

ANDREJ BELYJ E VLADIMIR SOLOV'EV.
RIFLESSIONI SU UN RICORDO INCANCELLABILE

NINA KAUCHTCHISCHWILI

“Il naso gli s'era fatto lungo e agghobito, al posto degli occhi castani avevano preso a guizzare occhi verdi, le labbra si erano illividite, il mento aveva cominciato a tremare, e s'era appuntito come una lancia, dalla bocca era sporta infuori una zanna, alle spalle - gonfiata una gobba, e il cosacco si era mutato in un vecchio...” (N. V. Gogol)

Nel 1903 Belyj dedica a V. S. Solov'ev, padre spirituale della seconda generazione dei simbolisti (Blok, Belyj, Ivanov) alcune pagine dense di significato. Il legame tra questi due spiriti eccelsi non è contenibile entro precisi termini temporali, né individuabile in determinate opere del poeta prosatore A. Belyj. Solov'ev, infatti, si affaccia al mondo interiore dell'artista come un punto di riferimento costante e determinante per l'evoluzione intellettuale e spirituale della personalità di Boris Bugaev. Questo legame sarà poi alla base della crescita interiore del giovane che si affaccia al mondo delle arti con lo pseudonimo di Andrej Belyj (Andrea il Bianco). In queste pagine si parte dal presupposto che l'accostamento tra l'irrequieto poeta e il tormentato filosofo possa contribuire a lumeggiare meglio il percorso culturale di Boris Bugaev e nel contempo focalizzare alcuni momenti di spicco che punteggiano l'arco creativo lungo il quale si muove il poeta Andrej Belyj. Con questo intento avvieremo il nostro discorso partendo da un

breve "racconto" dedicato a Solov'ev nel 1903, una delle tante testimonianze di questa relazione spirituale.¹

Belyj amalgama in queste pagine fantasia e realtà creando una breve novella *Stiamo aspettando il suo ritorno*,² sorprendente prelude alla scrittura narrativo-memorialistica che quest'autore finirà per ideare in un periodo successivo in cui gli argini dei tradizionali generi letterari stavano mostrando crepe sempre più vistose. Preme qui sottolineare che all'analisi di questa categoria di testi si riserva tuttora uno spazio piuttosto marginale tra gli studi critici rivolti al poeta simbolista. Si potrebbe anzi dire che il brevissimo racconto (in tutto tre paginette e mezza) è piuttosto un rapido schizzo buttato sulla carta, per memorizzare per sempre il momento centrale dell'ultimo incontro con il filosofo,³ pochi mesi prima della sua improvvisa morte. Nella vita e nell'opera di Belyj questo fatto assurge ad evento incancellabile, intimamente connesso con un atteggiamento di "eterna attesa". Questo senso dell'attesa costella il tormentato percorso esistenziale di un uomo perennemente alla ricerca di strumenti artistici idonei a trasmettere il suo ansioso anelito, di coniugare artisticamente lo spirituale di Andrej Belyj con il quotidiano di Boris Bugaev. Non si tratta in ogni caso di un'aspirazione tesa solo entro i confini dell'ambito personale; al contrario, essa coinvolge anche la sfera pubblica dove si è impegnati a realizzare le medesime speranze. L'ultimo incontro con Solov'ev assurge così a simbolo di questa speranza.

Nella primavera del 1900 Vladimir Sergeevič legge in casa del fratello, alla presenza di Boris Bugaev, la *Breve novella dell'Anticristo*. Prestando ascolto alle parole del filosofo, il giovane appena ventenne intuisce improvvisamente l'importanza della vigorosa presenza della materialità nella sfera dello spirituale. Da quelle ore la sua autocoscienza è sfiorata per la prima volta dalla gravità della lotta, che si svolge nella coscienza di ogni uomo sensibile, tra bene e male, tra

¹ Non è nostra intenzione esaminare tutti i possibili punti di contatto tra Belyj e Solov'ev. Ci limiteremo ad approfondire un aspetto particolare strettamente connesso con i ricordi giovanili di Andrej Belyj.

² *My ždem ego vozvraščeniya*, scritto nel 1903, pubblicato per la prima volta nel 1906 in una raccolta curata da P. I. Astrov, iniziatore di un circolo cultural-filosofico-religioso a Mosca.

³ Vladimir Sergeevič Solov'ev (1853-1900) legge ai primi di maggio del 1900 il racconto dell'Anticristo in casa del fratello Michail (1862-1903) e della moglie Ol'ga Michajlovna (+1903), nata Kovalenskaja. I Solov'ev erano amici dei Bugaev ed abitavano nella medesima casa sull'Arbat, angolo Deneznyj pereulok (Vicolo del denaro), sopra la farmacia esistente tuttora.

divino e terreno, tra il mondo alto (*gornij*) e il nostro mondo quaggiù. Si tratta di una rivelazione che lascia il segno; si ha anzi l'impressione che questa presa di coscienza assuma immediatamente le proporzioni di una drammatica raffigurazione simbolica del destino dell'uomo e anche dell'umanità intera. Da allora la vita interiore di Belyj si presenta come una lunga, mai appagata ricerca del punto di convergenza, di un'armoniosa fusione tra le due sfere apparentemente separate in un modo irremediabile.⁴

Le pagine del racconto *Stiamo aspettando il suo ritorno* sono dominate da sentimenti delicati, da quell'affetto che il giovane Bugaev nutriva per la persona del filosofo, per l'uomo scomparso tre anni prima, che aveva saputo attizzare in lui il fuoco di una forte ansia interiore. Emerge inoltre che l'ultimo incontro con Vladimir Sergeevič ha avuto il potere di lenire il tormento che lo attanagliava da quando, ancora giovinetto, aveva avuto una visione quasi apocalittica, mentre contemplava l'iconostasi nella chiesa parrocchiale, visione che sembra uscita dalla *Terribile vendetta* di Gogol'. Davanti al suo occhio interiore la figura di un sagrestano zoppo si era sovrapposta alle raffigurazioni di un'immagine sacra, distruggendone la simbologia e riducendo le figure sublimi dell'icona a mostri diabolici. Durante questa metamorfosi, per la prima volta, egli aveva sperimentalmente sentito⁵ il potere misterioso e ossessionante del male che soffoca il bene fino a sopprimerne l'incantesimo in un luogo sacro. Oppresso dalla consapevolezza d'aver assistito ad una rivelazione terribile, fugge, corre a casa e tenta di liberarsi da questa violentissima suggestione, riversandone l'esperienza in un dramma-mistero.⁶

Da quel momento Belyj è assillato dal desiderio di sanare la frattura prodottasi in lui. Egli nutre la speranza di poter abbattere con la

⁴ N. A. Berdjaev (1874-1948) è convinto che Umanesimo e Rinascimento abbiano aperto un'insanabile breccia tra divino e umano nel mondo occidentale.

⁵ Questa versione del termine *pereživanie* (Erlebnis) ci viene suggerita da Bori (1984: L).

⁶ *Prišedšij* (*È giunto*) fu abbozzato al rientro dalla chiesa parrocchiale (1895 ca), come si apprende da *Zapiski čudaka*, dove Belyj aggiunge tra l'altro "d'aver definitivamente" rovinato questo testo preparandolo nel 1903 per la stampa (cfr. Belyj 1922; noi citiamo dal reprint Lausanne 1973, p. 97 e nel corpo del testo citeremo tra parentesi le pagine di quest'edizione). Un evento simile viene evocato da V. Brjusov: "Bugaev è venuto da me... Abbiamo parlato di Cristo... Poi dei centauri, dei sileni. Mi raccontava di come fosse andato a cercare centauri *al monastero della Vergine...* di come l'unicorno camminasse per la sua camera..." (Brjusov 1927: 134).

propria arte la barriera apparentemente invalicabile tra il quotidiano, il reale sensibile, e il trascendente, il reale sovrasensibile; in altre parole auspica che il bene possa infine essere vittorioso, più potente del male. L'ascolto del racconto dell'Anticristo, in questo contesto, diventa per lui decisivo: con stupore constata che altri sono stati sconvolti da esperienze affini alle sue, che l'ammirato filosofo aveva ideato un racconto nel quale erano confluiti pensieri e sensazioni che lo tormentavano da quando aveva subito il grave choc di cui abbiamo parlato. La novità che lo colpisce nelle parole del filosofo è che l'Anticristo, la minacciosa forza distruttiva, sia capace di avviare un processo di purificazione, di far nascere la speranza che si possa scoprire la via verso una sintesi elevata, verso la *tuttunità* tra il creato e il divino, somma aspirazione dello spirito solov'eviano. Belyj intuisce nel contempo che la possibilità di avvicinarsi alla realizzazione di un tale ideale implica l'abbattimento della barriera che separa rigorosamente il mondo materiale da quello spirituale. Egli indovina inoltre che la barriera per lui insormontabile è, invece, per il filosofo una linea di demarcazione provvisoria che resterà invalicabile, finché l'uomo non ammetterà con spirito di umiltà di disporre di capacità intellettive limitate che ostacolano il compimento del passo decisivo. Secondo Solov'ev, al di là di questa linea si spalanca il regno della rivelazione, dove trionferà la *tuttunità* all'insegna dell'eterno femminile, della saggezza della Sofija. Belyj, sentendosi penetrato da queste verità, comincia a nutrire la speranza che lo stridente dissidio, impossessatosi di lui da anni, possa un giorno essere sanato.

Mentre questa intuizione si sta facendo strada nel suo intimo, egli finisce col comprendere che la conflittualità che gli aveva ispirato il dramma-mistero giovanile, potrà essere gradualmente superata nel tempo. Pervaso da questa inaspettata prospettiva, si accende in lui il desiderio di sottoporre il proprio componimento al giudizio del maestro pensatore, per sincerarsi che le sue sensazioni siano convalidate dal suo autorevole giudizio. Per questo motivo avrebbe voluto precipitarsi a casa, prendere il manoscritto e leggerlo a Vladimir Sergeevič, ma purtroppo si era fatto tardi; si decise di rimandare la lettura all'autunno, quando Solov'ev sarebbe tornato a Mosca. Una volta presa questa decisione il filosofo sigillò la promessa di tornare con uno *ždi menja* (aspettami), che echeggerà da allora nel cuore del giovane. L'attesa rimane invece inappagata per l'improvviso sopraggiungere

della morte di Solov'ev⁷ e lo *ždi menja* inseguirà Belyj per gran parte della vita, trasformandosi in un basso continuo, nel contrappunto poetico che caratterizza in parte la struttura architettonica di alcuni suoi scritti memorialistici.

Il breve invito a pazientare ci offre oggi la chiave per tentare una riletture di certe pagine dell'opera beliana che ci sembrano tuttora coperte da un velo di mistero. Per provare l'importanza che osiamo attribuire allo *ždi menja*, rivolgeremo la nostra attenzione a qualche immagine/simbolo della memorialistica del nostro autore. Questa scelta è retta dalla convinzione che si debba penetrare nel significato nascosto delle immagini, per tentare di afferrare la valenza simbolica di cui uno *ždi menja* può caricarsi nel corso degli anni. Bisogna inoltre tenere presente che l'ultimo incontro e la sentenza formulata da Solov'ev si collocano nel punto cruciale della vita di Boris Bugaev, quando questi sta diventando il poeta Andrej Belyj; essi costituiscono un mezzo imprescindibile per valutarne la situazione psicologica in un periodo gravido e decisivo.

Nelle memorie *L'inizio del secolo*⁸ Belyj rievoca gli incontri con il compagno d'università e studente di matematica P. A. Florenskij⁹; esse hanno per oggetto il 1903, anno in cui fu redatta la novella da noi contemplata. Belyj ricorda in particolare i mesi successivi alla morte del padre, il professor N. Bugaev, illustre matematico dell'università di Mosca,¹⁰ quando Florenskij veniva a casa sua per riordinarne la biblioteca. Questi incontri si trasformano in occasione considerevole per discutere il pensiero scientifico di N. Bugaev. Belyj rimase quasi incredulo nell'apprendere che la teoria del padre aveva sfiorato il concetto di simbolo e per la prima volta ne apprezzò il pensiero matematico. Rimase altrettanto incredulo quando dovette constatare che, seguendo l'esposizione del compagno basata sulla teoria del

⁷ Vl. S. Solov'ev muore il 31.VII (13.VIII) 1900, circa tre mesi dopo l'avvenuta lettura in casa del fratello.

⁸ Andrej Belyj 1933 (nel testo sono citate tra parentesi le pagine di quest'edizione).

⁹ P. A. Florenskij (1882-1943), matematico, teologo, filosofo, studioso dell'antica pittura sacra russa, figura di spicco del rinnovamento spirituale russo all'inizio del nostro secolo.

¹⁰ N. V. Bugaev (1837-1903), convinto assertore dei valori filosofici in matematica, aveva scritto *Čislovyje toždestva, svjazannye so svojstvami simvola* (L'identità dei numeri in rapporto con la proprietà del simbolo), Moskva 1865.

padre, il significato del simbolo continuò a “crescere” in lui. Ebbe anzi la sensazione che esso “si gonfiasse (*puchnet*) come un seme (o granello di senape), per raggiungere una valenza aritmologica¹¹ e pluralistica” (274). Ascoltando le spiegazioni di Florenskij, Belyj si rapacificò con il padre e ne rimane suggestionato. L’immagine del seme¹² può, secondo noi, essere considerata un esempio tipico, atto a illustrare fino a che punto il nostro poeta era avvezzo a esporre il proprio punto di vista ricorrendo ad un “pensare per immagini”.¹³ Noi supponiamo di poterci valere della medesima tecnica per inoltrarci nel suo mondo artistico, partendo dal presupposto che queste immagini assurgano a poco a poco a veri e propri simboli.

