacità rievocative senza precedenti, dimostrando la sconfinatezza della memoria visivo-spirituale di Aleksej Michajlovič.

Numerosissimi sono, infatti, i luoghi moscoviti menzionati nel testo, legati alla leggenda dello scrittore-eroe e raffigurati, correlando 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 *P.G.* 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, come l'oro, l'azzurro, il rosa, il bianco. Incarnando 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, metafore ed epiteti che la contraddistinguono nella descrizione e rappresentazione⁶⁷⁶: *Moskva Pervoprestol'naja* [Mosca prima sede del trono], *Belokamennaja Moskva* [Mosca di pietra bianca], città dalle case di legno e dagli edifici in pietra bianca (dal colore di monasteri, delle cattedrali del Cremlino e delle sue mura, solo in

⁶⁷⁴ U. Volli, Per una semiotica della città, in Laboratorio di semiotica, Bari, Laterza, 2005, p. 6.

⁶⁷⁵ 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 in Berlino.)

⁶⁷⁶ 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 attraverso un caleidoscopio di sapori e odori.

seguito dipinte di rosso⁶⁷⁷), *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, 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 Полуяростлавский 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 звяклый 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]

Remizov scelse infatti di vivere, fino all'emigrazione definitiva, a Pietroburgo, di cui però scrive, in una lettera del 1904 a Serafima Pavlovna:

Мечтаю о Петербурге. Там я не буду на «родине», а буду у «чужих», т. е. и сам буду другим. Хожу своим шагом и говорю «каяя» только в Москве. Но и

⁶⁷⁷ Proprio il mito di Mosca *belokamennaja* viene sostituito, dopo la rivoluzione di ottobre, da quello di *Krasnaja Moskva* [Mosca rossa].

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?⁶⁷⁸

L'immagine di Mosca all'inizio del XX secolo, città in trasformazione insieme all'immagine di 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 della 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.

Praticamente ogni toponimo moscovita menzionato in *P.G.* è dunque 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 simbolica 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 simbolico, leggendario, universale e assurgendo a vero e proprio *mito spaziale* in cui l'aspetto architettonico-topografico reale sfuma in quello spirituale, facendosi spazio semiotico per eccellenza⁶⁷⁹. 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.

⁶⁷⁸ A.M. Remizov, *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, in A. D'Amelia (a cura di), «Europa Orientalis», № 6, 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 teneramente. [...] 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 San Pietroburgo tra estranei in una città straniera anche l'ombra da questa luce “non serale”?).

⁶⁷⁹ 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.

Sin dalle poche righe dedicate alla descrizione del luogo della propria nascita, ribadite ossessivamente, seppur in maniera sempre variata, 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 вострепнулся». [6] E poi, qualche pagina dopo, di nuovo: «Родился я в *Замоскворечье* близ *Каменного моста*, памятного по деяниям 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 [Grande ponte di pietra], 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 più ricorrenti nel testo⁶⁸⁰. Il ponte, costruito nel 1692, fu smantellato nel 1859 (cioè 18 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 scrittore, dunque, 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, aveva “volontariamente” assunto su di sé, arrendendosi nel 1741 alle autorità e proponendosi di denunciare i compagni criminali, collaborando a identificarli e a punirli e trasformandosi, di fatto, in un abile investigatore-criminale doppiogiochista al servizio della polizia (da cui il soprannome «Caino»). Come ha notato Igor' Popov, è curioso che, proprio sulla sponda opposta del fiume, all'ingresso del Ponte di pietra, si trovava una grande torre che, esattamente al tempo di Van'ka Kain, ospitava una prigioniera. Così, secondo il principio

⁶⁸⁰ 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 proprio nella cella in cui era stato un tempo rinchiuso Pugačëv stesso a Penza: «Пензе Пугачев не достался и вместо Пугачева я...». Cfr. A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 383.

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, tornano non solo il motivo del furto, ma anche quello del tradimento, di Caino che uccise Abele, e di Giuda che tradì Cristo⁶⁸¹.

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 pereulok (che non esiste, a Mosca), ora più concretamente come Bol'šoj Tolmačëvskij pereulok, più raramente come Malyj Tolmačëvskij pereulok. Lo stesso Aleksej Michajlovič fornisce infatti, 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»⁶⁸².

Qual era, quindi, l'indirizzo preciso della casa natia dello scrittore? Secondo le descrizioni sparse nelle diverse opere, nonché la ricostruzione condotta dallo studioso Popov sulla base di materiali d'archivio e confermata dai principali testi dedicati alla storia di Mosca⁶⁸³, la casa del mercante Michail Remizov si trovava all'indirizzo Malyj Tolmačëvskij 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 un normale fattorino nella bottega di un

⁶⁸¹ Il motivo del tradimento, parzialmente autobiografico perché legato a diversi episodi della sua vita, è molto frequente nella poetica di Remizov, che dedica proprio alla figura di Giuda, il traditore per eccellenza, un poema e una tragedia. Alla figura di Giuda (e di Caino-Van'ka Osipov) e al motivo del tradimento si collega, inoltre, il leitmotiv della reietitudine.

⁶⁸² A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 421.

⁶⁸³ Tra gli scrittori-storici contemporanei menzioniamo soprattutto Denis 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, Lavrušinskomu, Černigovskomu i Klimentovskomu*, Moskva, Centrpoligraf, 2017.

commerciante ma, grazie alla perseveranza e al duro lavoro e ingegno – il *rususkij 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 *P.G.* 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 nel linguaggio moderno; 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 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, che percorre tutta l'opera.

È l'intero quartiere di Zamoskvoreč'e, di fatto, a subire, nella poetica remizoviana, una trasfigurazione mitologica e leggendaria, assumendo connotati quasi fatati, 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, infatti, uno dei più pittoreschi, suggestivi e caratteristici della città, nel quale ancora oggi 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 commercianti⁶⁸⁴ 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 atteggiamenti⁶⁸⁵. «Колыбель наша, и у Островского, и у Шмелева, и у меня Москва»⁶⁸⁶, afferma Remizov. E continua, su Šmelëv:

Оба мы замоскворецкие, одной заварки: купеческие дети. И домами соседи: дом подрядчика Шмелева и дом второй гильдии купца Ремизова, а между нами исторический Аполлона Григорьева [...]. На одном валуне, под одним небом – мелкой звездной крупой в гуле кремлевских колоколов мы росли одни праздники, святыня, богомолье, крестные ходы, склад слов, прозвища, легенды⁶⁸⁷.

Al contempo Remizov tiene però a sottolineare che il suo Zamoskvoreč' e non è quel *tëmnoe carstvo* effigiato dal commediografo, lo stesso quartiere che Mandel'stam, fermatosi 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, avvinghiata a una cieca tradizione di ignoranza e arbitrio⁶⁸⁸. Come dichiara Aleksej Michajlovič, infatti, a proposito del suo Zamoskvoreč'e: «ничего общего с Островскими традициями»⁶⁸⁹. La sua classe sociale di provenienza era sì quella *Moskva kupečeskaja* – vera e propria casta a sé, chiusa e separata dagli altri ceti,

⁶⁸⁴ Ogni mercante, infatti, di solito donava alla via dove possedeva la casa una propria chiesa.

⁶⁸⁵ 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 A.N. 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 Apollon Grigor'ev, *Moi literaturnye i npravstvennye 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 modo totale le radici del popolo russo.

⁶⁸⁶ A.M. Remizov, *Myškina dudočka*, cit., p. 128.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 128-29.

⁶⁸⁸ Cfr. S. Vitale, *La seconda nascita (intorno a Viaggio in Armenia)*, in O. Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, pp. 182-183.

⁶⁸⁹ In una lettera a Ju.P. 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. *Pis'ma A.M. Remizova k Ju.P. Odarčenko*, in A.M. Gračëva (a cura di) *Naše nasledie*, № 33, 1995, p. 99. (Trad.: Muftij [I.A. Bunin] mi confonde con Šmelëv, ma non ha idea da che tipo di famiglia colta vengo, sì, milionari, ma niente in comune con le tradizioni di Ostrovskij).

con abitudini, costumi e cultura di alta specificità⁶⁹⁰ –, 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 conditi da interminabili discussioni storico-culturali e, dunque, ben lontane da quell'idea di una Mosca arretrata e provinciale, conservatrice, clericale, opulenta e chiusa, in una parola, “mercantesca”, denigrata soprattutto dai pietroburghesi⁶⁹¹. 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 centro dell'*intelligencija* moscovita, depositaria delle più autentiche e antiche tradizioni popolari russe che nelle zone nord-ovest della città andavano, invece, rapidamente scomparendo e, al tempo stesso, si poneva come centro propulsore per il progresso della nazione⁶⁹². Tra i tanti ospiti di casa Najdënov – 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*]⁶⁹³, 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 церквах, всем видимых, и о таких, след которых терялся в летописях и писцовых книгах, о церквах “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 incendiarono 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

⁶⁹⁰ Quest'atteggiamento derivava anche dall'ampia adesione del ceto mercantile allo scisma della Chiesa ortodossa, circostanza che contribuiva al suo ulteriore isolamento.

⁶⁹¹ A conferma di ciò, basti pensare alla figura della madre dello scrittore e alla sua tragica storia.

⁶⁹² 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, Šmelëv.

⁶⁹³ Nel 1877 proprio Nikolaj Najdënov, non senza difficoltà, convinse la Duma di Mosca della necessità di pubblicare tale fondamentale opera.

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, перечислял 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 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 era anche uno storico, profondamente appassionato di manoscritti antichi, zelante collezionista di materiali d'archivio e documenti sulla storia di Mosca e 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 egli 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, ossia *Moskva. Sobory, monastyri i cerkvi* (1882-83) [*Mosca. Cattedrali, monasteri e chiese*] in 5 tomi e *Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij* [*Mosca. Scatti dalla vista di aree urbane, chiese, edifici notevoli e altre strutture*] in 4 tomi, nonché di un libro di memorie che costituisce una vera e propria enciclopedia della famiglia Najdënov, *Vospominanija o videnom, slyšanom i ispytanom* [*Ricordi di ciò che ho visto, sentito, provato*]. La figura di Najdënov è così importante per gli studi moscoviti che praticamente ogni libro di storia contiene le fotografie tratte dai suoi album. Lo stesso Zabelin osserva a ragione, a tal proposito: «Это драгоценное издание останется вековым памятником любви к матушке Москве»⁶⁹⁴. Proprio la figura di Najdënov ha senza dubbio influenzato il sistema simbolico-figurativo delle opere moscovite di Remizov.

Significativo, infine, che al centro del quartiere, all'incrocio tra il Bol'soj Tolmačevskij pereulok e il Lavrušinskij pereulok, sia stato eretto un busto in onore di

⁶⁹⁴ D. Drozdov, *op. cit.* (Trad.: Questa preziosa edizione rimarrà un eterno monumento d'amore per la madre Mosca).

Šmelëv, che fu vicino di Remizov anche a Parigi, in Rue Boileau⁶⁹⁵; a pochi passi da questo monumento, da un lato c'è la casa dove nacque Aleksej Michajlovič, dall'altro il monumento a Ostrovskij, nel cortile della sua casa natale (in seguito anche lui si trasferì sullo Jauza, proprio vicino alla casa dei Najdënov)⁶⁹⁶. 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.