Se affrontiamo l’immagine del seme all’interno dell’opera beliana, non tarderemo a rilevare che le tortuose vie del suo pensiero germogliano come un seme gettato in un terreno appena dissodato, per gonfiarsi e svilupparsi in mezzo a mille difficoltà, che apparentemente ne ostacolano lo sviluppo e la crescita. Uno di questi semi è indubbiamente il pensiero di Vladimir Solov’ev, un pensiero ardito, in continua espansione fino al momento in cui la sua attività intellettuale viene troncata dalla morte. Il vigore, la vitalità del pensiero filosofico solov’eviano continuano ad affascinare Belyj e con il passare del tempo egli finisce per identificarsi con un seme. Il seme per sua natura non è un elemento inerte e può quindi continuare a sviluppare nuove e significative energie. Secondo le convinzioni di Belyj, molteplici strati o involucri (*oboločki*)¹⁴ possono sovrapporsi nel corso degli anni su un

¹¹ Bugaev è stato in Russia l’ideatore dell’aritmologia, teoria matematico-filosofica basata sul principio della discontinuità che presuppone il passaggio da un’unità (o numero) ad un’altra a salti, poiché viene contemplato esclusivamente il numero intero (naturale, razionale), secondo i matematici odierni un concetto prettamente filosofico, mentre vengono trascurate le frazioni. Mi limito a questi brevi cenni, avendo potuto consultare il lavoro di Bugaev solo al termine della presente ricerca. Mi riservo di approfondirne la problematica, di non poca importanza per penetrare nella sostanza ideologica del simbolo, in un successivo lavoro.

¹² Il termine ricorre ripetutamente in *Zapiski čudaka*. L’immagine compare per la prima volta in Schopenhauer, filosofo determinante per Belyj (cfr. tra l’altro Hiebel 1985: 13-14, dove sostiene che R. Steiner si serviva di frequente di questa immagine simbolo).

¹³ Ricorriamo ad un’espressione di A. A. Potebnja resa celebre da V. B. Šklovskij in *Iskusstvo kak priem (L’arte come artificio)*, Peterburg 1916.

¹⁴ Questo termine s’incontra con una certa frequenza in *Zapiski čudaka*, come più tardi in *Načalo veka* e s’identifica talvolta con un’astratta sovrastruttura. L’immagine, inoltre, sembra addirsi proprio a Belyj che si nasconde dietro a diverse *oboločki* (involucri), gli pseudonimi di cui ama fregiarsi.

seme dato e finiscono per modificarne la valenza significativa originaria. Il seme è inoltre paragonabile al pensiero umano, e grazie ai mutamenti che può subire, finisce per rispecchiare le oscillazioni variegata e multiformi che si verificano nella mente dell'uomo. Va infine chiarito che le stratificazioni sovrapposte non ne inibiscono l'energia vitale, neanche quando esso appare temporaneamente soffocato sotto numerosi involucri. Esso, al contrario, è dotato di una forza prorompente che riesce periodicamente a infrangere lo spessore delle *oboločki* per farne sgorgare nuove, insospettabili sfaccettature, a dimostrazione della forza latente che si nasconde all'interno di un seme originario.

Per convalidare questa nostra asserzione rivolgeremo l'attenzione ad una delle più curiose opere della memorialistica beliana: *Le memorie di un bislacco (Zapiski čudaka)*. Siamo alla presenza di un'altra fonte che favorisce un ulteriore ravvicinamento tra Belyj e Solov'ev. Definendosi un bislacco (*čudak*), Belyj vuole certamente sottolineare che si considera un uomo vivente al di fuori della norma, caratteristica che distingueva anche il grande filosofo, pure lui un bislacco per i suoi contemporanei. Queste memorie contemplano principalmente l'esperienza antroposofica, il soggiorno a Dornach¹⁵ e l'influenza del "Doktor" Steiner,¹⁶ grande estimatore di Solov'ev. Nel 1916 Belyj è costretto a lasciare Dornach; la sua partenza coincide con un distacco "materiale" dal centro antroposofico per eccellenza che l'aveva protetto per due anni. Per lui l'avvenimento fu sconvolgente e lo stimolò a scrivere le memorie menzionate.

Convinto d'avviarsi verso una nuova tappa esistenziale, Belyj comincia a interrogarsi sulla recente esperienza, sull'effetto che l'antroposofia può esercitare sull'attività artistica. Con simili interrogativi volge lo sguardo al passato, alla propria produzione letteraria. È allora che cominciano a sorgere mille dubbi, incertezze, ansie, che pongono di nuovo davanti al suo occhio interiore la figura del venerato filosofo. Guidato da lui, tenta di ripercorrere mentalmente la propria opera artistica degli anni 1902-1914.¹⁷

¹⁵ Nel 1914 Belyj si stabilisce con Asja Alekseevna Turgeneva a Dornach, villaggio svizzero a pochi chilometri da Basilea, per collaborare attivamente all'edificazione del centro antroposofico Joaneum (oggi Goetheanum).

¹⁶ Nel 1929 Belyj redige *Vospominanija o Stejnere (Ricordi di Steiner)*, pubblicati per la prima volta integralmente da V. Kozlik, Parigi 1982.

¹⁷ Belyj aveva pubblicato *Simfonija (2-ja dramatičeskaja, 1902)*; *Zoloto v lazuri (Oro in azzurro, 1904)*; *Severnaja simfonija (1-aja geroičeskaja) (Sinfonia del Nord.*

Analizzando i mesi trascorsi a Dornach, Belyj si rende conto che stava avviandosi verso uno spartiacque, che stava per iniziare una nuova vita. Tuttavia, prima di affrontare altri esperimenti letterari, si era chiesto quale importanza avessero assunto in questa situazione le opere del passato, quale ruolo avessero rivestito nella vita di Boris Bugaev prima dell'incontro con l'antroposofia. Queste riflessioni lo convinsero che l'artista di allora era morto in lui, lo chiamò anzi Leonid Ledjanov (un leone di ghiaccio). Tuttavia, da grande mistificatore, finse d'ignorare che una nuova tendenza si era già delineata in lui, da quando si era messo a sperimentare una particolare forma di romanzo autobiografico, elaborato in parte a Dornach, nel suo *Kotik Letaev*.¹⁸ In questo testo egli non si accontenta più d'interrogarsi sulla successione degli avvenimenti, di colorire fatti e personaggi con raffinate sfumature cromatiche, ne vuole invece misurare la consistenza interiore, spostandosi continuamente da un piano compositivo all'altro. Su uno di questi piani vive, si muove, agisce l'adulto Andrej Belyj con la sua coscienza di uomo e di poeta trentacinquenne; sull'altro si agita il piccolo Boren'ka che sfoga la sua intemperanza infantile, di bambino di tre o quattro anni, che sta per affacciarsi alla vita; le ingenuità reazioni del piccolo Borja di fronte agli eventi vengono valutate, esaminate dal maturo Andrej Belyj. Essi dunque affrontano insieme il mondo degli adulti, nel quale Borenka e il trentacinquenne Andrej Belyj si sentono ugualmente estranei, quasi due esclusi.

Nelle *Memorie di un bislacco* questa tecnica si complica ulteriormente. Accanto a una duplicità di piani compaiono triplicazioni di pia-

I-a eroica, 1904); *Vozvrat* (III simfonija) (Il ritorno. III Sinfonia, 1905); *Kubok metelej*. Četvertaja simfonija (Una coppa di tempesta. Quarta Sinfonia, 1908); *Urna* (1909); *Pepel* (Ceneri, 1909); *Simvolizm* (1910); *Lug zelenyj* (Il prato verde, 1910); *Serebrjanyj golub'* (Il colombo d'argento, 1910); *Arabeski* (1911); *Tragedija tvorčestva. Dostoevskij i Tolstoj* (La tragedia della creatività. Dostoevskij e Tolstoj, 1911); *Peterburg* (1914).

¹⁸ *Kotik* viene pubblicato in "Skify", I-II, Peterburg 1917-18 ed appare per la prima volta in volume nel 1922 a Berlino. Nel titolo possiamo individuare uno dei numerosi pseudonimi di cui Belyj si fregia. *Kotik* rende in russo gattino (da *kot*, gatto); *Letaev*, assonanza di Bugaev, evoca uno stretto nesso con *letet'* (volare). Lo pseudonimo può quindi essere così decodificato: il piccolo Boren'ka Bugaev, il bambino/gattino, cerca di scoprire il posto che il mondo degli adulti gli potrebbe riservare, indagine complicata dal fatto che Boren'ka riflette sul proprio passato a partire dal concepimento uterino. *Letet'* va quindi considerato un termine che si carica di valori semantici secondari determinanti per la comprensione dell'opera belyana. Pertanto pare arbitrario interpretare questo titolo come "gattino vola, vola" come viene proposto nella versione italiana (FMR, Parma Milano 1973).

ni che si rincorrono a ritmo sostenuto, come in un *prestissimo* musicale, composizione che potrebbe anche essere paragonata ad una costruzione a gradini (Šklovskij 1916), e uno di questi è quello di Leonid Ledjanov.¹⁹ Passando al piano dell'autore degli anni passati, oramai morto interiormente perché superato, il poeta cerca di verificare l'attività trascorsa, per confessare a se stesso che questi era sempre stato un leone (Leonid), un artista aggressivo che non aveva mai ceduto alle imposizioni o alle lusinghe del *bratstvo* (confraternita) dei letterati. Queste riflessioni lo rassicurano anche per il futuro: è oramai certo che non cederà mai di fronte a coloro che lo vorrebbero piegare (71). Infatti Andrej Belyj ha sempre seguito una strada propria, ha lottato duramente per restare fedele a se stesso, all'inquietudine che si era impossessata del giovane Boris Bugaev, mentre la sua mente si stava aprendo sul mondo. In queste memorie egli prende pienamente coscienza d'essere giunto ad un nuovo crocevia, di doversi mettere ancora una volta in cammino per avviarsi su strade diverse da quelle precedenti, quelle di Leonid Ledjanov, evitare comunque di lasciarsi tentare da eventuali imposizioni e suggerimenti del *bratstvo*. Queste riflessioni lo coinvolgono a tal punto da suggerirgli una nuova immagine, che ci permetterà di meglio chiarire certi aspetti assai contorti del suo mondo interiore.

Esaminato il passato, Belyj desidera chiarire a se stesso la complessità del rapporto tra coscienza e autocoscienza, lotta dalla quale dipende senz'altro la dinamica dell'atto creativo e di conseguenza la speranza di avviarsi da questo bivio in una direzione nuova, a lui congeniale. A questo punto appare l'immagine alla quale abbiamo accennato: egli si paragona con un punto (*točka*) che identifica con il suo *io* intimo, con il lato invisibile, continuamente in lotta con l'*IO* visibile. Quest'ultimo è a differenza del primo uno spazio in perenne espansione. In questa situazione antinomica l'*io* invisibile, come del resto in precedenza il seme, non è passivo, inerte, ma finisce anzi per modularsi, per accumulare energia, per prorompere e fondersi infine con l'*IO* visibile. Si tratta di un processo molto importante, che potrebbe essere formulato così: Boris Bugaev conduce una strenua lotta con la sua autocoscienza che finirà per manifestarsi visibilmente nell'opera di Andrej Belyj. Se torniamo all'immagine da lui scelta, possiamo aggiungere che nel *punto* in quanto unità minima, si addensa e si concentra l'eccezionale vigore creativo della sua autocoscienza.

¹⁹ Per il ruolo degli pseudonimi in Belyj rinvio a Belyj 1986.

L'autocoscienza caricatasi al massimo, simile ad un punto che sta per espandersi perché alla ricerca di uno spazio più ampio, comincia ad estendersi anch'essa, finché riesce ad individuare uno spazio idoneo per esplicitarsi visibilmente, spazio che significa per Belyj un nuovo tipo di arte letteraria.

La focalizzazione del conflitto interiore, di questa lotta tra coscienza e autocoscienza viene poi ulteriormente perfezionata. Lo spazio minimo, carico d'energia, il punto, l'*io* invisibile, vive infilato in un astuccio (*futljar'*)²⁰ e vi si agita periodicamente (71, 73, 80), perché sollecitato da molteplici fuochi fatui che lo attraggono ad uscire dallo spazio angusto e chiuso dell'astuccio, per farlo muovere in una area più ampia. Nasce così una nuova fase di lotta durante la quale egli deve tentare di individuare quale dimensione spaziale possa corrispondere alle intime esigenze del suo *io*, per sollecitare una manifestazione idonea, originale, dell'*IO* visibile. Andando alla ricerca di questi spazi, viene sfiorato da ulteriori dubbi e si chiede se il suo spazio sia davvero la letteratura e non piuttosto la musica,²¹ la biologia,²² l'economia o l'intarsio,²³ spazi nei quali il suo *io*, il punto, il seme, avrebbero egualmente potuto realizzarsi.