Scrivo di Remizov Zajcev, altro moscovita ed emigrato: «Коренной москвич [...] – духом из Москвы, землей ее вскормленный»⁶⁹⁷. Nutrito, aggiungeremmo, non solo dall'*humus* di Mosca, ma anche dalla sua voce, di cui emblema è la musica 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 sua solenne sintesi fonico-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].

Proprio il suono delle campane delle chiese costituisce, infatti, uno degli elementi mitopoietici chiave della leggenda della Mosca remizoviana⁶⁹⁸, nonché uno dei fondamenti della vita spirituale dello scrittore stesso, della sua pre-memoria culturale e universale, come

⁶⁹⁵ A Šmelëv è interamente dedicata la novella *Centurion*, inclusa in *Myškina dudočka*.

⁶⁹⁶ Ostrovskij è protagonista del racconto-sogno *Žandarmy i pokojniki*, in cui Remizov ricorda la casa paterna con il cortile, la stalla e il pollaio. Cfr. A.M. Remizov, *Martyn Zadeka*, cit., p. 421.

⁶⁹⁷ B.K. Zajcev, *Sobranie sočinenij: v 5 t. T. 6. Moi sovremenniki: Vospominanija. Portrety. Memuarnye povesti*, Moskva, Russkaja kniga, 1990. (Trad.: Un moscovita nativo [...], con lo spirito di Mosca, nutrito dalla sua terra).

⁶⁹⁸ 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 emerge ad esempio dai celebri *Stichi o Moskve [Versi su Mosca]* di Cvetaeva, oppure nel saggio giovanile di Lermontov *Panorama Moskvy*, cfr. U. Persi, *I suoni incrociati: poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Baroni, 1999. Emblematico, ancora, ciò che riporta Remizov nella sua *Autobiografija 1913* a proposito del testamento del padre, che desiderava lasciare, in sua memoria, proprio una campana nel suo 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 всеобщей, чтобы до Москвы хытало за Москва-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, *Autobiografija 1913*, cit., p. 443. (Trad.: Nel suo testamento mio padre lasciò in eredità una campana nel villaggio nella sua patria, e ordinò che tale campana echeggiasse e risuonasse: così avrebbero suonato nel villaggio per la veglia, in modo che raggiungesse Mosca attraverso il fiume Moscova fino allo stesso Tolmači. Questa campana votiva, preziosa, magica, che suona con le campane la sera, risuonando clamorosamente dagli ampi campi del nonno per tutta la Russia è il mio primo lascito genitoriale).

emerge dal fatto 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 costituisce, secondo un *topos* tradizionale, il principale simbolo della topografia classica moscovita, emblema del mito dell'antica capitale definita infatti dallo scrittore «красногрознозвонная» e ritratta in maniera simile 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 теша потесы, льется»⁶⁹⁹. La stessa immagine di Mosca (e della Rus' intera) è presente, ancora, 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»⁷⁰⁰. L'utilizzo dell'aggettivo «красный» in relazione al suono delle campane, su cui lo scrittore concentra l'attenzione in *P.G.*, 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 chiamato il suono delle campane durante la Settimana Santa, negli ultimi giorni di sofferenza, tormento e risurrezione di Cristo: così, anche attraverso la caratterizzazione del rintocco delle campane, riemergono

⁶⁹⁹ A.M. Remizov, *Iveren'*, cit., p. 458.

⁷⁰⁰ Id., *Vzvichrënnaja Rus'*, cit., p. 136.

ancora una volta i motivi della sofferenza, del rifiuto e del sacrificio che determinano, specularmente a quello di Cristo, anche l'essenza del destino remizoviano.

Non solo Mosca, dunque, ma tutta la Russia-Rus' è associata per Remizov al trionfante, incessante suono 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»⁷⁰¹. Nell'antica Rus' tale suono era infatti considerato parte integrante della vita del popolo, ne scandiva i ritmi quotidiani e ne annunciava le feste, avvertendolo degli eventi di buon auspicio e al contempo di quelli infausti⁷⁰²; 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 sua memoria personale e storico-culturale, a cui rivolgersi proprio per tentare di superare il caos della storia, il dolore dell'emigrazione nella quale 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 tutte le sue opere.

Così, in *P.G.* si può ricostruire una vera e propria “geografia” del suono delle campane, melodia che attraversa trasversalmente lo spazio del testo, proprio come un leitmotiv, accompagnando e mettendo in risalto la voce dell'eroe narratore: al centro 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 rintocco del quale dà inizio al suono 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

⁷⁰¹ Ibid, p. 18.

⁷⁰² Nelle credenze popolari l'immagine della stessa campana è considerata come un oggetto animato e personificato, a cui venivano dati nomi ortodossi.

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. Fu infatti proprio in quel momento che nacque 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.

Tutti attorno al Cremlino, gli altri “punti” della mappa geografica del suono delle campane moscovite, costituiti dagli antichi monasteri-fortezze 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 Moskva-reka 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 — вызванивающими 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, definiscono 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 della città nella sua doppia valenza topografica e simbolica, permettendo così di annoverare Mosca tra le città costruite “sulla montagna”, «che rappresentano un tramite fra la terra e il cielo e si definiscono per la loro sacralità»⁷⁰³.

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»⁷⁰⁴). 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, крайних московских домов, был как москворецкое половодье – рытый вишневым бархат. [44]

Dopo Zamoskvoreč’e e il Cremlino, infatti, soprattutto gli antichi monasteri Andronikov e Simonov, qui evocati in una prospettiva fantastica, quasi onirica, e connessi ai leitmotiv dell’intera opera remizoviana, costituiscono altri fra i principali luoghi simbolici del testo.

Il primo, nello specifico, il monastero più antico di Mosca, è situato vicino alla residenza della famiglia Najdënov, dove crebbe il piccolo Remizov 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,

⁷⁰³ R. Casari, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰⁴ A.M. Remizov, *Iveren’*, cit., p. 19.

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 altre tre sole volte, dopo il trasferimento sullo Jauza: durante la malattia del padre, alla sua morte e al funerale. Questi sono gli unici suoi ricordi del luogo di nascita: è allora comprensibile che egli potesse non ricordare con certezza l'indirizzo esatto. Come sappiamo, infatti, l'infanzia e la giovinezza di Remizov trascorsero 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, un'altra delle più ricche famiglie – insieme ai Morozov, Tret'jakov, Ščukin, Soldatenkov, Rjabušinskij, Bachrušin⁷⁰⁵ – 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.

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 Язу, и там прошло мое детство поблизости от самого древнего московского монастыря – Андрониева» [6]. Remizov definisce infatti il suono denso, pesante delle argentee campane di tale monastero come l'inizio dell'«echeggiante memoria eterna»:

Я слушал его, весь – слух, как слушают песню – такие есть у всякого песни памяти, как что-то неотразимо знакомое, и не мог восстановить... чувствуя

⁷⁰⁵ P. Buryškin, *Moskva kupečeskaja*, Moskva, Vysčaja škola, 1991, p. 123; 130-141.

себя кругом заброшенным на земле, я с горечью ждал, что кто-то или что-то подкажет, кто-то окликнет – кто-то узнает меня. [6]

Come già accennato, è infatti 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 гудит 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 всякого 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 всколыхнувшегося сторожевого сердца, катился он над Москвой, собирал сумерки в ночь, окликаая живых и мертвых, проживших назначенный срок на земле. [202]

A questo toponimo, infatti, 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: il piccolo Aleksej, infatti, frequentava davvero, insieme ai fratelli,

questo luogo, che si trovava vicino alla loro abitazione⁷⁰⁶ – «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*: «là 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»⁷⁰⁷. È significativo, inoltre, che lo scrittore chiami il monastero di Spaso-Andronikov alla vecchia maniera, ossia Monastero Andron'ev, proprio come in Avvakum. Il legame tra lo scrittore e il protopope emerge quindi a livello *fisico*, attraverso questo “incontro” in un luogo reale, sia pure avvenuto a distanza di secoli: Remizov collega, dunque, il suono delle campane alle sofferenze di Avvakum, seduto 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 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 облагостанной колоколами Москве [...] впереди те, кто на каторгу, за ними те, кто в Сибирь на поселение [...] – и под звяклый звон кандалов напролом громыхающей Москве... [13]

Così, l'elevazione dei propri tormenti a quelli di Avvakum o, ancora di più, a quelli divini – di Cristo sul Golgota – emerge anche al livello spaziale: lo scrittore mette infatti in relazione lo spazio del centro 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

⁷⁰⁶ 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.

⁷⁰⁷ P. Avvakum, *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso...*, cit., p. 76. Forse il personaggio dell'ammazzascarafaggi Ščëkin proviene proprio da qui.

edifici della capitale e dove, secondo lui e secondo la credenza popolare, anticamente avvenivano le esecuzioni capitali⁷⁰⁸:

...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 folklore 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 spiare 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.

Il secondo monastero su cui ci soffermiamo 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 Moskva-reka, il fiume 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, elude il significato storicamente sacro del suono 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 e folle di spettatori curiosi.

⁷⁰⁸ 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.

Rievocando la sua infanzia, Aleksej Michajlovič ricorda come da bambino fu colpito dalle «urla demoniache» dei posseduti proprio per la loro «straordinarietà» («чуждость»), la violazione di tutte le «misure della vita ordinaria». Secondo la credenza popolare, infatti, il suono delle campane scacciava i demoni e proteggeva le persone dalle tentazioni; allo stesso tempo, anche il fuoco è un simbolo escatologico: Remizov così descrive proprio un incendio, avvenuto nel monastero in quel periodo, tra il 1892-96, e che 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 действо!... – 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 ошеломляющее. [188]

A completare 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 pietra⁷⁰⁹ [136].

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 all’Andronikov, altri monasteri quali l’Ivanovskij, uno dei luoghi in cui ebbe però 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 della setta, Avvakum Ivanovič Kopylov, che si riteneva l’incarnazione di Cristo⁷¹⁰. 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 деяниям Ваньки Каина...» [65]. È così che, 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

⁷⁰⁹ La rana (rospo) nel simbolismo cristiano ha una valenza negativa, è l’incarnazione di spiriti demoniaci.

⁷¹⁰ Anche in *Iveren’* leggiamo: «Два очага на Москве светятся по-разному – не простые огни; два монастыря: Симонов кишел бесами, Ивановский – Божьими людьми (хлысты)». Cfr. А.М. Remizov, *Iveren’*, cit., p. 459.

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.

Dunque, lo spazio monastico per Remizov nel suo insieme non è sacro, ma anzi è penetrato in ogni suo aspetto dal demoniaco: 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 insieme ai fratelli, ancora truccati dopo uno dei loro spettacoli teatrali domestici, al Monastero, 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, так со смеху и покатились. «Лествица Иаковлева!», припечатал монастырский эконо́м Дмитрий⁷¹¹. [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 – удушливый, 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', e che risenti sempre dell'influenza del paganesimo tradizionale: la Mosca remizoviana è, in conclusione, una Mosca sacra e al tempo stesso mistica, apocrifa, in cui motivi sacri e demoniaci si scontrano e s'interpenetrano.

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

⁷¹¹ Simile è la descrizione del monachello Paisij, descritto come la parodia di uno *jurodivjy*. Come si è già avuto modo di notare, infatti, 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].

di redazione del testo, erano già stati distrutti dal potere sovietico. Fra queste, menzioniamo una delle più significative, la *Cerkov' Pokrovskaja*, la Chiesa 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 lessemi connessi alla sfera visiva e riflettono l'estrema importanza che egli attribuisce, nella coscienza del sé bambino, alla percezione dei rituali ecclesiastici, all'esperienza del lato sensoriale, all'effetto del canto liturgico, alla sensazione luminosa emanata dagli "occhi" delle immagini iconografiche: «[...] и мне показалось, с чудотворного образа не сводимые с меня, *такие близкие и памятные мне, глаза*, прощаясь, отпускали меня»; «я стоял у всех на глазах и чувствовал, как безразлично *эти глаза устремлены на меня* [...], и в его взгляде я прочитал себе осуждение: он как бы подводил итог моей переломанной жизни» [154]; e ancora: «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].

Lo spazio ecclesiastico è riempito dal canto, soprattutto dallo *stolpovoj raspev*⁷¹² – 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 Успенъев 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]

⁷¹² Con esso veniva cantato il corpus principale dei libri della tradizione liturgica russa.

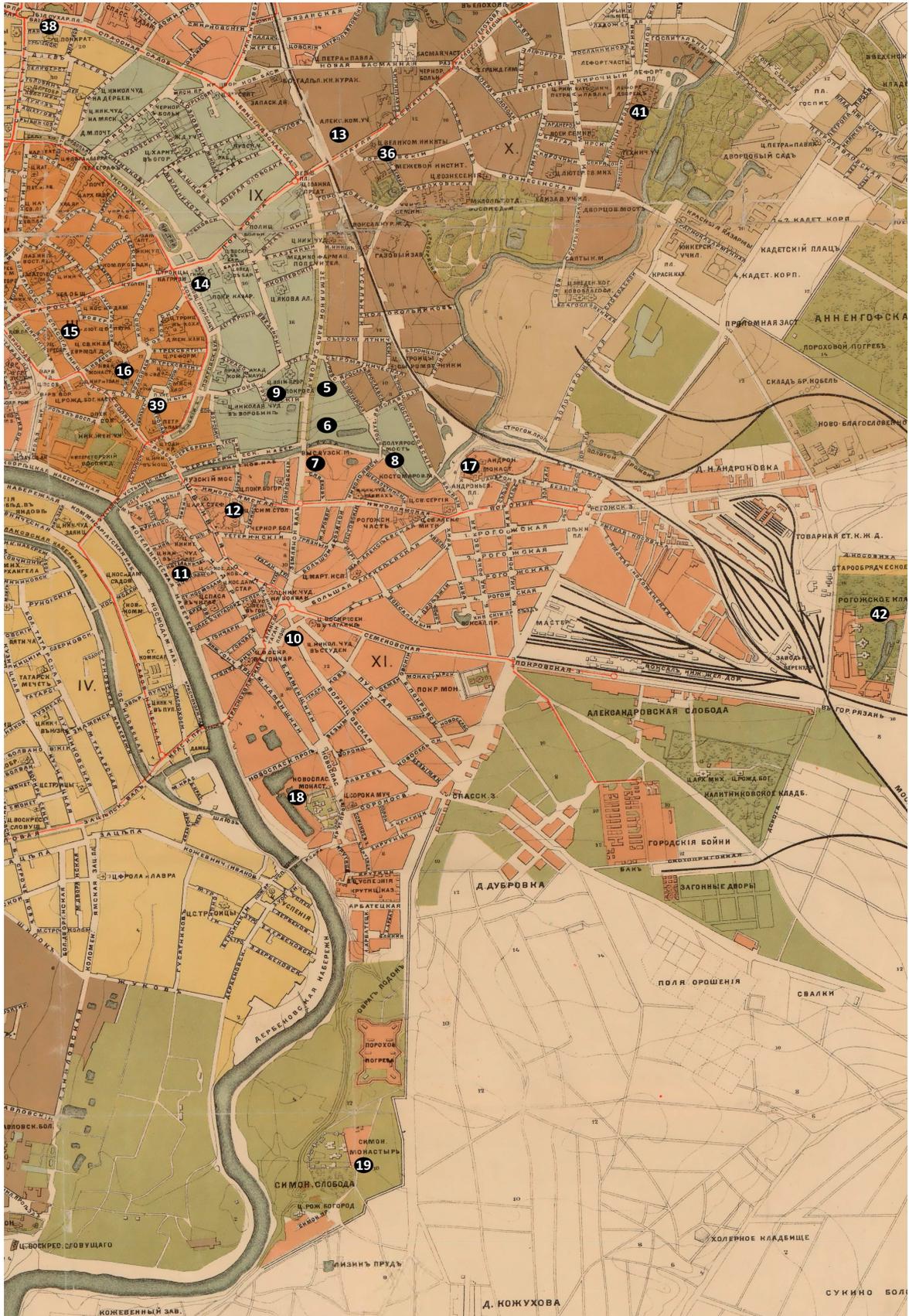
La purezza del suono dei campanili e degli antichi canti ecclesiastici livellano lo “spazio” del testo, permettendo così di preservare quell’eterno legame spirituale che conduce all’infinito dello spirito:

В церкви за всею ночью 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 ведем надеянной весны я вдохну мир в измученную душу. [23]

La leggenda autobiografica rappresentata in *P.G.* trova, dunque, il suo scenario ideale nella altrettanto leggendaria Mosca prerivoluzionaria, che da *locus amoenus* e dell’infanzia si fa emblema della cultura 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 *P.G.* – 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 2. La Mosca di A.M. Remizov



Appendice 3. Legenda⁷¹³

1. Malyj Tolmačëvskij Pereulok, № 8. Casa Medyncev-Remizov (XIX secolo)

La via nel cuore del quartiere di Zamoskvoreč'e dove nacque e visse per i primi due anni di vita Aleksej Michajlovič. [p. 25; 44; 65]



Figura 1. Vista sul Cremlino dal lungofiume di Zamoskvoreč'e. dal Ponte Kamennyj(1884)
Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdaniij i drugih sooruzhenij» (1886)



Figura 2. Vista su Zamokvoreč'e dalla Všivaja gorka (1884).
Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdaniij i drugih sooruzhenij» (1886)

⁷¹³ La cartina adoperata è del 1895 ed è consultabile al seguente link: http://www.etomesto.ru/map-moscow_gorod-1895/. (data ultima consultazione 12.02.2022). Nelle seguenti pagine riporterò i *realia* urbani moscoviti menzionati in *P.G.*, corredati da brevi cenni storici ed illustrati dalle fotografie tratte dagli album di Nikolaj Najdënov. Indicherò, inoltre, le pagine del libro in cui ogni luogo è stato citato.

2. Bol'soj Kamennyj most (Kainov most) [Grande ponte di Pietra (ponte di Caino)]

Costruito nel 1692 e conosciuto anticamente con il nome di Vsechsvjatskij most [Ponte di Ognissanti], dal 1859 fu tuttavia 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. [p. 6; 44]



Figura 3. Ponte di Pietra (1884). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruzenij» (1886)



Figura 4. Il Ponte Bol'soj Kamennyj alla fine del XVIII secolo. Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruzenij» (1886)

3. Chiesa di S. Nicola in Tolmači

Chiesa dove fu battezzato Aleksej Michajlovič e di cui il padre fu a lungo *starosta*. Oggi è parte della Galleria Tret'jakov. [p. 44, 65]



Figura 5. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)

4. Via Pjatickaja, № 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, la cui storia viene più volte narrata nei suoi testi: «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!)...» [p. 24].



Figura 6 Aleksej Remizov a sette mesi con la balia. Foto da N. Kodrjanskaja, Aleksej Remizov (1958)

5. Zemljanoj val, № 53. Usad'ba 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. Dal quadro riportato di seguito, eseguito su commissione dal pittore A.P. Bogoliubov, si può scorgere la «casa bianca» dei Najdënov. [p. 176]



Figura 7. A.P. Bogoljubov. Vid Moskvyy iz doma Chludova (1870)



Figura 8. La vista dallo stesso punto oggi

6. Zemljanoj val, № 57, edificio 6

Territorio della famiglia Najdënov, 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 – e da cui prende il nome l’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 Aleksej trascorse l’infanzia e l’adolescenza. La fabbrica tessile si trovava a metà strada tra i due edifici. Nell’unico edificio dei Najdënov conservatosi fin’oggi – costruito nel 1896 da Nikolaj per suo figlio Aleksandr – attualmente si trova il Centro Sacharov. [p. 6; 44; 58; 66]



Figura 9. Vista sullo Jauza dal ponte Vysokojjauzskij in direzione del Monastero Andronikov. Sulla riva sinistra si trovava la casa Najdënov. Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruzenij» (1886)



Figura 10. Vista sullo Jauza dalla Chiesa di Simeone lo Stilita. Dietro la canna fumaria è visibile la raffineria di zucchero e sulla destra la Chiesa Pokrovskaja. Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruženij» (1886)



Figura 11. Veduta della riva del fiume Jauza (a Syromjatniki) dal monastero Andronikov (1884). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki c vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruženij» (1886)

7. Ponte Vysokij. Oggi ponte Vysokojauzskij

Ponte sullo Zemljanoj val che attraversa lo Jauza; si trovava vicino alla casa dei Najdënov. [p.44]

8. Ponte Polujaroslavskij

Ponte situato sullo Jauza, nei pressi della casa di Aleksej. Non si è conservato. [p. 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 custodita in essa 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» [р. 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'ultima si tengono di nuovo e regolarmente i servizi liturgici. Cfr.: «Близ церкви Ильи Пророка в Введенском переулке около Прохоровых, Швецовых и Морозовых, парикмахерская». [р. 86]



*Figura 12 Chiesa dell'Icona della Madre di Dio della Georgia.
Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)*



*Figura 13. Chiesa di Il'ja il Profeta.
Foto dall'album di N. 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. [p. 248]



Figura 14. Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1881)

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 nella novella *Golodnaja pučina*. [p. 120]



Figura 15. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)

12. Via Nikolojamskaja 10-12. Chiesa di Simeone lo Stilita vicino allo Jauza

Menzionata nel racconto *Ščastlivyj den'* [p.174; 244]. La via è così denominata per l'altra chiesa che vi si trovava, al numero 39, quella di **San Nicola na Jamach** (la parola «jam» indicava una stazione postale), chiusa dal 1928 e definitivamente demolita nel 1956-57. Menzionata nel racconto *Knižnik*. [p. 136]



*Figura 16. Chiesa di Simeone lo Stilita.
Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)*



*Figura 17. Chiesa di San Nicola na Jamach.
Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)*

13. Via Basmannaja, № 21. Aleksandrovscoe kommerčeskoe učilišče [Istituto commerciale Aleksandrovskij]

Nikolaj Najdënov era il fondatore e amministratore dell'Istituto, creato sul modello della scuola tedesca in cui egli stesso si era diplomato. In questo istituto, dal 1891 al 1895, studiò Aleksej insieme al fratello Viktor, maggiore di un anno. L'edificio, sede di molte istituzioni educative, si è conservato in forma ricostruita. Nel testo, Remizov descrive il percorso per

raggiungere l'Istituto attraverso la via 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...» [p. 149; 151; 175; 178]

14. Via Pokrovka, № 22. Usad'ba Apraksinych. 4-aja mužskaja moskovskaja gimnazija [Quarto ginnasio moscovita]

Il ginnasio dove studiò Aleksej dal 1884 al 1891, prima di essere trasferito all'Istituto Aleksandrovskij per seguire il fratello Viktor: «Я был самый младший не только в приготовительном классе, а и во всей Московской IV-ой гимназии. Мне было семь лет». [p. 4; 78; 166]

15. Starosadskij pereulok, № 7. Chiesa Luterana di Pietro e Paolo

Qui, accanto alla chiesa, si trovava l'Istituto evangelico-luterano di Pietro e Paolo, la scuola tedesca dove avevano studiato i fratelli e le sorelle Najdënov. Cfr.: «Мать училась в немецкой Петропавловской школе» [p. 53]; «Виктор Александрович Найденев, как все его братья и сестры, окончив Петерпаульшуле, уехал в Англию...». [p. 187]



Figura 18. Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)

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 *chlysty*.