L'immagine/simbolo *punto* scelto da Belyj più di sessant'anni fa appare ancora oggi attuale. Secondo i risultati degli studiosi di simbologia il punto va inteso come un segno che trasmette il principio di emanazione di energie primordiali, della forza creatrice che ha capacità di espandersi, di svilupparsi perché non condizionata da precisi presupposti spaziali.²⁴ Da questa definizione desumiamo una sorprendente affinità con il seme che può gonfiarsi, crescere, per emanare sempre nuove energie. La vicinanza simbolica tra queste due immagini ci

²⁰ Vogliamo ricordare che A. P. Čechov scrisse nel 1898 *Čelovek v futljare* (L'uomo nell'astuccio), racconto che ebbe larga eco nella critica.

²¹ La madre di Belyj era musicista, pianista, avrebbe voluto che il figlio seguisse il suo esempio.

²² Belyj si era laureato in biologia pochi giorni prima della morte del padre, orgoglioso che il figlio poeta avesse sostenuto una brillante tesi in una materia scientifica.

²³ Belyj si era impraticato nell'intarsio, lavorando alla costruzione dello Joaneum.

²⁴ Cfr. Chevalier-Gheerbrant 1982: 769. Alla fine di questa ricerca siamo entrati in possesso della voce del *Symbolarium: Točka* (punto), una delle poche portate a termine. In questa "voce" l'unità minima "il punto" viene contrapposta a raggruppamenti di punti dai quali si formano corpi/unità maggiori. Sarebbe stato utile analizzare questo testo, però siamo convinti che non avrebbe modificato sostanzialmente i nostri risultati.

autorizza a concludere: il seme, come il punto, è nella concezione creativa beliana un'entità capace di dispensare e sprigionare molteplici energie, di subire modificazioni spaziali. Il seme, lo abbiamo visto, si nasconde periodicamente sotto uno o più strati (*oboločki*) ed accumula così le energie indispensabili per affacciarsi periodicamente al mondo, per trasmettere un messaggio sconosciuto e misterioso. Il seme dotato di grande vitalità riesce, una volta germogliato, a spaziare ovunque, a superare qualsiasi limite e nondimeno le barriere imposte dalle tradizionali categorie letterarie o dalle dominanti tendenze del *bratsvo*. Il punto si muove a sua volta nascosto all'interno del *fu-tljar'*, ma può fuoruscire in condizioni assai vicine a quelle valide per il seme; può infatti estendersi, raggiungere nuove proporzioni, mutarsi in cerchio, ruota, sfera. In altre parole l'*io* intimo (il seme, il punto, Boris Bugaev) vive sottoposto a continui mutamenti, subisce oscillazioni, è sempre in lotta con l'*IO* visibile (le stratificazioni, l'astuccio, Andrej Belyj), situazione che rende il processo creativo estremamente intricato.

Nell'opera di Belyj, più che in quella di altri autori, si riflette la presenza cosciente di una conflittualità vissuta contemporaneamente nell'intimo e sul piano esterno, la quale esige sempre nuovi strumenti formali che esulano dalle forme e dagli artifici tradizionali. Da questa lotta così acuta deriva il bisogno di rinnovarsi e di superare se stesso. Appare evidente che il processo creativo di un tale autore è assai complesso: da un lato si sente ripetutamente spinto a procedere oltre, dall'altro continua a muoversi ai limiti della linea di demarcazione che separa le due sfere esistenziali, problema vissuto da lui in piena coscienza per le intricate interrelazioni tra l'*io* invisibile e l'*IO* visibile.

Sembra davvero sorprendente che Belyj indulga tanto a queste recriminazioni sul passato, che continui ad interrogarsi sulle ipotetiche energie creative che potrebbero essere latenti in lui. Pensiamo che si trattasse al momento del distacco da Dornach, dalla precisa influenza dell'insegnamento antroposofico, di una questione di non poca importanza, poiché questa dottrina riattizzava certe reminiscenze nietzscheane, autorizzava il poeta a supporre che le esperienze passate potessero appartenere ad una vita precedente, ad una vita anteriore, ad un'esistenza staccata dall'attuale. Egli si sente tentato di operare un taglio netto tra passato, presente e futuro. Per il nostro autore si tratta per di più di una supposizione che gli è quasi congeniale: non ci è difficile individuare nel percorso di quest'uomo e artista periodi for-

temente marcati sotto il profilo ideologico e chiaramente distinti. Nelle *Memorie di un bislacco*, sostenuto dalla teoria antroposofica, egli tenta di provare a se stesso che prima del soggiorno a Dornach non era stato in grado di sperimentare la totalità del suo essere uomo (72), che si era troppo spesso accontentato di "spezzoni". Questi spezzoni con maggiore o minore intensità avevano rischiato di fuorviare il suo *io*, il suo *punto* (*točka*) per incrinare l'*IO* visibile.

Se osserviamo anche solo di sfuggita alcune figure dell'opera beliana non sarà difficile convincersi che in ognuna di esse sopravvive uno spezzone più o meno rilevante delle singole *pereživanija* (Erlebnisse), sofferte lungo questo percorso. Chandrikov (*3-ja Simfonia*, 1905), l'eroe omonimo del racconto *Adam* (1908), Darjal'skij (*Il colombo d'argento*, 1910), Nikolaj Apollonovič (*Peterburg*, 1914), come pure l'*io* lirico di *Zoloto v lazuri* (1904), sono altrettante raffigurazioni della lotta tra l'*io* invisibile e l'*IO* visibile del primo periodo creativo. In esse si è temporaneamente riversata la speranza di trovare nella musicalità la forza dinamica di plasmare un mondo interiormente indipendente, forte, corazzato contro nefaste influenze esterne. Darjal'skij raffigura una delle fasi più acute della lotta tra il mondo del reale e il misterioso potere mistico-escatologico che aveva forse colpito Belyj nel racconto dell'*Anticristo* solov'eviano e in quanto tale lo possiamo considerare uno spezzone della lotta ideologico-spirituale che coinvolge tutti gli eroi beliani. Nikolaj Apollonovič, invece, dopo aver sperimentato molteplici eventi spiritual-intellettuali rimane cosciente della propria fragilità ideologica e la bomba, una scatola di sardine, è destinata a scoppiare nel luogo e nel momento meno appropriato. Egli ci appare così come un vistoso, significativo spezzone della lotta socio-rivoluzionaria che riassume periodicamente gli eroi dei romanzi russi degli Anni Venti. Ben diversa si presenta invece la figura del protagonista del romanzo autobiografico *Kotik Letaev*. Servendoci del linguaggio simbolico beliano, si potrebbe forse dire che Kotik è il seme, il punto, Boren'ka, oppure il risultato psicologico della lotta sostenuta tra l'*io* intimo Boris Bugaev e l'*IO* visibile Andrej Belyj. Allora viene spontaneo aggiungere che i personaggi delle opere precedenti rappresentano una singola fase (appunto degli spezzoni) della conflittualità vissuta. Kotik, al contrario, si affaccia come una prima, vistosa manifestazione globale: Boris Bugaev (Boren'ka) si specchia per la prima volta coscientemente in Andrej Belyj; non si tratta più di spezzoni staccati, ma piuttosto delle parti della tessera platonica che si sono riavvicinate. Da questa riunione delle parti nascerà ogni volta un insieme nuovo: l'*io*

invisibile e l'*IO* visibile subiscono periodicamente forti mutamenti nel corso di una dura lotta esistenziale. Dobbiamo concludere che queste *pereživanija*, ancorate nella consapevolezza che ogni realtà psicologica passa attraverso la lotta bipolare, imposta dal dualismo che consuma la coscienza dell'uomo e rende la sua esistenza vitale e dinamica, sprigionano quell'energia che imprime alla sua arte un'originalità difficilmente classificabile secondo le norme e gli schemi tradizionali.

Il processo di modificazione interiore affrontato finisce col convincere Belyj che l'autore delle prime opere è ormai congelato (*le-djanoj*), convinzione che produce un effetto veramente straordinario. I protagonisti delle opere precedenti a *Kotik Letaev* sembrano restringersi, perdono man mano la loro consistenza interiore, ritornano ad essere seme, punto, per espandersi nuovamente, per muoversi in uno spazio nuovo, come conferma del resto il ritorno degli stessi personaggi nelle opere dell'ultimo periodo.²⁵ Si potrebbe quindi asserire che assistiamo ad un processo di rimpicciolimento, nasce un nuovo *mladenec* (neonato); Boris Bugaev si scrolla di dosso le vesti di Andrej Belyj, appare un altro Boren'ka che prende visibilmente le sembianze di Kotik. Partendo da quest'angolatura, possiamo affermare che dal seme o dal punto nel loro stato embrionale è maturata una figura nuova per inaugurare una diversa fase creativa in cui l'*IO* visibile è più rigorosamente condizionato dall'*io* invisibile.

Dal punto di vista della significazione del simbolo siamo alla presenza di un procedimento a rovescio: passando dal visibile all'invisibile si cerca di ritrovare il seme, il punto nascosto nell'astuccio. L'estensione spaziale è diventata riduttiva, non più espansiva: il piccolo Boren'ka si deve ora accontentare dello spazio limitato a lui riservato: la camera, i corridoi, la casa, il quadrilatero racchiuso tra l'Arbat e il Deneznyj pereulok, spazio visibile ma restrittivo per il bambino. Questi si trova spesso in urto con estensioni più ampie, quelle dell'adulto Andrej Belyj, che sente il dovere di smorzare gli spigoli, per incanalarvi poi il desiderio d'evasione del piccolo Boren'ka, per trattenerlo, almeno temporaneamente, entro i limiti anzidetti. Nel contempo si verifica un'espansione dall'interno all'esterno conseguenza

²⁵ Nelle figure di Korobkin e Mandro, protagonisti del romanzo *Moskva* (1926) si ripete, sebbene in una situazione mutata, il conflitto socio-psicologico vissuto dagli eroi di *Peterburg*: Apollon Apollonovič e il figlio Nikolaj; cambia il grado di parentela, diverse sono le circostanze, ma la conflittualità sofferta da Belyj vi riaffiora: siamo sempre di fronte all'*io* invisibile in lotta con l'*IO* visibile.

di altre sconvolgenti *pereživanija* che necessitano una molteplicità di piani, come risulta dalle *Memorie di un bislacco*. Siamo alla presenza di un processo diverso che non s'identifica affatto con un ritorno al passato; emerge intanto un altro importante problema.

Abbiamo insistito sulla lotta bipolare tra l'*io* invisibile e l'*IO* visibile, conflittualità vissuta coscientemente da Belyj che sfiora oramai dimensioni universali. La forma visibile non è una entità a sé stante, è trasparente (*skvoznoj*), perché in essa si riflette lo splendore di "Dio, dell'unico vero essere" (72). Le immagini/simbolo beliane rivelano a questo punto che le sovrapposizioni di strati, l'angustia buia dell'astuccio velano solo temporaneamente questo riflesso, in certi momenti della fase creativa. Quando l'energia del seme prorompe, quando il punto esce dall'astuccio, si riversa nel processo di cristallizzazione artistica una particella, una parte più o meno intensa di questo splendore, riflesso di Dio, e tutto ne rimane permeato.

A questo punto sembra imporsi un'altra riflessione. L'esplicito riferimento al trascendente conferma ulteriormente la validità di una ipotesi di valenza duale del simbolo. L'opera di Andrej Belyj ci offre il lato visibile del simbolo, mentre nel suo lato invisibile si nasconde Boris Bugaev che lotta per cogliere nel visibile il riflesso dello splendore di Dio. In questo senso il nostro autore potrebbe essere definito un protosimbolo, un esempio di simbolo vissuto. Se facciamo nostra la teoria di P. Ricoeur (1960), secondo il quale il simbolo è in sostanza sempre uno stimolo che dà da pensare per innovarsi, allora la nostra definizione di simbolo vissuto trova conferma anche nel continuo innovarsi dell'arte beliana che non giunge ad una stasi, perché mai soddisfatta di sé.

Le nostre asserzioni trovano tra l'altro conferma nei giudizi di altri critici i quali sostengono che il simbolismo è per Belyj la sostanza stessa della vita, fatto confermato da lui stesso, quando dichiara che il suo cammino di simbolista è quasi inconsapevole, che si tratta di un percorso che precede di molto l'approdo al simbolismo come scuola letteraria. Egli è anzi convinto "di non essere mai diventato simbolista, ma di esserlo sempre stato, anche prima di conoscere questa parola" (Belyj 1986: 9). L'attiva partecipazione alla vita interna del simbolo è di fondamentale importanza per l'artista Andrej Belyj come pure per l'uomo Boris Bugaev, ed è pertanto la sostanza stessa della sua vita.

Kotik Letaev è dunque un'esplicita, curiosa documentazione di vita che trascorre sdoppiata. Se valutiamo questa duplicità di piani in base a quanto esposto, possiamo aggiungere che Boris Bugaev vive

sempre specchiato davanti a sé. Talvolta sembra che si muova contemporaneamente su due piani, ma in seguito i piani si moltiplicano. S'impone ancora una volta la deduzione che i piani compositivi evidenziati non sono altro che la vita di B. Bugaev che Andrej Belyj esplicita in modo tangibile. Si aggiungono poi ulteriori piani sui quali si muovono altre metamorfosi del nostro personaggio, formulate da diversi pseudonimi, come ci hanno suggerito le riflessioni su Leonid Ledjanoj.