Figura 19. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1882)

17. Andronikov (Androniev) monastyr' [Monastero di Sant'Andronico]

Il più antico monastero di Mosca, fondato nel 1360, luogo in cui fu tenuto prigioniero Avvakum e dove è sepolto Andrej Rublėv, 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 [...]». [p. 6; 26; 34; 66; 232]



Figura 20. Foto dall'album di N. 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, uno dei primi monasteri fondati all'interno del Cremlino, all'inizio del XIV secolo, poi spostato dal 1492 sulla riva sinistra della Moscova. Il monastero, nell'aspetto in cui lo vediamo oggi, fu ricostruito dallo zar Michele I nel 1640. [p. 232]



Figura 21. Foto dall'album di N. 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 sono sopravvissute solo tre torri con alcuni annessi, il refettorio e la Chiesa della Madre di Dio di Tikhvin (1677-1683), dove dal 1992 si svolgono di nuovo le funzioni religiose. Menzionato ripetutamente nel testo come luogo d'indemoniati, soprattutto nel capitolo *Golodnaja pučina*. [p. 44; 118; 232]



Figura 22. Foto dall'album di N. 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. [p. 232]



Figura 23. Foto dall'album di N. 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. [p. 230]



Figura 24. Foto dall'album di N. 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 цариц и царевен...». [p. 65]



Figura 25. Foto dall'album di N. 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» [p. 162]. Com'è noto, la Chiesa fu abbattuta nel 1931 e ricostruita solo a partire dal 1990.



Figura 26. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883)

24. Campanile di Ivan Velikij [Campanile di Ivan il Grande]

Campanile della Chiesa di San Giovanni della Scala [*Cerkov' Ioanna Lestvičnika*] – costruita nel 1329 da Ivan Kalita –, 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. Dopo essere stata danneggiata nel 1812, essa venne ricostruita nella sua forma odierna nel 1819. [p. 6; 44]



Figura 27. Foto dall'album di N. Najdėnov «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. [p. 8; 162]



Figura 28. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva, sobory, monastyri i cerkvi» (1883)

26. Chram Vasilija Blažennoĝo [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» [p. 9; 110]



Figura 29. Foto dall'album di N. Najdėnov «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 una comune credenza, la piattaforma non è mai stata un luogo dove si eseguivano 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 cerimonie 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. [p. 9]



Figura 30. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij 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”». [р. 9]



Figura 31. Piazza Rossa Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884)



Figura 32. Piazza Rossa Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884)

29. Palazzo della Borsa sulla via Il'inka, № 6

Simbolo della Mosca mercantile del XIX secolo, venne inaugurata nel 1839 e Nikolaj Najdënov ne era presidente. Nell'ex-edificio della Borsa oggi si trova la Camera di Commercio e Industria della Russia. [p. 101; 102; 134]



Figura 33. Borsa di Mosca (1884). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1886)

30. Banca commerciale di Mosca sulla via Il'inka

Fondata da Nikolaj Najdënov nel 1871. [p. 187]

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...». [p. 69]



Figura 34. Vista su Kitaj-gorod dal lato est (1887). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruzenij» (1888)



Figura 35. Vista su Kitaj-gorod (1884). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruzenij» (1886)

32. Via Nikol'skaja, № 15. Pečatnyj dvor, poi Tipografia Sinodale

Prima tipografia statale russa fondata nel 1553 dal padre della stampa slavo orientale, Ivan Fëdorov. 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 Пантелеймону и в соседний Никольский монастырь, подолгу останавливались перед Синодальной типографией, бывшим Печатным Двором...». [p. 109]



Figura 36. Via Nikol'skaja (1886). Foto dall'album di N. Najdënov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruzenij» (1888)

33. Tret'jakovskij proezd

Sede di uno dei negozi del padre di Aleksej Michajlovič, Michail Remizov, situato a Kitajgorod 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...». [p. 65, 99]



Figura 37. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugih sooruženij (1884)

34. Solodovnikovskij passaž

Sede di uno dei negozi del padre di Aleksej Michajlovič, Michail Remizov, si trattava di grande complesso commerciale, costruito nel 1862 sul Kuzneckij most dall'architetto N.V. Nikitin per ordine del mercante G.G. Solodovnikov. Distrutto nel 1945. [p. 65, 99]

35. Chiesa Anglicana di S. Andrea sul Černišeuskij pereulok, № 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. [p. 175-177]



Figura 38. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1884)

36. Chiesa del Santo Martire Nikita sulla Staraja Basmannaja

Una delle più antiche chiese di Mosca, fondata dal Granduca Vasilij III. La prima 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 della chiesa – si tratta di una delle poche che, dopo la rivoluzione, non venne distrutta –, costruito dall'architetto D.V. Uchtomskij, risale al 1745-51. Chiusa al culto nel 1933, la chiesa venne restituita ai fedeli solo nel 1990. [p. 178]



Figura 39. Foto dall'album di N. Najdėnov «Moskva. Snimki s vidov mestnostej, chramov, primečatel'nych zdanij i drugich sooruženij» (1883)

37. Petrovskij pereulok, № 3. Teatro F.A. Korš

Uno dei teatri più famosi e popolari della Mosca pre-rivoluzionaria, in funzione dal 1885 al 1917, prende il nome dal suo fondatore, l'imprenditore Fëdor Korš. L'edificio storico, situato sul Petrovskij pereulok, è ora occupato dal Teatro di Stato delle Nazioni. Cfr.: «...я не пропускал у Корша ни одного воскресного спектакля [...] я пересмотрел всего Островского». [p. 79]

38. Sucharevka (Piazza Sucharev)

Qui, attorno all'omonima torre Sucharev, veniva allestito, dalla fine del XVIII secolo, il più grande mercato di generi alimentari di Mosca; alla fine del XIX secolo il mercato era inoltre uno dei principali centri del commercio di libri usati, dove Aleksej narra di aver acquistato i suoi primi libri. Durante gli anni della Guerra Civile e della NEP, il mercato si trasformò in un mercato delle pulci, poi chiuso nel 1930; la 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...». [p. 84]

39. Chitrovka (Piazza Chitrovskaja)

Noti e terribili 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». [p. 6]

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. [p. 85; 100]

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!» [p. 178]

42. Cimitero Rogožskoe

Centro spirituale e amministrativo dell'intera comunità di Vecchi Credenti, situato nella parte orientale della città e comprendente alloggi, cattedrale, 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”: одним своим духом опоганим, так что ли?» [p. 118]

43. Vorob'ëvye gory [Colline dei Passeri]

Uno dei sette colli di Mosca, sita nell'area sud-orientale di Mosca, sulla riva destra del fiume Moscova. [p. 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 da suo 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...» [p. 57]

B. Usad'ba Petrovsko-Razumovskoe

Tenuta nobiliare situata nell'omonimo villaggio, il cui territorio nel 1917 divenne parte di Mosca. Cfr. «...Он брал нас с собой в Петровское-Разумовское...» [p. 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 *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 31/03/2022).
- Remizov, A.M., *Sobranie sočinenij*, T.11-16, SPb, Izdatel'stvo «Rostok», 2015-2018.
- R.J. Keys (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. Poggioli, 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 melangolo, 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., *Nodi e viluppi*, tr. it. Nilo Pucci, «Slavia. Rivista trimestrale di cultura», №4, Anno XXX, 2021, pp. 3-15.
- 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, materiali manoscritti

- Gračëva, A.M. (a cura di), Remizov A.M. *Dnevnik myslej 1943-1957 gg.*, T.1, SPb, Izd-vo Puškinskij dom, 2013.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Remizov A.M. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.* T.2, SPb, Izd-vo Puškinskij dom, 2015.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Remizov A.M. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.* T.3, SPb, Izd-vo Puškinskij dom, 2019.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Remizov A.M. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.* T.4, SPb, Izd-vo Puškinskij dom, 2020.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Remizov A.M. Dnevnik myslej 1943-1957 gg.* T.5, SPb, Izd-vo Puškinskij dom, 2021.
- Remizov, A.M., *O sebe*, «Rossija», № 6, 1923, pp. 25-26.
- Remizov, A.M., *Disegni di scrittori*, «Russia», IV, 1925, p. 103-104.
- Remizov, A.M., *Avvakum 1620–1682*, «Poslednie novosti», № 6548, 1939.
- 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, 2000, T. 5, 2000, pp. 423-533.
- Remizov, A.M., *O sebe*, in L. Flejšman, R. Huges, O. Raevskij-Huges (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-press; Moskva, Russkij put', 2003, pp. 175-185 [1^o ed. YMCA-press, 1983].
- Remizov, A.M., *Moja otchodnaja*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Blokovskij sbornik, Aleksandr Blok i russkaja kul'tura pervoj poloviny XX veka*, 16, Tartu, 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*, San-Pietroburgo/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)*, Sankt-Peterburg, Puškinskij 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», № 2., 1990, p. 232.
- D'Amelia, A. (a cura di), *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, «Europa Orientalis», № 6, 1987, pp. 271–272.
- Gračëva, A.M. (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizova k Iu.P. Odarčenko*, «Naše nasledie», №33, 1995, p. 99.
- Michajlov, M.V. (a cura di), *Pis'ma A.M. Remizov k G.I. Čulkovu (publikacija, vst.st., komentarii)*, in *Kafedral'nye zapiski: Voprosy novoj i novejšej russkoj literatury*, Moskva, MGU, 2002, pp. 225-244.