L'intima connessione tra composizione letteraria e vita attribuisce spesso all'architettura delle opere di Belyj un aspetto oltremodo intricato. Tocca al lettore il compito di dipanare la matassa dell'interazione tra due o più piani, di decidere quando Boris Bugaev si specchia in Andrej Belyj o se questi lo precorra per indagare su sbocchi imprevedibili, ancora non sperimentati nella contingente realtà. Queste riflessioni c'incoraggiano a supporre che Boris Bugaev si mantenga in equilibrio sulla soglia tra visibile e invisibile, cercando di sperimentare lungo questo spartiacque i problemi esistenziali. Egli si espone dunque a continue oscillazioni con variegata sfumature e sfaccettature, riesce a stento a mantenersi in equilibrio e il rischio di questa posizione imprime alla sua espressione artistica un marchio in sostanza irripetibile e nel contempo arduo da decodificare.

In quest'ottica *Le Memorie di un bislacco* consentono più di altri scritti di scoprire il mondo psicologico-artistico di uno scrittore che si è sentito grande debitore di Vl. Solov'ev. Penetrando gradualmente, attraverso queste pagine, nel segreto legame che lo unisce all'eccezionale pensatore e uomo, ci si convince sempre di più che il processo creativo di Andrej Belyj è legato all'impressione che la figura di questo pensatore aveva suscitata in Boris Bugaev. Il capitoletto delle memorie dedicato a *Vladimir Solov'ev*²⁶ ci convince che questo processo si era avviato dallo *ždi menja*, seme gettato quasi vent'anni prima nel terreno appena dissodato di un giovane che stava per aprirsi alla vita. Da allora ogni momento creativo era stato da lui sperimentalmente sentito, partecipato con tutto il suo essere proteso verso un'attesa, verso il concretizzarsi di ciò che era latente, vago in chi si sentiva già sorretto da intuizioni, sebbene appena appena percettibile nel concreto. Questo senso dell'attesa, attizzato da Solov'ev, diventa per l'artista decisivo. Egli non si accontenta mai del già noto, pos-

²⁶ Il capitoletto si basa sugli stessi elementi che costituiscono il tessuto narrativo della novella del 1903; cambia invece la prospettiva: i medesimi fatti provocano ora una profonda autoanalisi non riscontrabile nel testo precedente.

seduto, accertato. Al contrario vive nella speranza di riuscire a dipanare un giorno l'intricata matassa dalla quale si sente avvolto, o per lo meno di avvicinarsi al mistero insondabile che sembra fraporsi costantemente tra il suo *io* intimo e una visibile "autenticità" artistica.

Inoltre, come già esposto, ogni tappa dell'evoluzione spiritual-artistica del pensiero beliano è carica di una dimensione trascendente. Così l'eredità solov'eviana resta in una certa misura per sempre inscindibile dalla sensazione sperimentata da ragazzo quando comprese all'improvviso che dietro alla sacralità della bellezza artistica delle icone si nascondeva il mistero, la forza oscura del male. Da quando poi era risuonato nell'anima sua lo *ždi menja*, viveva nell'attesa che la presenza del bene, che sapeva pure nascosta nel lato invisibile del simbolo, potesse un giorno trionfare sul pericoloso abisso che si era spalancato ai suoi piedi il giorno in cui l'armonia della bellezza artistico-etica nella sacra composizione pittorica si era infranta.

Mentre sta meditando per rievocare quest'esperienza interiore risorgono improvvisamente nella memoria le parole del padre che gli aveva detto un giorno pieno di stupore, che Vl. Solov'ev aveva scritto un racconto "veramente strano", avente per oggetto l'Anticristo. Poco dopo aver udito questo giudizio negativo Boris Bugaev poté assistere alla già ricordata lettura. Ritornando con la mente alle parole del padre, sente che vengono cancellate dall'impressione suscitata dalla viva voce del filosofo. Il ricordo di questo avvenimento è talmente intenso che egli rimane ancora una volta assoggettato dalla cruda sincerità con la quale Solov'ev aveva dipinto la violenta lotta tra bene e male. Si rende conto perciò che il padre non poteva intuire fino a che punto si era palesata in quest'opera la copresenza di negatività e positività, dominante del pensiero del filosofo, che per tutta la vita aveva sofferto, perché interiormente consumato da questo dualismo. In seguito passa ad chiedersi perché questa copresenza sia così angosciata per Solov'ev; allora prende coscienza dell'importanza che esiste una linea di frontiera imposta dai limiti stessi dell'intelligenza umana. L'incapacità di superare questa barriera che separa il mondo visibile da quello invisibile viene sentita da lui in modo sofferto. Egli non è capace di accontentarsi del solo *riflesso* di Dio, è convinto che si debba tentare con tutti i mezzi di spezzare questo limite, per penetrare mentalmente nel regno superiore dove vige un ordine proprio.

Ascoltando il racconto solov'eviano Belyj aveva compreso per la prima volta di essere da tempo consapevole dell'esistenza di questa barriera, da quando l'unità del mondo si era infranta in lui durante la visione quasi mistica di cui si è detto. Cercando di seguire il pensiero

del filosofo comincia ad aprirsi in lui uno spiraglio, la speranza che questa linea/barriera possa un giorno essere cancellata per far trionfare il regno del bene sul potere del male. Egli è inoltre convinto che una simile aspirazione sia stata abbozzata nel dramma-mistero giovanile, ma l'impossibilità di averne conferma dal maestro filosofo rimane causa di grave tormento. Per questo motivo lo *ždi menja* si ingigantisce, assume nel nuovo contesto ideologico il valore di un autentico simbolo di speranza/attesa. Al momento del distacco da Dornach, quando tramonta la speranza che l'antroposofia possa aiutarlo a vedere più chiaro, a togliere il velo che si stende sotto forma di barriera davanti al mondo del trascendente, non rimane che la promessa pronunciata da Solov'ev tanti anni prima.

Per giustificare meglio il nostro indugiare su una singola espressione, vorremmo aggiungere una precisazione. Il lettore occidentale potrebbe rimanere sorpreso dall'importanza attribuita al senso dell'attesa che si nasconde nello *ždi menja*; nel mondo ortodosso un tale atteggiamento è strettamente connesso con un aspetto della spiritualità religiosa. La lingua russa dispone di un termine *čajanie*,²⁷ che esprime già nel protoslavo un senso di forte speranza/attesa. Nel linguaggio religioso questa speranza/attesa si delinea accentuata, perché sorretta dall'incondizionata fiducia nell'onnipotente presenza dello Spirito. Questa speranza suggerisce anche al credente comune di non disperare, di nutrire fiducia perché con l'aiuto dello Spirito otterrà la possibilità di poter un giorno oltrepassare la barriera, la linea di frontiera che lo separa dal mondo del trascendente.

Inoltre il senso dell'attesa è del tutto inscindibile dalla grave problematica che assilla l'uomo nei primi anni del nostro secolo. Egli è poco disposto ad accettare l'esistenza di una barriera soprattutto da quando Nietzsche ha tentato di creare un nuovo tipo d'accezione dell'essere uomo con il suo *Uebermensch*, definizione che potrebbe essere resa con il termine *oltreuomo*, secondo G. Vattimo, per accentuare la trascendenza di questo tipo d'uomo rispetto alla tradizione (Vattimo 1982: 183, 283, 285). In altre parole l'uomo viene collocato in una sfera unica nella quale può diventare onnipotente, regnare in-

²⁷ Questo termine è carico di una connotazione marcatamente religiosa e trascendente, accezione nella quale lo si riscontra nell'opera del pensatore N. F. Fedorov (1832-1903).

disturbato e il desiderio di superamento della barriera si fa imprescindibile e finisce per sovrapporsi al senso dell'attesa che gli è familiare. L'accezione di Vattimo sembra in sorprendente armonia con il concetto esistenziale di Solov'ev che pure tentato dalla prospettiva nietzscheana non vi si abbandona alla cieca, perché troppo consapevole che la mente umana sia dotata di capacità limitate. L'idea nietzscheana di superuomo assume dimensioni e prospettive suggerite da un'intensa aspirazione ad un'ulteriorità omnicomprensiva e diventa in questa dimensione totalizzante.

Belyj, come gran parte degli intellettuali del tempo, era poi cosciente dell'approssimarsi del tramonto, del crollo, una sensazione questa, che prospettive, grandiose visioni di incredibili eventi futuri non riescono a lenire. Questa presa di coscienza, nutrita dalla speranza/attesa, genera in Solov'ev una visione mistico escatologica, inscindibile dalla travolgente ascendenza dell'Apocalisse. Nasce così un'idea tutta russa dell'approssimarsi della fine, sublimata e spiritualizzata rispetto all'occidente. Il tramonto non è ancorato al timore della fine, ma al *čajanie*, alla speranza che esorta l'uomo ad abbandonarsi a quell'impulso che lo incoraggia a tentare il superamento della linea di frontiera, per trascendere e penetrare in un mondo superiore, che si potrebbe pure definire ulteriore, oppure in senso escatologico quello della Rivelazione o dell'Apocalisse. In un tale clima spirituale si colloca l'utopistica visione di una risurrezione escatologica e totalizzante di N. F. Fedorov.

Esaminando il percorso spirituale di Solov'ev alla luce di questi concetti emergono alcuni momenti di grande spicco. L'incolmabile speranza/attesa lo spinge una prima volta in Egitto per incontrarvi la Sofija, l'amica, l'eterno femminile, ipostasi della "idea" nell'accezione platonica di questa entità. In seguito, dopo l'incontro con il mondo ideologico di A. Comte, Solov'ev si sente sedotto dalla concezione del Grand Etre. Sotto l'influenza della teoria comtiana la Sofija si presenta ai suoi occhi come eterna saggezza, ma anche come l'Anima del mondo, ipostasi del Dio eterno, potente reggitore dell'universo, concepito ora con tutta la grandiosità sottesa nella sua aspirazione verso la *tuttunità*. Da allora la sintesi e la speranza/attesa si caricano in lui di una precisa identificazione religiosa e l'onnipotenza di Dio non rimane relegata al di là della barriera, nel mondo dell'invisibile. A questo punto diventa irrinunciabile che Dio si manifesti concretamente al mondo, convinzione che sfocia nel tentativo di realizzare nel mondo

l'ideale della *tuttunità*, della *sobornost'* nel senso più lato di questo termine.²⁸ L'elaborazione di una ipotesi di sintesi puramente ideologica finisce per non soddisfarlo pienamente. Egli è convinto che quanto fino allora prospettato è ancora troppo poco concreto, per superare gli ostacoli frapposti dal quotidiano, dal mondo del visibile, per permettere all'uomo d'innalzarsi spiritualmente verso orizzonti nuovi. La linea di demarcazione cosmologica da lui in qualche modo intravista sarebbe destinata a fungere da confine ideale capace di contenere l'agognata "unitotalità", l'entità più originale ideata dal nostro filosofo, determinante poi per il pensiero di P. Florenskij e in parte di S. N. Bulgakov.

Inizia così una nuova fase della creatività ideologica di Solov'ev, viene elaborato un progetto politico-ideologico per noi oggi alquanto arduo, difficile da collocare all'interno di un percorso sostanzialmente spirituale. La risposta a questo nostro interrogativo va cercata nella sua accezione della *sobornost'*, intesa come grandiosa unione ecumenica da realizzarsi all'insegna della *Russkaja ideja* (*L'idée russe*, 1888), un'idea guida per il futuro di tutta la cristianità. Solov'ev comincia allora ad abbozzare un progetto per tentare un concreto ravvicinamento tra le chiese, dopo aver sperimentalmente vissuto e partecipato a diverse forme ecclesiali, sperimentazioni che avevano disorientato gli spiriti a Est e a Ovest. L'apparente insuccesso non lo frena; anzi egli non esita a spingersi oltre, ad addentrarsi ancora più radicalmente nei meandri di queste sue convinzioni, e azzarda perfino di tracciare a grandi linee la proposta dell'erezione di un regno di Dio, di una teocrazia, nel mondo di qua giù.²⁹ Questo tipo di pianificazione piuttosto utopistica è tuttavia inscindibile dalla sua concezione quasi visionaria del mondo, del cosmo, di quella *sobornost'* nella quale il mondo dell'aldilà dovrebbe fondersi con l'al di qua secondo l'idea di "unitotalità". I russi, sebbene sedotti dalla prospettiva di diventare un paese guida, avevano tuttavia non poche difficoltà a assuefarsi a questa concezione di globalità, di ecumene. Più ardua ancora si presenta tale visione all'occhio dell'uomo occidentale.

²⁸ La *sobornost'* (da *sobor*-concilio) traduce una visione universale del mondo, però sottende anche una grandiosa idea cosmologico-antropologica. Secondo quest'accezione l'uomo e tutto il creato sono protesi verticalmente verso una visione trascendente.

²⁹ *L'Histoire et l'avenir de la théocratie* (*Istorija i buduščnost' teokratii*, 1884-86) promuove l'idea di una realizzazione collettiva del regno di Dio tra l'umanità tutt'intera.