Biografie, memorie dei contemporanei, recensioni

- Adamovič, G., *Remizov*, in *Odinočestvo i svoboda*, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2002, pp. 165-184.
- Annenkov, Iu.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'», № 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° ed. 1930].
- Čulkov, G., *Gody stranstvij: Iz knigi bospaminanij*, Moskva, Federacija, 1930, pp. 228-233.
- Cvetaeva, M., *Iz otveta na anketu žurnala «Svoimi putyami» (1925)*, in M.I. Cvetaeva, *Ob Iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1991, p. 368.
- Dobužinskij, M.V., *Moi vospaminanija*, Moskva, Nauka, 1987.
- Dobužinskij, M.V., *Moi vstreči s pisaleljami i poetami*, in *Vospominanija*, Moskva, Nauka, 1987.
- Dovlatov, S., *Remizov, Sinjavskij i drugie*, «Panorama», № 228, 1986, p. 34.
- Erenburg, I., *Liudi, gody, žizni. Pod kolesami vremeni. Knigi pervaja, vtoraja, tret'ja*. Moskva, Izdatel'stvo 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», № 287, 1909, p. 3.

- Gazdanov, G., *Sobr. soč. v 5 tt., Vystuplenija na radio «Svoboda»*, T.4, Moskva, Ellis lak, 2009, pp. 404-405.
- Gul', R., *Ja unes Rossiju. Apologija emigraciji: v 3 t.*, T. 2, New York, Most, 1984–1989, pp. 111–112.
- Kodrjanskaja, N., *Aleksej Remizov*, Paris, 1959.
- Kodrjanskaja, N., *Remizov v svoich pis'mach*, Paris, 1977.
- Izmajlov, A., *Staroruskie 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, Izd-vo «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», № 4, 1951, pp. 28-36.
- Nikitin, V.P., «*Kukuškina*» (*Pamjati A.M. Remizova*). *Vospominanja*, in N. Iu. Grjakalova (a cura di), *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god.*, SPb, Akedemičeskij proekt, 1993, pp. 279-295.
- Potockij, A., «*Besnovatyje*»: *Novaja kniga Alekseja Remizova*, «Russkie novosti», № 317, 29 ijunija 1951, p. 4.
- Reznikova, N.V., *Ognennaja pamjat'. Vospominanja o Alekseje Remizove*, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom, 2013 [1° ed. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1980].
- Rževskij, L., *Vstreči i pis'ma. (O russkich pisateljach Zarubež'ja 1940-1960-ch gg.*, «Grani», № 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; Stichotvorenija; Stat'i, esse, publicistika; Iz archiva pisatelja*, Moskva, Knižnyj Klub Knigoved, 2013.
- Sedych, A., *Dalekie, blizkie*, 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 ljubvi 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 *Vospominanija o seebrjanom veke*, Moskva, Respublika, 1993.
- 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 «Podstrižennykh glaz»*, «Novoe russkoe slovo», №14492, 1951, p. 8.
- Berberova, N., *Podstrižennymi glazami*, «Novyj žurnal», № 27, Paris, 1951, pp. 322-324.
- E. Lo Gatto, *Un Russo si confessa*, «Il Tempo», Anno XV, № 282, 11 ott. 1958.
- Mazurova, A., *Sut' i put' A. Remizova: (Po povodu ego novoj knigi)*, «Novoe russkoe slovo», №14374, 1951, p. 8.
- Šik, A., *Kniga «Uzlov i zakrut pamjati»*, «Russkaja mysl'», № 394, 1951, p. 5.
- Tyrkova-Williams, A., *Podstrižennymi glazami*, «Vozroždenie», №24, 1952, pp. 167-173.
<http://emigrantica.ru/item/vozrozhdenie-parizh-19491974> (data ultima consultazione: 09.03.2022).

Miscellanea

- Aronian, S. (a cura di), *Russian Literature Triquarterly*, Vol. 19, New York, Ardis Publishers, 1986.
- Slobin, G. (a cura di), *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer*, Vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1987.
- Gračeva, A.M. (a cura di), *Aleksej Remizov: Issledovanja i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994.
- Gračeva, A.M., D'Amelia, A. (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy = Aleksej Remizov: Studi e materiali inediti*, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003.
http://www.europaorientalis.it/collana_indici.php?id=4 (data ultima consultazione: 09.03.2022).

Monografije

- 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*, RAN. IRLI (Puškinskij Dom), Sankt-Petersburg, D.M. Bulanin, 2000.
- Gračëva, A.M., *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, Sankt-Peterburg, Puškinškij dom, 2010.
- Guseva, E.V., *Dvoemirie 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^o 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*, Nizneartovsk, NVGU, 2018.
- Nagornaja, N.A., *Virtual'naja real'nost' sinovedenija v tvorčestve A.M. Remizova*, Barnaul, 2000.
- Obatnina, E.R., *Zar Asyka i ego poddannye. Obez'jan'ja Velikaja Palata A.M. Remizova v licach i dokumentach*, SPb, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, 2001.
- Obatnina, E.R., *A.M. Remizov: ličnost' i tvorčeskie praktiki pisatelja*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- Rozanov, Iu.V., *Folklorizm Remizova*, Vologda, VGPU, 2008.
- Rozanov, Iu.V., *Remizov i narodnaja kul'tura*, Vologda, VGPU, 2011.
- Rozanov, Iu.V., *Pisatel'-filolog A.M. Remizov: vzgljady na russkij jazyk i literatury*, Vologda, VOgu, 2018.

- Sěke, K., *Sud'ba bez sud'by: Problemy poetiki Alekseja Remizova*, Budapest, EFO, 2006.
- Slobin, G., *Proza Remizova 1900-21*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1997 [ed. or. *Remizov's fictions 1900-1921*, Northern Illinois University Press, 1991].
- Tyryškina, E.V., *Krestovye sěstry A.M. Remizova: koncepcija i poetika: monografija*, Novosibirsk, NGU, 1997.
- Waszkielewicz, H., *Modernistyczny starowieca: Glówny motywy prozy A. Riemizowa*, 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», № 5, 1977, pp. 216-243.
- Antonini G., *Appunti su Remizov*, «Solaria» (9), № 4, 1934, pp. 84-89.
- Averin, B., Danilova, I. *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Vzvizhennaja Rus'*, Moskva, 1991, pp. 3-21.
- Belova, N.C., *Vzroslyj rebėnok i rebėnok-vzroslyj (A.M. Remizov i ego proizvedenija)*, «Filologija i literaturovedenie», № 2 (29), 2014. <http://philology.snauka.ru/2014/02/685> (data ultima consultazione: 23.09.2019).
- Beyer, T.R., *Russia's Odd Couple: Andrej Belyj and Aleksej Remizov*, «Russian Literature LVIII», № 58 (1), 2005, pp. 1-29.
- Blišč, N.L., *O priėmach mifologizacii v poetike romana A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in *Slavjanskija litaratury u susvetnym kanteksce: Materijaly 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 ruskoj literatury BGU», №4, 2006, pp. 95-106.
- Blišč, N.L., *Poetika avtobiografičeskogo metapovestvovanija A.M. Remizova «Myškina dudočka»*, «Mova i kul'tura», T. 7, № 2, 2006, pp. 122-130.

- Blišč, N.L., *Mifotvorčeskaja istoriosofija A.M. Remizova v Legende o samom sebe*, in L.A. Trubina (a cura di), *Istorijskofija v ruskoj literature XX i XXI vv.: Tradicii i novyj vzgljad: XI Šešukovskie čtenija*, Moskva, MGPU, 2007, pp. 36-41.
- Blišč, N.L., *Metaliteraturnyj potencial avtobiografičeskoj prozy A.M. Remizova*, in N.M. Ščedrina (a cura di) *Russkoe zarubež'e – duhovnyj i kul'turnyj fenomen: Sb. nauč. st. po materialam II Meždunar. nauč. konf., 25-26 maja 2006 g.*, Moskva, Moskvoskaja akademija obrazovanija Natal'i Nesterovoj, 2, 2008, pp. 118-123.
- Blišč, N.L., «*Peterburgskij tekst*» A.M. Remizova, in *Avtor kak problema teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki: Sb. nauč. st., 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: Materialy III Meždunar. konf. (Moskva 4-5 dek. 2008g.)*, Moskva, MAKS Press, 2008, pp. 182-186.
- Blišč, N.L., *Vizual'noe prostranstvo v avtobiografičeskoj 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-eg.*, «Vesnik BDU», Ser. 4, № 3, 2012, pp. 11-16.
- Blišč, N.L., *Poetika otraženij: A. Remizov v tvorčestve V. Nabokova*, «Vestnik BDU», Ser. 4, №1, 2013, pp. 6-12.
- Blišč, N.L., *Avtomifologija literaturnogo debiuta: slučaj A.M. Remizova*, «Visnik universitetu imeni Alfreda Nobelja. Serija "Filologični nauki"», № 2 (14), 2017, pp. 109-113.
- Bojko, O.A., *Krug kak element prostranstva v romane A.M. Remizova Prud*, «Young Scientist», №5 (45), 2017, pp. 139-142.
- Boldyreva, E.M., *Blizorukij povestvovatel' v povesti Alekseja Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in Anis'kina N.V. (a cura di), *Kul'tura. Literatura. Jazyk: materialy konf. «Čtenija Ušinskogo»*, Jaroslavl', Jaroslav. gos. ped. un-t., 1, 2005, pp. 145-151.
- Boldyreva, E.M., *Oftal'mologičeskaja poetica: Avtobiografičeskaja strategija A. Remizova v povesti «Podstrižennymi glazami»*, in *Russkaja literatura XX-XXI vv.: Problemy*

- teorii i metodologii izučenija: Materialy Vtoroj Mezhdunar. nauč. konf., 16-17 nojab. 2006 g.*, Moskva, Mosk. un.-t. MAKS-Press, 2006, pp. 61-65.
- Boldyreva, E.M, «*Podstrižennymi 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 povesti A. Remizova «Podstrižennymi glazami*», in T.P. Kuranova (a cura di), *Čelovek v informacionnom prostranstve: sb. nauč. tr. X jubilejnoj mezhdunar. Nauč-praktič. Konfrencii «Čelovek v informacionnom prostranstve*», Jaroslavl', Izd.-vo Jargu, 2013, pp. 35-42.
- Brion, M., *Aleksej Remizov*, «*Revue des Deux Mondes*», № 4, 1954, pp. 726-736.
- Bunič-Remizov, B.B., *Suprugi Remizovy v sud'be ich dočeri i v vosprijatii ee blizkich*, in A.M. Gračëva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 267-271.
- Burke, S., *A barer of tradition: Remizov and his mileau*, in Slobin, G. (a cura di), *Alexej 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 Slobin, G. (a cura di), *Alexej 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 *Serebjanyj 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 sočranenija ruskogo 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, Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996, pp. 110–127.
- Civ'jan, T.V., *Remizov svoimi i čužimi glazami*, in *Kul'tura ruskoj diaspory: Samorefleksija i samoidentifikacija*, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997, pp. 99-118.
- Civ'jan, T.V., *Remizov i ego jazykovye eksperimenty*, in T.V. Civ'jan (a cura di), *Semiotičeskie putešestvija*, SPb, 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...*» (*Molity 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 *Sobranie sočinenij v desjati 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'*», №5, 2003, pp. 24-26.
- D'Amelia, A., *A.M. Remizov. L'incontro con il Libro*, «*Ricerche slavistiche*», vol. 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 *Attualità de Dostoevskij*, Genova, La quercia, 1982, pp. 159-170.
- D'Amelia, A. «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» *A.M. Remizova*, in A.M. Remizov, *Učitel' muzyki, Sobranie sočinenij*, T.9, Moskva, Russkaja kniga, 2002, pp. 449-464.
- D'Amelia, A., *L'epistolario coniugale di A.M. Remizov. Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, «*Europa Orientalis*», №4, 1985, pp. 149-191.
- D'Amelia, A., *Na večernej zare. Perepiska A. Remizova s S. Remizovoj-Dovgello*, «*Europa Orientalis*», № 6, 1987, pp. 237-310.
- D'Amelia A., *Neizdannaja kniga Merlog: vremja i prostranstvo v izobratitel'nom i slovesnom tvorčestve A.M. Remizova*, in G. Slobin (a cura di) *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*», №11 (1), 1992, pp. 270–275.

- D'Amelia, A., *Pozdnie povesti Remizova: v posiskach žanra*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 104-114.
- D'Amelia, A., *Cosmogonia in frammenti*, «Europa orientalis», №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*, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis – Puškinskij dom, 2003, pp. 125-140.
- D'Amelia, A., *Kniga Merlog i gravitacionnye polj chudožestvennogo makrokosma Alekseja Remizova*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 14, Rostok, Sankt-Petersburg, 2018.
- 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», № 7 (60), 2014, pp. 76-79.
- Dement'eva, A.A., *Ženskij mif v romane A.M. Remizova «Iveren'»*, «Učenyje zapiski petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta», № 3, T.1, 2015.
- Docenko, S., *Motiv «prozrenija» v memuarnoj knige A. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in *Literatūrzinātne, folkloristika, māksla*, Rīga, 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*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 33-40.
- Docenko, S. N., *Naročitoe bezobrazie. Erotičeskie motivy v tvorčestve A. Remizova*, «Literaturnoe obzorenije», №11, 1991, pp. 72-75.

- Docenko, S., *O simboličeskom podtekste daty napisanija "Slovo o pogibeli ruskoj zemli"*, in *Blokovskij sbornik XIII. Russkaja kul'tura XX veka: Metropolija i diaspora*, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996.
- Dvorjašina, N.A., *Liki detstva v ruskoj literature Serebrjanogo veka*, «Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta», Ser.2, Gumanitarnye nauki, №55, vyp. 15, 2008, pp. 137-143
- Žernova, N.S., *Plamennaja Serafima: pravda i vymysel o S.P. Remizovoj-Dovgello*, «Vestnik Brjanskogo gos. un-ta», № 4 (34), 2017, pp. 190-198.
- Efremova, O.A., *Chudožestvennoe prostranstvo kak uslovnaja model' v romane A.M. Remizova «Prud»*, «Vestnik TGPU», №11 (152), 2014, pp. 36-38.
- Efremova, O.A., *Prostranstvo povestej A.M. Remizova 1910-ch godov v onejričeskom aspekte*, «Omskij naučij vestnik», №1 (125), 2014, pp. 130-133.
- Flejšman L., Huges R., Raevskij-Huges O. (a cura di), *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris, YMCA-press; Moskva, Russkij put', 2003 [1 ed. YMCA-press, 1983]
- Formozov, N., *Vozvraščenie Feba. O babočkach Nabokova*, «Novyj mir», № 12, 2013, pp. 130-139.
- Friedman, J., *The Writing-Drawing Continuum of Alexei Remizov*, in Plesch V., MacLeod C., Schoell-Glass C. (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.Iu., *A.M. Remizov – osnovopoložnik ornamental'noj prozy*, in Černova, L.V. (a cura di) *Sovremennye problemy mul'tilingvizma: innovacionnye podchody k osmysleniiu. Sbornik naučnich statej po itogam raboty Vserossijskoj naučnoj konferencii s mezhdunarodnym učastiem (14-15 nojabrja 2019 goda)*, Armavir, RIO AGPU, 2020.
- Gračeva, A.M., *Drevnerusskie povesti v pereskazkach A.M. Remizova*, «Russkaja Literatura», № 3, 1988, pp. 110–117.
- Gračeva, A.M., *Revolucioner Aleksej Remizov: mif i real'nost'*, in A.M. Graceva, *Lica: biografičeskij al'manach*, №3, Moskva-Sankt-Peterburg, 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.

- Gračëva, A.M., *Množestvennost' mirov v knige Remizova «Podstrižennymi glazami»*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjaticih tomach*, T. 8, Moskva, Russkaja kniga, 2000, pp. 528-537.
- Gračëva, A.M., *Povest' A.M. Remizova Tristan i Izol'da. Istorija teksta*, in O.A. Kuznecova (a cura di), *Russkij modernizm: Problemy tekstologii: Sb. st.*, RAN IRLI (Puškinskij dom), SPb, Aletejia, 2001, pp. 130–151.
- Gračëva, A.M., *Basni, košuny i mirakli russoj 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 Poljana», SPb, Rostok, 2016, pp. 130-144.
- Gračëva, A.M., *Istoki i evolucija «teorii russkogo lada» Alekseja Remizova (1900-1920-e gg.)*, «Problemy istoričeskoj poetiki», T.17, №3, 2019, pp. 232-257.
- Gračëva, A.M., «*Teorija russkogo lada» Alekseja Remizova (1930-1950-e gody)*, «Problemy istoričeskoj poetiki», T.19., №1, 2021, pp. 347–374.
- Grjakalova, N. Iu., *Očarovannoj slovom*, in A.M. Remizov, *Pavlin'im perom*, SPb, Logos, 1994, pp. 5-16.
- Grjakalova, N. Iu., *A. Remizov v rabote nad knigoj «Pavlin'im perom». Novye materialy*, in A.M. Gračëva (a cura di) *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, Sankt-Peterburg, 1994, pp. 115-124.
- Grjakalova, N.Iu., *Kniga A.M. Remizova Pavlin'im perom. Istorija formirovanija*, in O.A. Kuznecova (a cura di), *Russkij modernizm: Problemy tekstologii: Sb. st.*, RAN IRLI (Puškinskij dom), SPb, Aletejia, 2001, pp. 152–168.
- Grjakalova, N. Iu., *Aleksej Remizov. Mania Curiosa*, in N.Iu. Grjakalova (a cura di), *Čelovek moderna. Biografija – Refleksija – Pis'mo*, SPb, Dimitrij Bulanin, 2008, pp 251-189.
- Grjakalova, N. Iu., *Ot romana k fragmentu*, in N.Iu. Grjakalova (a cura di), *Čelovek moderna. Biografija – Refleksija – Pis'mo*, SPb, Dimitrij Bulanin, 2008, pp. 223-250.
- Gui', R., *Solženicy'n, socrealizm i škola Remizova*, «Novyi žurnal», №71, 1963, pp. 65-70.
- Kallimulina, E.V., *Intertekstual'nost' v romane A.M. Remizova Prud*, «Aprobacija», №9 (12), 2013, pp.16-18.

- Kallimulina, E.V., *Kategorija pamjati i mifologizacija prošlogo v avtobiografičeskoj proze A.M. Remizova (na materiale knigi «Iveren'»)*, «Humanitarian and pedacogical reserach», Vol.3, №1, 2019, pp. 61-65.
- Karpenko, I.E., *Ornamental'naja proza Serebrjanogo veka i Zapovednoe slovo Alekseja Remizova*, «Jazyk i tekst langpsy.ru», T. 1. № 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 sovremennom naučno-pedagogičeskom processe i obščestvenno-kommunikativnoj praktike: Sbornik materialov XXI Meždunarodnoj naučnoj konferencii po ritorike, 1-3 fevralja 2017 g.*, Moskva, 2017, pp. 214-219.
- Karpenko, I.E., *Ostrannenie i odstranenie kak priemy chudozhestvennoj literatury voobšče i ornamental'noj prozy v častnosti*, «Kul'tura i obrazovanie», № 10, 2014. <http://vestnik-rzi.ru/2014/10/2479> (data ultima consultazione: 31/03/2022).
- Kling, D., *Uzly i zakruty Alekseja Remizova: Každaja bukva v avtografach pisatelja osmyslenna*, «NG. Ex libris», № 29, p. 4.
- Kolebaeva, L., *Pravo na sub'ektivnost' (Aleksej Remizov i Lev Šestov)*, «Voprosy literatury», №5, 1994, pp. 44-76
- Koz'menko, M.V., *Bytie i vremija Alekseja Remizova*, in A.M Remizov, *Povesty i rasskazy*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990.
- Koz'menko, M.V., *Mir i geroj Alekseja Remizova (k probleme vzajmosvjazi mirovozzrenija i poetiki pisatelja)*, «Filologičeskije nauki», №1 (127), 1982, pp. 24-30.
- Koz'menko, M.V., *Limonar' kak opyt rekonstrukcii russkoj narodnoj reči*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 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 *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 sinovidenijach v tvorčestve Alekseja Remizova i Nikolaja Kliueva*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 1994, pp. 89-103.

- Močul'skij, K.V., *A. Remizov. Obraz Nikolaja Čudotvorca*, «Sovremennye zapiski», № 48, 1932.
- Nagornaja, N.A., *Fenomen iurodstva i iurodivyj 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, funkcii, reprezentacii: Materialy 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 ruskom zarubež'e: III Kulturologičeskie čtenija «Russkaja emigracija XX v.» (Moskva, 25-27 marta 2009): Sb. dokl.*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2011, pp. 278-282.
- Nikolina, N.A., *Struktura povestvovanija v romane A.M. Remizova «Podstrižennymi glazami»*, «Russkij jazyk v škole», № 7, 2007, pp. 54-60.
- Obatnina, E.R., *Ogon' veščej A.Remizova i mif o Gogole načala XX veka*, in A.M. Gračeva (a cura di) *Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*, SPb, 1994, pp. 129-141.
- Obatnina, E.R., «*Magičeskij realizm*» *Alekseja Remizova*, in Remizov, A.M., *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 Wydaw. 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 v desjati tomach*, T.11, Moskva, Russkaja kniga, 2015, pp. 574-611.
- Poggioli, R., *Introduzione*, in A.M., Remizov, *Sorelle in Cristo*, tr. it. R. Poggioli, Torino, Slavia, 1930, pp. V-XVI.
- Poljakov, F., *Aleksej Remizov i žitie protopopa Avvakuma: Vossozdanie teksta kul'tury v emigracii*, in E. Greber, S. Frank, S. Schahadat, I. Smirnov (a cura di), *Gedichtnis*