Non bisogna tuttavia dimenticare che quest'ottica fortemente spiritualizzata di una *tuttunità* coinvolge anche il mondo del visibile; mediato dalla saggezza universale della Sofija, il mondo dell'al di qua si spiritualizza a sua volta al punto da formare un tutt'uno con il cosmo ed assume in pieno il suo ruolo di parte integrante della *sobornost'*. Il potere totalizzante di Dio si manifesterebbe allora palesemente nell'universo e il mondo visibile potrebbe infine fondersi con quello invisibile. Si tratta in ogni modo per il nostro filosofo di un fatto ineluttabile dal quale dovrebbe nascere secondo lui la grandiosa *unitotalità*, o la somma sintesi cosmica alla quale Solov'ev aspira con tutte le sue capacità morali, intellettuali e spirituali. Questa idea guida non gli concede un momento di tregua, un approdo definitivo; si sentirà sempre spinto verso una sublimazione ulteriore.

L'originale concezione dell'universo come emanazione della speranza/attesa/*čajanie* opera anche una cosciente equiparazione tra il mondo trascendente e quello *suščestvennyj* (della sostanza) o del reale sensibile. In una tale accezione dell'unità la materialità, la razionalità, i sentimenti affettivi godono di pari diritto, sono equiparati alle esigenze puramente spirituali. La *sobornost'*, ovvero la visione solov'eviana del mondo, nasce dalla confluenza di questi elementi e perciò va vista come teologica e antropologica nello stesso tempo: un mondo unico, totalizzante, dove divino e umano godono di parità. Abbiamo potuto evidenziare così la più originale eredità lasciata ai posteri, e i corifei del rinnovamento spirituale nella Russia all'inizio del nostro secolo hanno saputo farne tesoro, come confermano gli scritti di P. A. Florenskij, di N. A. Berdjaev, di S. N. Bulgakov per limitarci ai personaggi di maggiore spicco.

In Occidente Solov'ev può essere considerato il precursore di una libera teurgia, basata su un'accezione dinamica di Dio, di quella concezione teologica che non contempla più la vocazione del cristiano in un allontanamento dal mondo, orientato solo verso il trascendente, ma come attiva cooperazione tra Dio e l'uomo.³⁰ Una tale concezione doveva certamente apparire allora assai ardita. A noi sembra oggi carica di significato profetico, di quello spirito che dovrebbe animare coloro che operano per un nuovo tipo di sacralità che non disdegna di innalzare il quotidiano, il reale sensibile, per sublimarlo nel reale sovra-sensibile, mentre giudichiamo poco attuale la sua concezione di teo-

³⁰ Mi rifaccio essenzialmente alle idee esposte negli scritti di teologi contemporanei.

crazia. Queste riflessioni non ci devono far dimenticare che l'aspirazione ad un'armoniosa fusione tra l'antropologico e lo spirituale affonda le proprie radici nella più remota tradizione spirituale russa.³¹

Pensiamo d'essere giunti all'individuazione di un aspetto originale che distingue il mondo russo da quello occidentale, nel quale la *suščestvennost'* gode di un'autonomia, di un'indipendenza impensabile in Russia. Infatti secondo N. Berdjaev (1986: 22), a partire dal Rinascimento il mondo materiale comincia ad affrancarsi, a impossessarsi gradualmente delle singole zone dello spirituale, tendenza alquanto pericolosa che conduce l'uomo verso la negazione, la distruzione di sé,³² un pericolo avvertito anche da Solov'ev. Questi vede nella *unitotalità*, nella sintesi tra due sfere apparentemente opposte l'unica via di un possibile superamento dell'inconciliabilità tra mondi tradizionalmente contrastanti. Egli invita perciò l'uomo ad un'attiva collaborazione con Dio,³³ al fine di creare nel mondo le condizioni per realizzare una fattiva compenetrazione tra antropologia e teologia. Su questo principio di cooperazione si reggono i *Tre dialoghi*,³⁴ che culminano nella *Breve novella dell'Anticristo*.

La problematica della *Kratkaja povest' ob Antichriste* verte intorno alla questione del superamento del male. Il male, problema metafisico, occupa una posizione centrale nel sistema e nel pensiero solov'eviano. Partendo dall'accezione agostiniana del male come mancanza di bene, questa viene poi contrapposta al male come forza dinamica,³⁵ emanazione attiva dell'energia tentatrice che cerca d'impossessarsi del mondo per dominarlo. Questa forza del male è dotata di una propria origine, di propri principi. Solov'ev propone un possibile superamento di questa tentazione, opponendole la forza dinamica della fede,

³¹ Tra questi possiamo ricordare K. N. Leont'ev (1831-1891), V. V. Rozanov (1856-1919), P. A. Florenskij, S. N. Bulgakov (1871-1944), N. A. Berdjaev, come pure lo *starčestvo* che era fiorente nell'800. Non bisogna nemmeno dimenticare G. S. Skovoroda (1722-1796), il primo pensatore religioso, capace d'indicare la presenza del trascendente in mezzo all'oggettualità del quotidiano, del *byt*.

³² Lo stesso pensiero si riscontra in Florenskij 1963: 132-133.

³³ Idee analoghe reggono *Filosofija obščego dela* (La filosofia della causa comune) di N. F. Fedorov (1985) che proclama un'unione dei viventi (i figli) per la risurrezione dei morti (i padri) al fine di raggiungere la riunione/ricostituzione cosmica del creato (*sobornost'*), da realizzare con i più progrediti strumenti tecnico-scientifici.

³⁴ *Tri razgovora* fu dedicato all'amico filosofo L. M. Lopatin (1855-1929), professore dell'Università di Mosca.

³⁵ Per la forza dinamica del male rimandiamo a J. P. Lossua 1979.

l'unica in grado di eliminare il potere energetico del male. Si tratta di una decisione importante che deve però essere seguita da fatti, convinzione formulata con espressioni tipiche del filosofare solov'eviano: gli eventi vissuti diventano universalmente validi grazie ad una riflessione chiara ed efficace, e si rendono manifesti nella vitalità degli esperimenti e della vita vissuta (X, 251). Quest'asserzione si fonda ancora una volta sulla peculiare concezione cosmologica, sull'idea della *sobornost'* che mira all'*unitotalità* e vuole giungere ad una compiutezza sistematica ancorata nella certezza che bisogna "dare espressione tangibile alla realtà vissuta, rappresentarla in forma obiettiva" (III, 419) e comprovare la storicità dell'esistenza. Animato da tale spirito l'uomo non agisce per sé, ma per l'umanità tutta intera, per la *sobornost'* appunto, legata ad una visione unitaria o cosmologica del mondo.

All'epoca in cui scrive i *Tre dialoghi* Solov'ev era oppresso dalle conseguenze della presenza del male nel mondo, era angosciato della gravità del male nel reale sensibile, nel mondo *vnešnij* (esteriore, visibile). Si convinse quindi che il lato visibile doveva fungere da vettore per favorire il dischiudersi della profondità segreta, nella quale si situa la connessione con il mondo interiore (*vnutrennij*, invisibile, sovrasensibile). Il male è quindi l'argomento del quale discutono i protagonisti³⁶ di questi dialoghi; insieme affrontano il problema della guerra, del progresso, della fine della storia mondiale e del dramma metafisico dell'uomo. La speranza/attesa non tramonta nemmeno qui: tutto finisce per tendere verso la risurrezione di Cristo come inizio, insieme alla risurrezione universale, alla realizzazione del regno di Dio. All'apparente trionfo del male deve quindi seguire un superamento definitivo.

Terminate queste disquisizioni sul male si giunge all'episodio finale, nel quale Solov'ev riprende una tematica che gli stava a cuore da tempo. Nel 1888 aveva scritto all'amico E. Tavernier che egli considerava "tutti gli avvenimenti *sub specie Antichristi venturi*" (20. VII. 88) e nel 1900, quando comincia a presagire che la morte sta avvicinandosi, si sofferma su questa tematica in modo particolareggiato.³⁷ Convintosi che il bene (il Cristo) e il male (l'Anticristo)³⁸ non

³⁶ Cinque persone: un politico, un generale, un principe (il conte Tolstoj), il sig. Z. (Solov'ev), una signora (*Dama*) appartenenti all'alta società s'intrattengono per tre giorni in una villa tra Nizza e Cannes nella primavera del 1899.

³⁷ L'Anticristo è una figura religiosa d'origine biblica. Si tratta di un usurpatore, di un'immagine simbolica nella quale il potere del male si regge su presupposti posi-

sono stati risolutivi per i problemi dell'umanità a giudicare dalle manifestazioni visibili, egli si persuade che tutto oscilla tra questi due poli. Sopraffatto ormai dalla necessità interiore di spiegare a se stesso il grave conflitto della dualità, del perché l'alter ego l'aveva tormentato lungo il corso dell'esistenza, cerca di lumeggiare la situazione, ricorrendo all'ambigua figura dell'Anticristo.

Questo dissidio appare fondamentale per comprendere il fascino irresistibile che il racconto dell'Anticristo aveva potuto esercitare su Belyj. L'Anticristo è nell'accezione solov'eviana una figura vista in chiave simbolica, un usurpatore del religioso nel quale il potere del male si regge sul presupposto di una possibile evoluzione positiva, su una soluzione che tende verso il bene. Pensiamo che Belyj sia stato suggestionato dall'intuizione di quest'ambiguità che poteva attizzare in lui il fuoco di una nuova speranza: l'esperienza da lui vissuta in gioventù non lo condanna ad un permanente isolamento dal bene e l'utopica visione fantastica si ridimensiona così per la prima volta, assume contorni più adeguati alla realtà del vissuto. *Lo ždi menja* riassume anche questo.

I critici sono oggi convinti che Solov'ev viveva coscientemente la drammatica copresenza dell'apparente contrasto tra bene e male, positività/negatività, interiore/esteriore, visibile/invisibile nel simbolo, negli oggetti, nel pensiero. Si trattava per lui dei due lati di un problema che voleva mettere in chiaro, perché convinto che ogni uomo lo deve affrontare. Il valore simbolico del mondo oggettuale (della realtà sensibile) va dipanato nella conflittualità, ed egli non si stanca d'incitare il suo lettore/fruitoro a indagare sulla natura sostanzialmente ambigua e piena di contraddizioni del simbolo. È verosimile che Belyj sia rimasto colpito soprattutto da questa verità. Il simbolo, lo abbiamo visto, gli è naturaliter congeniale e cominciava proprio allora ad assumere forma viva, vissuta. Eventi, persone, oggetti finiscono coll'imprimersi al suo pensiero, a dargli un orientamento nuovo. Egli comincia a mettersi in agitazione, a dibattersi come il punto nel *futljar'*, per tro-

tivi, sull'approdo ad una soluzione nel senso del bene, tematica che aveva da tempo affascinato Solov'ev.

³⁸ Alla fine dei *Tre discorsi* Solov'ev propone di presentare questa figura agli uditori, va a prendere il manoscritto lasciatogli da un monaco Pansofio, artificio che gli permette d'introdurre un breve racconto escatologico nel quale l'Anticristo è un superuomo, dotato della grazia di Dio, destinato apparentemente a diventare un santo, un benefattore dell'umanità, giacché "l'orgoglioso giusto attende una sanzione superiore per avviare l'opera di salvezza dell'umanità" (X, 199).

vare immagini corrispondenti al nuovo spazio nel quale sta per avventurarsi. Alla luce di queste considerazioni si può affermare che lo *ždi menja* del 1903 trasmette la fase iniziale di quest'ansia interiore, mentre quello del 1920 è carico di una significazione molto più ampia, perché arricchita dall'esperienza ideologica vissuta nel corso degli anni nel senso solov'eviano di questo concetto, vale a dire trovare una risposta alla contraddizione che oppone il mondo oggettuale a quello spirituale.

Le riflessioni sul legame tra Belyj e Solov'ev ci hanno permesso di rilevare alcuni aspetti del mondo interiore di un poeta che, più di altri, riassume la complessità ideologica che consuma una generazione intera di artisti e intellettuali. La figura dell'Anticristo si affaccia a questo mondo, diventa emblematica dell'esistenza individuale di Belyj e di molte altre personalità di spicco del periodo.

Il percorso di Boris Bugaev procede infatti simile a quello di Solov'ev, di tappa in tappa, verso il superamento della conflittualità. All'inizio del secolo spera di riuscirvi con l'aiuto della teoria della conoscenza e nel contempo sperimenta la consistenza della dicotomia visibile/invisibile, creando artisticamente un linguaggio denso di immagini rese trasparenti da una sonorità ritmico-interiore, musicalmente motivate dapprima nelle *Sinfonie*, poi nei due grandi romanzi.³⁹ Segue una nuova tappa nei primi anni Dieci, dopo l'incontro con l'antroposofia; la sua produzione letteraria ne rimane temporaneamente disorientata, o congelata. L'adesione alla teoria steineriana diventa totalizzante nel 1914-16 e coincide, secondo le *Memorie di un bislacco*, con l'intensa ricerca di un nuovo orientamento artistico. Anche questa nuova tendenza ha per motivazione intima il superamento del dissidio esistenziale che continua a logorarlo. Partendo da Dornach gli interrogativi del passato lo assillano con rinnovata intensità e la figura di Solov'ev riappare dinanzi al suo occhio interiore con un fascino seducente.