- und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München, Verlag Otio Sagner, 2001.
- Poljakov, F., *Slavjano-russkaja paleografija 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 Otio 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 pominovenija*, 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'*», № 4270, 1999, pp. 14–15.
- Popov, I.A., *Fotografija «s kormilicej»*, «*Moskovskij žurnal*», № 9, pp. 29–32.
- Popov, I.A., *Čto takoe «fifiga»: Moskva Alekseja Remizova*, «*Russkaja mysl'*», № 4283, 1999, p. 15.
- Popov, I., *Bojan ruskoj 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'*», №4, 2011, pp. 52-56.
- Popov, I.A., *Strasti po Remizovu: zavituški iz žitiia Alekseia Remizova*, Moskva, Kstati, 2017.
- Popov, I.A., *Škatulka Alekseja Remizova: Remizovy slovečki ot A do JA*, in *Izbrannye žemčuzhiny 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.
- Raevskaja-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, 1994, pp. 9-18.
- Raevskaja-Hughes, O., *Volšebnaja skazka v knige A.M. Remizova "Iveren"*, in *Sobranie sočinjenij 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*, Sankt-Peterburg, 1994, pp. 259-266.
- Rogoščenkov, I.K., *Neprikajannost'*, in A.M. Remizov, *Uzly i zakruty: Povesti*, Petrozavodsk, Karelija, 1990.
- Rozanov, Iu.V., *Vologda v avtobiografičeskom prostranstve A.M. Remizova*, Vologda, Ist.-kraeved. al'm., 2, Vologda: Rus', 1997, pp. 203-210.
- Rozanov, Iu.V., *Protopop Avvakum v tvorčeskom soznanii A.M. Remizova*, in *Problemy istoričeskoj poetiki: Citata, reminescencija, motiv, siužet, žanr: Sb. nauč. tr.*, Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, 4, 2005, pp. 436-447.
- Rozanov, Iu.V., *Nicol'skij cikl A.M. Remizova I problema «poslednej knigi»*, in *Problemy istoričeskoj poetiki: citata, reminescencija, motiv, siužet, žanr, Evangel'skij tekst v ruskoj literature XVII-XX vekov*, №8 (5), Petroavodks, PetrGU, 2008, pp. 580-593.
- Rozanov, Iu.V., *«Vii» N.V. Gogolja v ocenke i interpretaciji A. Remizova*, in *N.V. Gogolja i rusckaja literatura*, Moskva, IMLI RAN, 2010, pp. 381-389.
- Rozanov, Iu.V., *Mifopoetičeskaja geografija v knige A. Remizova «K Moriu-Okeanu»*, in *Geografičeskaja isskustva: Sb. st., RAN. Ros. NII kul'turnogo i prirodnogo nasledija*, Moskva, In-t. nasledija, 6, 2011, pp. 248-298.
- Rozanov, Iu.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 mezhdunarodnoj naučnoj konferenciji (Tver', 15-19 sentjabrija 2015 goda)*, Tver', OOO «SFK-ofis», 2015, pp. 313-321.
- Rozanov, Iu.V., *Aleksej Remizov i «Slovo o polku Igoreve»*, «Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta», №6, 2016, pp. 104-109.

- Šahadat S., *Isskustvo žizni, žizn' kak predmet estetičeskogo otnošenija v russkoj kul'ture XVI–XX vekov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Seke, 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. Issledovanija i materialy*, San-Pietroburgo/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*, Berkeley, University of California Press, 1977, pp. 10-16.
- Sinay MacLeod, H., *Remizov écrivain*, in *Bibliographie des évres 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. Gračeva (a cura di), *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom), 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, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Stojanova, T.N., *Mirovozzrenčeskie predposylki avtobiografizma Remizova v knjigach «Vzvichrennaja Rus'» i «Podstrižennymi glazami», «Ežikov svjat», № 1, 2001, pp. 42-47.*
- Struve, G., *Russkaja literatura v izganii*, New York, Izdatel'stvo imeni Čehova, 1956.
- Taganov, A.N., *Aleksej Remizov i Marsel' Prust: «Zakruty pamjati», «Istorija i kulturologija, Izvestija vuzov, Serija Gumanitarnye nauki», № 4 (2), 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 sestrah» A. Remizova: poezija i pravda*, in *Id., Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannyje trudy*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 2003, pp. 519-549.

- Trubeckova, E.G., *Blizorukost' kak dar tvorčeskogo videnija v romane A. Remizova Podstrižennymi glazami*, «Izd. Sarat. un-ta. Nov. ser., Ser. Filologija. žurnalistika», T. 18, № 2, 2018, pp. 183-187.
- Trubeckova, E.G., «*Novoe zrenie*»: *bolezn' kak priem ostraneniya v russskoj literature XX veka*, Moskva, NLO, 2019.
- Vachnenko, E.E., *Motiv tragičeskoj sud'by prototopa Avvakuma i ego prelomlenie v sisteme avtobiografičeskoj pamjati A.M. Remizova*, in V.V. Solomonova (a cura di) *Svjatootečeskie tradicii v russskoj 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 «Podstrižennymi glazami»*, «Litera: Vestnik fakul'teta filologii i zhurnalistiki Irutskogo gos. un.-ta», №2, Irkutsk, Ottisk, 2005, pp. 50-62.
- Vachnenko, E.E., *Literaturnye memuary i chudožestvennaja avtobiografija: K probleme razgraničeniya žanrov*, in S.A. Tašlykova (a cura di), *Sud'ba zhanra v literaturnom processe: sb. nauč. st., Vyp. 2*, Irkutsk, Izd-vo Irkut. un-ta, 2005, pp. 36-52.
- Vachnenko, E.E., *Mifologemi v strukture avtobiografičeskoj pamjati A.M. Remizova (na materiale knig «Podstrižennymi glazami», «Vzvichrennaja Rus'», «Učitel' muzyki», «Myškina dudočka»*, «Vestnik Irkutskogo gos. techn. un-ta.», T. 28, № 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 russskoj literature: Sb. Materialov II Vseros. nauč. konf. (Omsk, 24 apr. 2009 g.)*, 5, Omsk, Variant-Omsk, 2009, pp. 42-51.
- Vachnenko, E.E., *Ognennaja stichija A.M. Remizova (na materiale avtobiografičeskich knig 1920-1950-ch gg.)*, in V.V. Solomonova, S.A. Demenčkov (a cura di) *Svjatootečeskie tradicii v russskoj literature: Sb. Materialov II Vseros. nauč. konf. (Omsk, 24 apr. 2009 g.)*, 5, Omsk, Variant-Omsk, 2009, pp. 118-123.
- Vachnenko, E.E., *Chramovyj topos v avtobiografičeskom prostranstve A.M. Remizova*, «Sibirskij filologičeskij žurnal», № 4, 2011, pp. 114-121.
- Vachnenko, E.E., «*Ni v odnom russskom pisatele ne bylo takogo slijanija čeloveka c pisatelem...*». *Chudožestvenno-estetičesij fenomen A.M. Remizova v recepcii sovremnych issledovatelej*, «Literaturnyj fakt», № 6, 2017, pp. 387-415.

- Vaškilevič, Ch., *Kanceljarist obezi'jan'ego carja Asyki i ego Obezvelvolpal*, «Russkaja mysl'», 8 nojabrja, 1991, p. 11.
- Woz'njak, A., *Aleksej Remizov: meždu antigerioizmom i pafosom. Iz voprosov antropologii*, in A.M. Gračeva e A. D'Amelia (a cura di) *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, San-Pietroburgo/Salerno, 2003, pp. 22-32.
- Zavgorodnjaja, G.Io, *Mif – skazka – metafora (k voprosu o formach stilizacii v russkoj proze načala XX veka)*, «Učenyje zapiski Kazanskogo un-ta. Ser.: Gumanitarnye nauki», T. 151, №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 Kulturoložičeskie 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 funkcii metatestovykh dopolnenij v fol'klornykh perelozhenijach A.M. Remizova*, Moskva, 2012.
- Art'emeva, O.V., *Mifopoetika prozy Alekseja Remizova*, Moskva, 1999.
- Boldyreva, E.M., *Avtobiografičeskij roman v russkoj literature pervoj treći XX veka*, Jarsoalvl', 1999.
- Boldyreva, E.M., *Avtobiografičeskij metatekst I.A. Bunin v kontekste russkogo i zapandoevropskogo 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.Iu., *Principy skazovogo izloženija v proizvedenijach A.M. Remizova: lingvostilističeskij aspekt*, Sankt-Peterburg, 1996.
- Drozdova, G.Iu., *Stil' skazočnoj 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.Iu., *Stilistika «romanov» A.M. Remizova*, Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburg, 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 duhovnyj»*, Moskva, 2012.
- Romancova, O.A., *Dramaturgija Alekseja Remizova*, GITIS, Moskva, 1998.
- Rozanov, Iu.V., *Dramaturgija Alekseja Remizova i problem stilizacii v russkoj literature načala XX veka*, Vologda, 1994.
https://www.booksite.ru/fulltext/dra/mat/urg/iya/rem/izo/va/rozanov_yuriy/index.htm
 m. (data ultima consultazione: 10.03.2022).
- Rozanov, Iu.V., *Folklorizm Remizova: istočniki, genesis, poetika*, Vologda, 2008.
- Stojanova, T.N., *Kniga A.M. Remizova «Vzvihrennaja Rus'»: formirovanie poetiki*, Sankt-Peterburg, 2003.
- Celoval'nikov, I. Ju., *Interteksual'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 russoj kul'ture i literature XX vek*, Perm', Izd-vo Permskogo universiteta, 2000.

Albanese, N., *Appunti per un cronotopo dello skaz*, in AA.VV. *Il dialogo continua. Note a margine su eteroglossia e traduzione*, UniversItalia, Roma, 2018, pp. 213-225.

Averin, B., *Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russoj avtobiografičeskoj tradicii*, SPb, 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, Editor de Seuil, 1984].

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 2007 [1° 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 russskoj 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.
- Brodskij, 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 Montër di Michail Zoščenko*, in AA.VV. *Sentieri interrotti/Holzwege*, Roma, UniversItalia, 2012, pp.191-202.
- Casari R., S. Burini, *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 russskoj 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», №36, 2011, pp. 48-61.
- Criveller, C., *Gli studi sui generi auto-biografici e memorialistici in Russia*, «Avtobiografija», №1, 2012, pp. 21-48.
- Criveller, C., Gullotta, A., *Childhood as Device: Strategies and Practices of Auto/Biographical Writing*, «Avtobiografija» №4, 2015.
- Di Leo, D., *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, «Samizdat», X, 2014-2015, 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 University Press, Firenze 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.
- Discacciati, O., *Living in a void. Notes on the "Moscow Text" of the 1920s*, in I. Pilščikov (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.
- Dobrovsky, J.S., *Fils*, Paris, Galilée 1977.
- Dobrovsky, J.S., *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.
- Drozdov, D., *Pereulki Zamoskvoreč'ja. Progulki po Kadaševskim, po Tol'mačevskim, Lavrušinskomu, Černigovskomu i Klimentovskomu*, Moskva, Centrpoligraf, 2017.
- Dubin, B., *Kak sdelano literaturnoe ja*, «Inostrannaja literatura», №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 *Poètika. Sborniki po teorii poètičeskogo jazyka*, Petrograd, 18 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*, Leningrad, Academia, 1924, pp. 152-157.
- Ejchenbaum, B., *Leskov i sovremennaja proza*, in Id., *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, Leningrad, Rabočee Izdatel'stvo «Priboj», 1927, pp. 210-225 [tr. it. di S. Sini, *Leskov e la prosa contemporanea*, «Comparatismi», I, 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*, in *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia e del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate dell'Università di Bergamo*, XV, 30, Novembre 1998, pp. 513-526.
- Field, A., *The life and art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown Publishers, 1986.
- Florenskij, P., *Magičnost' slova*, «Novyj žurnal», №165, 1986.