³⁹ Le *Sinfonie* sono composte in una prosa ritmata, articolata in capoversi più o meno lunghi e a volte sembrano rincorrersi a ritmo incalzante; si tratta di un eccezionale esempio di fusione tra sensibilità musicale e arte poetica. Vale la pena di ricordare che G. S. Skovoroda, filosofo nonché poeta, aveva composto "sinfonie" poetiche nel Settecento, senza voler in alcun modo asserire che ne sia stato influenzato Belyj.

La sua arte si avvia da allora verso orizzonti nuovi. Egli rivisita di continuo il passato (la memorialistica); la "città simbolo" Pietroburgo viene sostituita, in concomitanza con lo spostamento della capitale, dal simbolo nuovo e diverso "Mosca". Questa città, il luogo natale, viene spiritualizzata, si riveste di una simbologia universale, originale e dissimile da quella pietroburghese. Il bislacco deve riaffrontare la sua città, tormentata *pod udarom* (martellata), immergersi con tutta l'anima, finché riuscirà a rivestirla di una simbologia universale, originale e diversa da quella pietroburghese del passato. Non è più questione d'individuare un'immagine da proiettare in un futuro quasi utopico. Al contrario il lato invisibile di questo simbolo è il passato della città specchiato nel presente visibile, nella mutata condizione politico-sociale. Compaiono figure, immagini, situazioni a tal punto rovesciate che si finisce per confondere ciò che appartiene al presente con ciò che rispecchia il passato nel reale sensibile; le stesse rappresentazioni sconfinano, fino a sfiorare il sovrasensibile, diventano trasparenti (*skvoznoj*) e nel lato invisibile si comincia a intuire il futuro destino di *Moskva*, una città ancora misteriosa. Il "trascendere", intuito nell'opera e nella figura del filosofo venerato, diventa parte integrante del processo creativo; nasce così un nuovo procedimento artistico che si riversa in una forma originalissima che si orna di sfaccettature cromatiche alquanto curiose;⁴⁰ spezzoni, che in passato erano stati percepiti come pezzi staccati di un insieme, assurgono ora ad una totale autonomia, agiscono, parlano, riflettono come esseri nel senso proprio del termine.⁴¹ Queste particelle vengono dotate di molteplici attributi, di capacità intellettivo-sensitive impensabili secondo le leggi tradizionali che il *bratstvo* dei letterati tenta d'imporre.

⁴⁰ Citiamo alcuni esempi tratti da *Moskva*: Dar'ja "con la gonna (color giallo, con sottofondo viola) si avvicinava ... spiccando sullo sfondo di una tappezzeria a piume variopinte e butterate" (27); "la professorša (moglie del professore) aggiustava nervosamente il pizzo della sua gonna grigia, color lilla" (29); "attraverso la verzura s'intravedeva l'anellino giocherellare con uno scintillio viola" (32); Naden'ka stava guardando "con un visetto simile ad una canzoncina argentea" (57); la luna "si solidificava trasparente nel firmamento torbidamente color lilla" (60).

⁴¹ Citiamo sempre da *Moskva*: "Con la pupilla fece un triangolo: la blatta, l'occhio del professore" (42); di sera Mosca "si appiccica alla finestra" (57); il prof. Korobkin, in camera di sua figlia, "fa la punta al pensiero come ad una matita" (57); tra tutti "gli oggetti accadevano nelle stanze certi - ma sì - raffreddamenti" (71); E. E. spostò una ruga, "poi allargò la fronte bianca (come per far rotolare una sfera)" (86).

Se confrontiamo i grandi romanzi del periodo postrivoluzionario con quelli precedenti, notiamo il predominio di un orientamento verticale, forse non del tutto assente nella struttura essenzialmente orizzontale di *Peterburg*.⁴² Questo romanzo era dominato da una linea di demarcazione che spaccava il mondo in due zone separate: tra Oriente e Occidente dominava la statua del Cavaliere di Bronzo, del potente Pietro il Grande, proteso a spiccare il volo per imporsi alla città, proteggerla contro la minaccia che poteva provenire dall'Asia o dall'Europa. Una spaccatura così marcata tende ora a scomparire, al suo posto s'impone la pressante necessità interiore di superare la frattura orizzontale, di trascendere per giungere verso l'alto. Il mondo quotidiano, oppure il reale sensibile, viene contemplato da sotto in su per sperimentare i possibili ulteriori sviluppi di un mondo che sta per sfiorare dimensioni fino a poco prima sconosciute; sorge perfino il sospetto che questo nuovo orientamento possa sfiorare il sovrasensibile. Belyj si affaccia dunque ad una prospettiva quasi sconosciuta, la intuisce carica di una simbologia altra, diversa. Il suo occhio è ormai costretto ad adeguarsi ad un modo differente di contemplare la problematica esistenziale, a considerare il mondo materiale da un'angolazione mutata, innovazione che genera differenti, originali figure retoriche che ci colpiscono soprattutto nel romanzo *Moskva*.⁴³

Il rapporto tra Belyj e Solov'ev è emblematico della vita intellettuale di una generazione intera pervasa da una forte propensione profetica. Nella loro vita, nelle loro opere si riflette lo sconvolgimento ideologico che scuote l'Europa e anche la Russia a cavallo dei due secoli. La loro opera affronta problemi che appaiono proiettati in un futuro lontano, del tutto inverosimile nella contingenza del momento; si tratta infatti di prospettive utopistiche, quasi fantascientifiche, secondo il punto di vista dei contemporanei. La realtà del momento li rifiuterebbe, li rilegherebbe nell'ambito dell'assurdo, tanto più che le categorie filosofico-letterarie convenzionali non sono ancora in grado di collocarli. Bisogna inoltre precisare che lo spirito profetico solov'eviano si è talvolta riversato nella sua intensa vena lirica, per non

⁴² L'eroe del romanzo Nikolaj Apollonovič appare, infatti, vestito con un domino rosso in alto, sui cornicioni delle case.

⁴³ Si notano nella prosa beliana gesti sonori, figure e suoni geometrici che assolvono una funzione temporale; abbondano termini puramente fonici con i quali ama giocherellare e il lettore fatica a penetrare nella piena valenza semantica di queste figure. Belyj afferma infatti: "I suoni sono gesti antichi, millenari del significato" (cfr. *Glossalolija*, 1922, opera in cui teorizza la valenza semantica del suono).

contaminare troppo il linguaggio filosofico-scientifico. Belyj, al contrario, tende a risolvere in arte i problemi filosofici, in altre parole *trascende*, per sfiorare gli orizzonti lontani dove "i limiti" di prammatica appaiono sfocati. Queste posizioni ambigue disorientano i critici: l'opera del filosofo appare, agli occhi della confraternita dei pensatori russi, in urto con le tradizionali categorie del pensiero, mentre la prosa beliana suscita parecchie perplessità e un certo disorientamento.⁴⁴

Un'ulteriore difficoltà sorge a causa della forte propensione mistica che distingue questi spiriti, tendenza radicata da sempre nella spiritualità russa, in un certo senso inconciliabile con il rigore di una esposizione razionale del pensiero. Il misticismo solov'eviano si rivela in parte nei trattati dedicati alla Sofija, ma lo travolge nella poesia lirica quando esalta il suggestivo fascino dell'eterna saggezza. Belyj, da parte sua, adombra il discorso razional-filosofico con un linguaggio fantasioso, non esita a sperimentare in poesia e in prosa la consistenza del pensiero filosofico spesso non avulso da un forte tenore mistico.⁴⁵ Non ci è difficile scoprirvi la traccia della teoria della conoscenza, che s'ingarbuglia talvolta con il mistero della teosofia e di altri raggruppamenti settari, come dimostra il *Colombo d'argento*, dove le forze mistiche non indietreggiano di fronte ai mezzi più atroci, quando si tratta di distruggere l'efficacia persuasiva del pensiero razionale.

La voce profetica di Solov'ev si leva dunque negli scritti filosofici per annunciare l'approssimarsi di un'era, in cui l'uomo dovrà collaborare con Dio per realizzare l'ideale della *sobornost'*, in una accezione che lo avvicina a N. F. Fedorov.⁴⁶ Il poeta da parte sua annuncia che l'arte deve sfiorare il segreto nascosto della vita, per penetrare nel mistero, là dove si riuscirà a fare scaturire forze artistico-creative inedite per ideare l'arte nuova per l'uomo nuovo, che sorgerà dal profetico superamento della crisi culturale del tempo.

Il discorso comparato tra Belyj e Solov'ev si è accentrato finora sul problema ideologico, però non ci sembra privo d'importanza contem-

⁴⁴ Tra gli estimatori dell'opera del nostro prosatore bisogna ricordare R. Ivanov-Razumnik (1878-1946) che redige nel 1919 la monografia *Aleksandr Blok, Andrej Belyj*.

⁴⁵ Secondo alcuni critici il pensiero filosofico di Andrej Belyj è talvolta più chiaro e convincente nelle opere artistiche che negli scritti filosofici.

⁴⁶ Fedorov aspirava al trionfo finale di tutto il creato, ad una resurrezione universale e cosmica.

plarne l'interazione nell'ambito precipuamente creativoartistico beliano. Lo *ždi menja*, sul quale si regge gran parte della nostra trattazione, va considerato anche come elemento stilistico che scandisce in alcuni momenti le tappe del suo iter artistico. Questo sintagma assolve nel testo prosastico una funzione vicina a quella di figure retoriche come colori, metafore, gesti, ripetizioni fonico-semantiche, che imprimono alla prosa di Belyj una incalzante cadenza ritmica. Lo *ždi menja*, poi, fa spicco nelle *Memorie di un bislacco*, dove può essere equiparato ad un simbolo vero e proprio.

Si potrebbe affermare che il lato visibile di questa espressione trasmette la sensazione che il giovane fosse stato "accolto nella coscienza" del filosofo (99); il lato invisibile rivela invece che il pensiero solov'eviano non è penetrato nella sostanza intima del suo *io*. La vitalità di questo simbolo, in quelle pagine, è partecipata al massimo, fatto che viene confermato dalla rievocazione dello sguardo acuto e penetrante del filosofo, che a stento era "riuscito a sostenere" (101). Si tratta di un ricordo talmente intenso che Belyj dimentica di rifarsi ad una sensazione (*pereživanie*), sperimentalmente vissuta in passato. Sembra infatti che la stia vivendo nel momento in cui la traspone nelle memorie, come avremo occasione di dimostrare. Qui c'interessa la comparsa dello sguardo accanto alle parole per farci comprendere che ogni *pereživanie*, anche se apparentemente non legato ad una fase del processo creativo, si trasforma in lui in un elemento determinante, che imprime alla sua poetica un orientamento irripetibile per la stretta connessione tra eventi apparentemente banali e l'elevata tensione artistica che ne può scaturire. È la presenza di questa interazione costante che rende spesso difficile l'approccio all'opera del nostro artista.

La sua memorialistica in particolare risulta piuttosto atipica e poco trasparente. Il testo si presenta infatti come un mosaico, le cui tessere non compongono a prima vista un insieme armonioso.⁴⁷ Il singolo frammento assurge apparentemente ad un'autonomia tale che il tutto si presenta sovraccarico di immagini fonicovisive, fatto che ha incoraggiato la critica a definire quest'arte con il termine "ornamentale", etichetta secondo noi non del tutto adeguata.

La forte tensione filosofico-ideologica messa in rilievo suggerirebbe che non si tratta di elementi ornamentali, ma di tessere di un

⁴⁷ Faccio riferimento soprattutto alle *Memorie di un bislacco* e ad alcuni brevi scritti memorialistici. Gli ultimi tre volumi autobiografici sembrano maggiormente obbedire ad un principio compositivo che guida l'autore, pur rimanendo caratterizzati da una certa arbitrarietà nel rievocare fatti e avvenimenti.

mosaico composto in corrispondenza con un disegno nato da una particolare necessità interiore, ansiosa di cristallizzarsi in immagini straordinariamente ricche e svariate, per trasmettere l'intensa dinamica insita nella tensione spirituale. Le immagini sono in parte il frutto di un lungo ascolto della sonorità segreta della parola. In questa dimensione l'artista Belyj si presenta come un *Ohrenmensch*,⁴⁸ dotato di un'eccezionale sensibilità uditivo-musicale. L'orecchio di questo musicista della parola è in grado di cogliere sfumature e risonanze che sfuggono all'orecchio profano. Belyj sa trarre dalla melodiosità segreta delle parole quella varietà di modulazioni che vibra all'interno delle singole parole o di ogni segno linguistico. Le immagini simboliche generate da questa sensibilità imprimono alla sua composizione in prosa quella che si potrebbe definire una plasticità sonora anziché "ornamentale". Si ottiene così un mosaico in rilievo le cui tessere, i singoli elementi musicali, compongono un insieme di immagini plastico-gestuali.

La capacità di creare un tessuto artistico dotato di una forte colorazione gestuale, di una plasticità sonora, trova la sua remota motivazione nel seme che Solov'ev aveva gettato nell'anima del giovane. Lo *ždi menja*, questo simbolo dell'attesa, si trasforma nell'artista in un paziente ascolto della melodia segreta che solo la vita sa sprigionare. L'orecchio interiore, proteso a captare le singole vibrazioni, finisce per trasparire in cadenze plastico-ritmiche, che costituiscono la sostanza dell'originale prosa beliana. Questo ritmo, talvolta in forte crescendo, culmina in una gestualità sonora che sorprende appunto nelle *Memorie di un bislacco*.