- Florenskij, P., *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chodožestvenno-izobrazitel'nyh prozivedenijach*, in Id., *Stat'i i issledovanja 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 rassledovnja*, Moskva, NLO, 1999, pp. 32-38.
- Gerzen A.I., (a cura di), *Moskva-Peterburg. Pro et contra*, SPb, Iz. Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta, 2000.
- Giljarovskij, V.A., *Moskva i moskvichi*, Moskva, Azbuka, 2016 [tr. it. *Mosca e i moscoviti*, Pisa, Felici Editori, 2013].
- Ginzburg, K., *Ostranenie: Predistorija literaturnogo priema*, «NLO», №80, 2006, pp. 9–29.
- Goraïnoff, I., *I pazzi in Cristo nella tradizione ortodossa*, Milano, Ancora, 1988.
- Grigor'ev, A., *Moi literaturnyje i npravstvennyje skitatel'stva*, Leningrad, Nauka, 1980 [1° 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 *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 730-733.
- Hansen-Löve, O., *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniya*, Moskva, 2001.
- Harris, Y.G. (a cura di), *Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

- Hinton, C., *The Fourth Dimension; The Ney Era of Thought*. London; New York, Swann Sonnenschein & co.; Macmillan, 1904.
- Knabe, G.S (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst russoj 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.
- Koižvnikova, N.A., *Iz nabliudenij nad neklassičeskoj («ornamental'noj») prozoj*, «Serija literatury i jazyki», T. 35, №1, 1976.
- Kupina, I.A., Nikolina, N.A., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Flinta, 2016.
- 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 09.02.2021).
- Lapteva, O.A., *Russkij razgovornyj sintaksis*, Moskva, Nauka, 2008 [1° ed. 1976].
- Lecarme, J., *L'autofiction: un mauvais génre?*, in *Autofictions & Cie Colloque de Nanterre*, «RITM», № 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, Edizioni Seuil, 1975].
- Levčenko, Ja., Pil'ščikov, I. (a cura di), *Epocha ostranenija. Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- Levina Parker, M., *Vvedenie v samosočinenie: autofiction*, «NLO», №103, 2010, pp. 12-40.
- Lichačëv, D. (a cura di), *Istorija russoj literatury XI-XVII vekov*, Moskva, Prosveščenie, 1985.
- Lichačëv, D., *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbri, Milano, 1991.
- Lichačëv, D.C., Pančenko, A.M. (a cura di), *Smechovoj mir Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1976.
- Lichačëv, D.C., Pančenko A.M., Ponyrko, N.V. (a cura di), *Smech v Drevnej Rusi*, Leningrad, Nauka, 1984.

- Lipoveckij M., *Paralogii. Transformacii (post)modernistckogo diskursa v russoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008 [tr. it. di M. Ghilarducci, *Paralogie: trasformazioni del discorso (post)modernista nella cultura russa dagli anni Venti agli anni Duemila*, Roma, Aracne, 2014].
- Liusyj, A. *Moskovskij tekst. Tekstologičeskaja koncepcija russoj kul'ture*, Moskva, Izdatel'skij dom «Veče», 2013.
- Lotman, Ju.M., *Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja*, in *Trudy po russoj i slavjanskoj filologii*, BD. XI, Tartu, 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 prostranstva*, in *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Isskustvo, 1970, pp. 265–279.
- Lotman, Ju.M., *Analiz poetičeskogo teksta*, Leningrad, Prosveščenie, 1972.
- Lotman, Ju.M., *Novye aspekty izučeniya kultury Drevnej Rusi*, in «Voprosy literatury», №3, 1977.
- Lotman, Ju.M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980.
- 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., *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, 1985, pp. 225-243.
- 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° ed. 1972].
- Lotman, Ju. M., Uspenskij, B. A., *Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano*, in Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, (a cura di) F. Sedda, Roma, Meltemi, 2003, pp. 157-184.
- Magarotto, L., *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, «Europa Orientalis», №26, 2007.

- Malygina, N.M. (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst v ruskoj literature: Moskva v sud'be i tvorčestve russkich pisatelej. Vypusk. 6*, Moskva, MGPU, 2012.
- Malygina, N.M. (a cura di), *Moskva i moskovskij tekst v ruskoj literature: Moskva v sud'be i tvorčestve russkich pisatelej. Vypusk. 8*, Moskva, MGPU, 2015.
- Marcialis, N., M.M. *Bachtin e il problema dello skaz*, in *Studi Slavistici XI*, pp. 81-98, Firenze University press, 2014.
- Marcialis, N., *Perché il termine «skaz» è intraducibile* in, AA.VV., *Laurea Lorae. Sbornik pamjati L. G. Stepanovoj*, Sankt-Peterburg, Nestor- Istorija, 2011, pp. 469-480.
- Marchese, L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa Ed., Massa, 2014.
- Medarić, M., *Avtobiografija/Avtobiografizm*, in A. Muratov, L. Iezujtovaja (a cura di.), *Avto-interpretacija*, Sankt Peterburg, Spb. gos. Un-t, 1998, pp. 5-32.
- Mednis, N.E., *Sverchteksty v ruskoj literature*, NGPU, 2003. <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. (Data ultima consultazione 12.02.2022).
- Meletinskij, E.M., *Poetika mifa*, Moskva, Nauka, 1976.
- Močul'skij, K.V., *Krizic voobraženija: Stat'i. Esse. Portrety*, Tomsk, 1999.
- Moretti F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cene anni di solitudine*. Torino, Einaudi, 1994.
- Nikolina, N.A., *Filologičeskij analiz chudožestvennogo teksta*, Moskva, Akademija, 2003.
- Nikolina, N.A., *Poetika ruskoj 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° ed. 1966].
- Osorgin, M., *Literaturnye razmyšlenija. 80. O perevodach*, «Poslednie novosti», №6664, 1939.
- Pančenko, A.M., *Literatura «perechodnogo veka»*, in A.M. Pančenko, *Istorija ruskoj 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 protopopa Avvakuma v CCCP*, «Russkie zapiski», XVIII, 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'ščikov, I.A. (a cura di), *Semiotika goroda. Materialy Tret'ich Lotmanovskich dnei v Tallinskom universitete (3-5 iunija 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*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburskogo Universiteta, 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», № 1, 1991.
- Šarušin, S. *Magičeskij realizm*, «Čisla», №6, 1932.
- Ščukin, V., *Ot belokamennoj do krasnoj. Sud'by moskovskogo obraza na rubeže XIX i XX vekov*, in *Rossijskij genij prosveščeniya*, Moskva, Rosspen, 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», Serija Literaturovedenie, Žurnalistika, № 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 sčët*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 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 Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov*, «Comparatismi», I, 2016, pp. 52-62.
- Sinjavskij, A., *Ivan-durak. Očerki russskoj narodnoj very*, Paris, Sintaksis, 1991.
- Špidlik, T. (a cura di), *I grandi mistici russi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1987.
- Suchich, I., «*Moskovskij tekst*» brodjagi Giljaja (1926-1935 Moskva i moskviči), «Zvezda», IV, 2004, pp. 222-223.
- Svjatopolk-Mirskij, D.P.O, *O moskovskoj literature i protopope Avvakume*, «Evrazijskij vremennik», №4, Berlino, 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 intelektual'noj knigi, 1999.
- Todorov, T., *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.
- Toporov, V. N., *Tekst goroda-devy i goroda-bludnicy v mifol ogiceskom aspekte*, in T. Civ'jan (a cura di), *Issledovanii po strukture teksta*, Nauka, Moskva, 1987, pp. 121-132.
- Toporov, V.N., *Peterburgskie teksty i peterburgskie mify*”, in *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskva, Izdatel'skaja gruppа «Progress» – «Kul'tura», 1995.
- Toporov, V.N., *Peterburgskij tekst russskoj literatury: izbrannyje trudy*, SPb, Iskusstvo-SPb, 2003.
- Toporov, V.N., *Peterburg i «Peterburgskij tekst russskoj literatury»*, Moskva, Nauka, 2009.
- Tynjanov Ju., *O Chlebnikove*, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, p. 581-595.
- Tynjanov Ju., *Literaturnoe segodnja*, 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», № 16066, 23 ijunija 1957, p. 2, 8.
- Uspenskij, P.D., *Četvertoe izmerenie. Obzor glavnejšich teorij i popytok issledovanija oblasti neizmernimogo*, Petrograd, Izdanie M.V. Pirožkovo, 1918.
- Vinogradov, V.V., *O zadačach stilistiki. Nabljudenija za stilem Žitija Protopopa Avvakuma*, in Id., *Izbrannye trudy. O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, Nauka, 1980, pp. 3-41 [1° 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., *Bludaioščie sny i drugie raboty*, Moskva, Nauka, 1994.
- Žolkovskij, A.K., *Michail Zoščenko: poetika nedoverija*, Moskva, Škola Jazyki ruskoj 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. La rivoluzione e gli anni Venti*, vol. III, 2, Torino, 1991, pp. 63-217.
- Flaker, A., *Il rinnovamento arcaico: Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, Utet, 1997, vol. II, pp. 49-51.
- Lipoveckij, M., *Russkij postmodernizm (očerki istoričeskoj poetiki): monografija*, Ekaterinburg, Ural. gos. ped. un-t., 1997.

- Lo Gatto, E., *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1954 [1°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° 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. I-II, 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. La rivoluzione e gli anni Venti*, vol. III, 2, Torino, 1991, pp. 185-198.
- Siškin, A., *Remizov*, in R. Picchio, M. Colucci (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, Utet, 1997, vol. II, pp. 213-215.
- Zveteremich, P., *Narratori russi moderni*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 7-77.

Dizionari

- Dal', V. I., *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka Vladimira Dalja*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej, 1956 [1° ed. 1863-1666]. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/> (data ultima consultazione 09.03.2022)
- Elištratorov, 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 09.03.2022)

Cataloghi e mostre

- Alpatova, I.G., Kaverina D.B. (a cura di), *Aleksej Remizov. Vozvraščenie. Materialy k vystavke*, Moskva, Izdatel'stvo «Tri kvadrata», 2013.
- Gračeva, A.M., *Volšebnyj mir Alekseja Remizova. Katalog Vystavki*, SPb, Chronograf, 1992.
- Popov I.A. (a cura di), *A.M. Remizov. Avtografy*, Moskva, Dom Muzej Mariny Cvetaevoj, 2003.

Bibliografie su A.M. Remizov

Lampis, H., *Bemerkungen und ergänzungen zur Bibliographie A.M. Remizows*, Wiener Slawistischer Almanach, 1978, Bd. 2, pp. 301-326.

Sinany, H., *Bibliographie des ouvres de Alexis Remizov*, Paris, Istitut d'Études Slaves, 1978.

Obatnina, E.R., Vachnenko, E.E. (a cura di) *Aleksej Michajlovič Remizov. Bibliografija (1902-2021)*. <http://pushdom.ru/remizov/Bibliografiay/index.html> (data ultima consultazione 10.03.2022)

Sitografia

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 10.03.2022)

Emigrantica.ru <http://emigrantica.ru/> (data ultima consultazione 22.03.2022)