In queste pagine egli rivolge l'attenzione al problema del nesso interiore tra il segno visibile e il contenuto invisibile dei singoli segni linguistici e giunge a conclusioni che sembrano ancora oggi della massima attualità:

"Il 'segno' si costruisce con il ritmo degli avvenimenti: però pur essendo solo una 'lettera', nel corso del tempo ne può forse nascere un'altra; per sillabare le lettere e le parole bisogna saper leggere i singoli segni: l, ju, b, o, v, ' (a, m, o, r, e); ogni segno è un avvenimento e ogni 'avvenimento' va osservato negli avvenimenti della vita" (155).

⁴⁸ Cfr. F. Hiebel (1985: 13) che definisce la "Künstlernatur" di Morgenstern di tipo "Ohrenmensch", riferendosi a Schopenhauer, secondo il quale "die Musik als Abbild des Weltwillens im innersten Sein des Menschen walte", convinzione che si addice pure a Belyj. Cfr. a questo proposito anche Steinberg 1982: 57.

L'elaborazione della funzione significativa di singoli segni, suoni, fonemi risulta alquanto affine al percorso del pensiero solov'eviano; concretamente Belyj dimostra tuttavia che riesce a combinarli con la melodosità interiore in modo inabituale e sorprendente. Nascono così figure retoriche atte a imprimere a un "avvenimento" (nell'esempio da noi scelto: l'incontro con Vl. Solov'ev) una plasticità fortemente sbalzata. Lo sguardo intensissimo del filosofo sopravvive a distanza d'anni e la memoria è in grado di intensificarlo dinamicamente, trasformando un semplice sintagma composto da *ž, d, i, m, e, n, ja* in un enunciato carico di una rara plasticità sonora.

Al momento della partenza da Dornach Belyj riesamina il proprio percorso ideologico e, all'improvviso, riappare in una luce abbagliante e intensissima la figura del venerato filosofo. La sensazione è talmente intensa che egli è certo d'essere stato una volta ancora penetrato dallo sguardo travolgente del grande maestro:⁴⁹

"Un viso che traspare tra la luce
come un tessuto di brillanti
raggi bianchi
attraverso i fori
di una luce in-
esprimibile
penetrate
nel mio
"IO"

al posto degli occhi!" (141).

La sensazione d'essere stato scottato dall'intensità di questo sguardo viene ancora modulata in diverse forme ritmico-geometriche e sfocia in un (143)

"così fu colpito
dalla luce
il mio
"IO".

⁴⁹ Ci sembra doveroso ricordare che la luce degli occhi assume nella letteratura spirituale russa un significato mistico come prova la celebre conversazione tra lo *starec* Serafim di Sarov e l'uomo di mondo Motovilov. Lo *starec* spiega che l'intensità della luce sprigionata dagli occhi rivela il grado di unione con lo Spirito santo.

Tra questi due triangoli geometrico-sonori si muovono altre figure per trasmettere diverse sfumature dello stesso avvenimento; si succedono così rettangoli lunghi e brevi di cui ciascuno evidenzia una gradazione dell'impressione sensoriale prodotta dall'intensità dello sguardo solov'eviano. L' "avvenimento" (lo *ždi menja*) era dunque rimasto vivo in Belyj, aveva assunto una risonante valenza simbolica, accresciuta dal contatto diretto con gli occhi che sembra essersi riprodotto a tanti anni di distanza. Anzi egli crede d'aver percepito una vera e propria arsura, un bruciore della durata di appena un quarto di secondo, ma la brevità non ne diminuisce l'intensità. La sensazione è talmente forte da suscitare nell'artista la necessità interiore di trasporla in altre immagini risonanti "sillabate", atte a comunicarne l'effetto prodotto in un crescendo geometrico. Grazie a queste immagini spaziali il valore semantico-fonico dei singoli elementi segnici si espande a dismisura e va al di là della significazione semantica vera e propria. Questo genere di memorizzazione attribuisce alla scrittura autobiografica beliana un tratto unico, irripetibile.

Dobbiamo ancora una volta sottolineare che questa struttura ne rende la comprensione molto ardua; il lettore deve attivamente collaborare con l'autore, deve leggere e rileggere gli stessi brani per superare gli ostacoli rappresentati dalle figure retoriche, un fatto quasi inimmaginabile secondo la norma della prosa memorialistica tradizionale. Prestando la massima attenzione ai singoli segni, si giunge infine ad un contatto immediato con lo strato superficiale che favorisce poi la penetrazione nell'invisibile, nello strato profondo. Questa seconda tappa, seguendo i suggerimenti di Belyj, dev'essere il risultato della decodificazione dei singoli segni atti a rivelarci a poco a poco la valenza, il messaggio segreto nascostovi. Si tratta di un lavoro paragonabile a quello di un archeologo che scava per trovare nei reperti la conferma della validità di una sua ipotesi interpretativa di testi assai remoti. Solo dopo una tale fatica si riesce a stabilire un contatto vivo con il messaggio trasmesso dal nostro autore. Lo sforzo vale senz'altro la pena perché ci si avvicina così alla straordinaria ricchezza di una scrittura ardita. Belyj appunto non indietreggia di fronte alla difficoltà materiale quando si tratta di trovare al di là dei segni convenzionali a sua disposizione quelle forme, quelle combinazioni sonoro-grafiche che sono in grado di comunicare le più sottili oscillazioni delle sensazioni, dei pensieri e delle intuizioni che lo colpiscono talvolta come una folgorazione. A questo tipo di scrittura vorremo ora contrapporre quella di Solov'ev.

La prosa dei suoi trattati filosofici scorre piana nello strato superficiale, ma la decodificazione al livello profondo diventa assai problematica per lo stretto nesso tra visibile e invisibile nel suo modo di pensare, di sentire. Solov'ev parte dal presupposto che l'invisibile trova sempre una corrispondenza nel visibile; di conseguenza il lato visibile delle cose funge da mediatore nel passaggio verso l'invisibile, il che complica oltre modo la scrittura soprattutto là dove vengono coinvolte le sensazioni percepite da singoli individui. Si può quindi asserire che il visibile e il sensibile diventano il baricentro intorno al quale ruota tutto il sistema ideologico di questo filosofo. In altre parole, le deduzioni di questo pensatore sono altrettanto saldamente ancorate al *pereživanie* (Erlebnis), come le immagini artistiche del poeta Belyj. L'importanza dell'interconnessione tra visibile/sensibile e lo strato profondo è stata messa a fuoco da Solov'ev stesso in uno dei testi francesi (cfr. Solov'ev 1978). Per comprendere appieno il processo di incarnazione del pensiero nel linguaggio bisogna tener presente che Solov'ev insiste su una "manifestation directe et complète" della conoscenza dell'essere nelle forme del visibile e nella parola:

pour se manifester à lui, il doit avant se manifester à soi-même et cette manifestation devient alors le sujet de la manifestation extérieure ou pour un autre, de sorte que cette dernière est toujours secondaire ou indirecte (38).

L'esempio citato dimostra che il linguaggio solov'eviano è lineare, chiaro, per trasmettere concetti incisivi, rivela una stretta connessione tra i segni di "altri esseri" e quelli propri e viceversa, come espone in queste righe tratte da un testo francese del 1876, periodo in cui lo stile e il pensiero di questo singolare pensatore sono ancora in piena evoluzione.⁵⁰

Ci limitiamo a pochi cenni sul linguaggio solov'eviano, perché non intendiamo condurre un esame formale o storico-filologico sulla sua opera. Ci sembra che l'esempio citato sia abbastanza significativo per cogliere alcuni aspetti e figure retoriche fondamentali per la proto-storia del simbolismo russo e meglio collocarvi A. Belyj. VI. Solov'ev aveva intrapreso per primo a coniugare coscientemente il visibile con

⁵⁰ Tra le poesie di questo tipo vanno annoverate: *V Al'pach* (Sulle Alpi, 1886), *Pust' tuči temnye...* (Che le nuvole scure..., 1891), *Monrepo* (1894), *Nil'skaja del'ta* (Il delta del Nilo, 1896), *Tri vstreči* (Tre incontri; 1897). Noi abbiamo consultato le opere di Solov'ev nell'edizione in 12 voll., Bruxelles 1970 (tra parentesi citiamo nel testo il volume e le pagine).

l'invisibile, segnando così il passo di un aspetto fondamentale dell'evoluzione e della creatività del simbolismo russo. Nel corso del processo di maturazione di questo metodo stupisce la capacità di saper formulare simbolicamente concetti astratti ricorrendo a immagini attinte al quotidiano, al reale sensibile. Percorrendo questa via, Solov'ev riesce a fare trionfare un procedimento che ebbe per precursore G. S. Skovoroda. Questo illustre pensatore del Settecento ha saputo individuare nel microcosmo le immagini tangibili che ravvicinano l'uomo alla problematica del macrocosmo. Solov'ev, pur seguendo i medesimi criteri, è posto di fronte alla necessità di giungere alla ridefinizione dei medesimi concetti alla luce della mutata situazione storico-ideologica e scientifica dell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Cionondimeno il processo concettuale, la visione simbolica del mondo, la tensione dinamica insita nel simbolo ravvicina Solov'ev notevolmente a Skovoroda.

Questo filosofo, uno *strannik* (viandante errabondo al pari di Solov'ev) aveva scoperto nel simbolo il tropo platonico, atto a ravvicinare l'uomo al macrocosmo, alla creazione di Dio. Il processo di simbolizzazione diventa per Solov'ev premessa imprescindibile per giungere ad una riformulazione dei concetti sostanziali che dovrebbe condurre verso la *tuttunità*, la sintesi, che avrebbe voluto raggiungere anche Skovoroda e che tenta tutti gli spiriti illustri del primo Novecento. Con Solov'ev, infine, il reale sensibile, il microcosmo, assurge a parte integrante, irrinunciabile della problematica astratta, dell'universo, della *sobornost'*, tendenza senz'altro determinante per la struttura del racconto dell'Anticristo.

Se contempliamo alla luce di queste considerazioni lo stile di Solov'ev, dobbiamo sottolineare che è classico, in conformità con la tradizione, eppure trasmette con ogni segno un denso significato ideologico. Bisogna tuttavia mettere in luce che la sua vena poetico-lirica fa solo raramente scivolare elementi emotivi nel rigore della disputa filosofica. Le visioni mistiche, gli sfoghi sentimentali si ritrovano nelle poesie liriche per colorarvisi di variegata sfumatura cromatica.⁵¹ Solo gli ultimi scritti, i *Tre dialoghi* e *La breve novella dell'Anticristo* sono stati redatti con un tono diverso, con maggiore enfasi; per mettere meglio in evidenza la minaccia che grava sull'umanità, per mettere l'uomo in guardia contro il rischio d'essere annientato, occorre un linguaggio

⁵¹ Penso in particolare a *La Sophia. Principes de la doctrine universelle* (1876), lavoro iniziato in Egitto, portato avanti a Sorrento e giudicato dall'autore della massima importanza per il proprio percorso metafisico.

più pregnante, escatologico/apocalittico. Quello dei trattati meramente filosofici non riesce a focalizzare l'ambigua, affascinante e raffinata seduzione del potere del male che esige un discorso più sfumato, sebbene fortemente articolato.

Nei *dialoghi* poi funge da pubblico una *Dama* interlocutrice che pretende chiarezza, perché si sente sedotta dall'ambiguità allettante del male, non riesce a rendersi ragione del perché una sfera intimamente corrosa possa apparire attraente:

“Non riesco a capire perché il vostro Anticristo odia Dio, mentre egli stesso è in sostanza buono e non cattivo”.

A questo interrogativo segue una risposta semplice:

“Il problema (l'interrogativo) è proprio questo: non è cattivo in sostanza. Per afferrare il segreto basta ricorrere al proverbio: Non è tutto oro ciò che luccica (*ne vse to zoloto, čto blestit*). Questo bene finto è fin troppo splendente, ma in sostanza è privo di qualsiasi forza” (X, 220).

Questo linguaggio semplice ma efficace mette in luce tutta la contraddittorietà che emana la figura dell'Anticristo, in fondo un uomo più problematico che cattivo. Il proverbio citato traduce in altre parole: se togliamo ciò che luccica a questo falso bene, allora si rivelerà che è privo di autentica energia dinamica, e questa spiegazione deve bastare alla *Dama*/pubblico. Questo esempio illustra ulteriormente che lo stile solov'eviano si adatta alle esigenze delle singole opere, preoccupandosi di rimanere sempre chiaro e pertinente.

Quanto finora esposto ci permette di supporre che Belyj sia rimasto affascinato dallo stretto nesso tra il concreto, il vissuto e le aspirazioni spirituali, dalla stretta interconnessione tra microcosmo e macrocosmo nel pensiero solov'eviano. Si tratta nel 1900 quasi certamente di una scoperta determinante per un giovane allora alla ricerca della propria identità umana e artistica.

Lo *ždi menja* riveste quindi un'importante funzione stilistico-formale, oltretutto spirituale. Belyj comincia in quegli anni a comprendere che la sua scrittura deve tendere verso l'essenziale, verso una *tuttunità* fondamentale; pur senza allontanarsi dal reale sensibile, dal visibile, è impaziente di scoprire un'espressione formale che gli permetta di riversarvi tutta la tensione interiore della foga giovanile. Da allora comincia anche a rendersi conto che il visibile si sovrappone all'invisibile, a convincersi che queste due sfere dell'esistenza non sono inconciliabili, anzi è imprescindibile che si amalgamino per convivere in un'armoniosa fusione. Animato da spirito solov'eviano, egli segui-

ta, lungo l'arco della sua attività creativa, a tendere verso una chiara distinzione tra ciò che è una manifestazione artistica diretta e una indiretta (*pour soi-même ou pour un autre*). Questa tendenza si cristallizzerà col tempo in una spasmodica ricerca di trasparenza che diventa nelle *Memorie di un bislacco* talvolta ossessiva; tutto deve essere *skvoznoj* (trasparente) e in particolare il viso, gli occhi di Solov'ev, innanzitutto nella rievocazione della sensazione di arsura provocata dall'intensità dello sguardo,⁵² uno dei più efficaci esempi di una "manifestation à soi-même". Se completiamo queste manifestazioni con la forte propensione verso la trasparenza⁵³ siamo alla presenza di un problema artistico-ideologico di estrema importanza: tutte le figure retoriche beliane sono motivate nell'intimo, scandite da un ritmo che è ideologico ancor prima di diventare artistico. L'individuazione di questo orientamento impone la ricerca di un'ideale chiave di lettura per decifrare l'opera di un artista come Belyj che si lascia a tal punto penetrare dalla potenza coinvolgente del quotidiano, da ciò che i russi chiamano il *byt*, l'essere=nel=mondo con le sue minuzie e grandiosità, che i simboli da lui prediletti appaiono al primo approccio opachi e privi di una terza dimensione. La penetrazione del *byt* lo spinge poi ad un'ansiosa ricerca di luce per rendere *skvoznoj* ciò che è velato. Questa trasparenza, sempre sofferta, finisce per attribuire profondità agli oggetti bidimensionali, ad aprire un varco verso il segreto nascosto che ogni poeta simbolista cerca di sondare.

Siamo alla presenza di una tendenza che diventa quasi ossessiva a partire dalla scrittura autobiografica di *Kotik Letaev* che vorrebbe essere trasparente a tutti i costi come sta a dimostrare l'assonanza dei nomi (Bugaev/Letaev, Dorionov/Rodionov, Azarinov/Kazarinov) op-

⁵² Florenskij insiste pure sull'intensità dello sguardo rispetto al viso (*lik*): "Il principale motivo melodioso del viso risulta dal rapporto tra la bocca e gli occhi. La bocca parla, gli occhi rispondono" [cfr. *Smysl idealizma* (Il significato dell'idealismo), Sergiev Posad 1914, p. 38 passim]

⁵³ Il termine *skvoznoj* (trasparente) si carica in Belyj di una vasta gamma significativa, ideologicamente alquanto marcata e ci sorprende negli scritti critici. Il termine corrisponde ad una problematica spirituale che tende verso la trasparenza. In *Moskva* leggiamo: "Suonarono le ore sette una semisfera trasparente (*skvoznoj*) su una colonnina di alabastro" (27), Nadja guardava silenziosa "la serata perlacea, dove la luna aveva come un calcedone trasparente (*skvoznoj*) spruzzato il suo primo quarto" (60). Nelle *Memorie di un bislacco*, parlando della partenza per il servizio militare afferma: "io sono in un certo senso vuoto, sono diventato trasparente a causa dell'infelicità del mondo (*proskvozivšij*)" (120). Il termine stupisce inoltre nel *Masterstvo Gogolja*, dove assume ad una valenza critico-letteraria.

pure certe deduzioni del tipo: "Immaginate un teschio umano enorme, enorme, enorme, eccede ogni misura ... la sua porosa bianchezza si staglia come un tempio scolpito nella montagna, possente, emerge chiaro dalle tenebre" (60). L'inclinazione verso la trasparenza s'impadronisce gradualmente di lui, lo abilita a decifrare il significato segreto, nascosto nei segni visibili. Quando, infine, intorno al 1920, sta per elaborare le *Memorie di un bislacco* constata che oggetti, avvenimenti, bellezza artistica hanno cominciato ad affinarsi al punto da apparire sotto una nuova luce e finiscono per generare in lui un "alfabeto" nel quale ogni singolo segno assume ad una valenza autonoma, originale, come conferma l'esempio segnicologico citato.

Nel periodo postrivoluzionario la propensione verso la trasparenza si adegua alla nuova situazione; la città di Mosca cambia, si trasforma, perché interiormente motivata in modo nuovo. Il suo aspetto, le vie, le case, gli interni corrispondono alla mutata condizione sociale dell'uomo che vive oramai in una prospettiva totalmente diversa, non più paragonabile al modo di muoversi nel contesto urbanistico pietroburghese. Nel mondo "rovesciato" si agita un uomo legato ad un *byt* superato, non in conformità con l'ordine da poco istauratosi. Di conseguenza il suo alfabeto cerca di adeguarsi a questo nuovo essere=nel=mondo e i singoli segni mutano, assumono dimensioni corrispondenti alle esigenze del periodo. Nasce così un codice/alfabeto che conferma la capacità beliana di riadattare la propria arte alle nuove esigenze.

Abbiamo sottolineato che Belyj tende ad "agire" contemporaneamente su due o più piani affinché tutto diventi *skvoznoj*. Nella mutata situazione socio-politica si aggiunge un piano particolare: Belyj ricorre nuovamente alla propria sensibilità musicale per arricchire gli oggetti con la sonorità e finisce per creare una plasticità sonora complessissima che rende la decodificazione dei segni del nuovo alfabeto particolarmente ardua. Il passare dal piano dell'*io* invisibile a quello dell'*IO* visibile si svolge lungo meandri intricati, perché sottoposto a frequenti deviazioni imposte dall'incessante variare e mutare dell'essere=nel=mondo. La forma visibile finisce per assumere nuove proporzioni, perde la propria integrità, si sbriciola e singoli spezzoni diventano segni autonomi che integrano il nuovo alfabeto, che riesce a trasmettere valenze semantiche poco prima ancora inimmaginabili.

Questa fase è inoltre caratterizzata da una tecnica che potremmo definire del "ritorno": vecchi motivi, figure retoriche vengono messi alla prova e ne scaturisce una tensione interiore che muta la valenza significativa codificata secondo la tradizione e i singoli termini sem-

brano caricarsi di una straordinaria polisemia, ingigantirsi per assumere dimensioni impensabili nell'alfabeto precedente. Lungo l'ordito della trama compositiva essi ricorrono a più riprese, ogni volta con una diversa sfumatura perché condizionati da avvenimenti sorprendenti. Come il motivo di una fuga di Bach, ripetuto nei diversi registri dell'organo, così Belyj, come un abile giocoliere, sembra dilettersi a verificare la consistenza delle possibilità stilisticosemantiche delle singole immagini foniche, sperimentandole a diversi livelli. Il timido direttore d'orchestra delle sinfonie si presenta ora come un esperto compositore che non esita a infrangere le regole dell'armonia, per creare un'orchestrazione/alfabeto che obbedisca a regole del tutto personali. Il ritorno di motivi e modelli diventa per di più, a partire dalle *Memorie di un bislacco* un espediente primario per abbandonarsi vieppiù a raffinatissimi giochi semantico/sonori.

Se volessimo esprimerci col linguaggio solov'eviano potremmo dire così: il bambino Kotik (Boren'ka) agisce sostanzialmente "pour soi-même" mentre l'intervento dell'adulto Andrej Belyj è "pour un autre", verità che si potrebbe pure formulare: il filosofo gli si è rivelato per la prima volta indirettamente nello *ždi menja* che è poi diventato trasparente (*skvoznoj*) grazie allo sguardo penetrante, rivelatore di una "manifestation à soi-même", accessibile a colui che è in grado di recepirlo come *skvoznoj*. Belyj è pertanto dotato dell'eccezionale capacità di coniugare il visibile con l'invisibile e di attribuire ai segni una trasparenza intensa, nella quale finisce per cristallizzarsi il passato (la ricerca di conoscere se stesso), il presente (la trasposizione artistica) e il futuro (l'ansiosa ricerca/attesa del nuovo, del diverso, del trascendente).

Abbiamo cercato di evidenziare che Solov'ev ha saputo infondere a Belyj la convinzione che si può, o meglio che si deve seguire un percorso autonomo nella propria arte senza curarsi di norme o imposizioni altrui. Occorre prestare ascolto alla voce interiore, seguirne i suggerimenti, restare sempre protesi verso il significato segreto delle cose per penetrarne la valenza simbolica con piena autonomia interiore. Solov'ev lo ha rassicurato, gli ha infuso il coraggio di muoversi liberamente all'interno della forma artistica e di creare una poetica sua, paragonabile all'ardimento della *zaum'* (il linguaggio transmentale dei futuristi russi). I futuristi lottarono intorno al 1910 per conquistare il "diritto" di servirsi liberamente della parola, per creare una nuova forma poetico-espressiva. Belyj non aderisce a questa tendenza, rifiuta i moti di ribellione di questo *bratstvo* perché crede solo nella ricerca di un modello suo proprio. Questo ardire,

suggeritogli da Solov'ev, gli dà la forza di sollevarsi al di sopra delle imposizioni altrui e lo *ždi menja* è anche il segno dell'invito a seguire sempre la propria strada suggeritagli dalla voce del filosofo che continua ad echeggiare in lui.

Lo scrittore Andrej Belyj era capace di captare con l'orecchio interiore le melodie di una segreta sonorità che gli aveva suggerito di comporre le sinfonie poetiche poco tempo dopo l'incontro decisivo con il filosofo. Solov'ev per parte sua era capace di cogliere i riflessi segreti del divino nelle manifestazioni del reale sensibile, di elevarlo a visione mistica come dimostrano i componimenti lirici. L'accostamento tra il poeta simbolista e il filosofo conferma che l'arte di Belyj è inscindibile dal mondo del suo pensiero, che ogni figura artistica è in qualche modo il risultato di un'oscillazione verificatasi nelle sue riflessioni interiori.

L'approccio all'aspetto artistico-stilistico dell'opera beliana va quindi affrontato con quest'ottica per individuare gli strumenti che permettano di dipanare lo stretto nesso tra un messaggio artistico fuori della norma e un'espressione formale alquanto sorprendente. Per questo motivo giudichiamo la definizione di prosa "ornamentale" piuttosto inadeguata, uno "stereotipo" che contribuisce a creare un equivoco, perché ricorre in qualche modo ad uno stacco tra lo strato profondo e quello superficiale che costituiscono nei testi beliani, più che altrove, un insieme inscindibile per i motivi anzidetti.

Partendo dallo *ždi menja* abbiamo cercato d'individuare innanzitutto il valore significativo "libero" della parola beliana per focalizzare le variegate capacità immaginative di un artista in un contesto preciso; poi siamo passati a compiere la verifica all'interno di altri contesti. Abbiamo potuto constatare che un sintagma apparentemente comune, banale può fungere da simbolo, può condizionare la scrittura poetica in un arco evolutivo ampio perché capace di caricarsi di sempre nuove sfumature semantiche. Si potrebbe anche dire che un sintagma diventa un artificio portatore di una rimarchevole autonomia, lo "attante" che imprime all'opera una forte originalità formale e significativa. Questa convinzione trova convalida nell'impareggiabile originalità della parola critico-letteraria beliana come dimostra tra l'altro l'analisi dell'opera gogoliana, rimasta a tutt'oggi ineguagliabile. L'artista Belyj ha sperimentato la parola fino a renderla trasparente "à soi même", per immergerla negli "avvenimenti" della parola altrui che assurge nella sua visione ad una entità specchiata. In altre parole l'in-

contro con Solov'ev non riveste solo un ruolo spiritual-filosofico, ma diventa determinante per la ricerca poetico-formale del nostro artista.

Vorremmo ora sottolineare che il poeta-pensatore Belyj e il filosofo-poeta Solov'ev sono passati dal crogiuolo della forma che ha costretto entrambi a prendere coscienza del potere del reale sensibile. Pur seguendo ciascuno la propria vocazione interiore sono giunti con modalità e lungo percorsi diversi ad una visione purificata del reale-sovrasensibile, del sublime mistero che avvolge l'uomo; solo colui che si dibatte in piena autonomia può superare la dicotomia visibile/invisibile, il dualismo tra negatività e positività. Questa dura lotta ha impresso il timbro ai procedimenti poetici belyiani e le sue figure retoriche raggiungono uno spessore eccezionale, sono lo specchio nel quale si riflette l'intensità della lotta che un poeta sensibile deve condurre prima di lasciarsi pienamente coinvolgere dalla propria arte.

Lo spirituale condiziona rigorosamente l'arte di Andrej Belyj e, benché la nostra indagine si sia mossa a partire da un artificio formale, ci siamo sentiti stimolati ad esaminare i legami tra un poeta e un grande pensatore, a individuarne i tratti salienti per avvicinarci almeno in parte ad un fenomeno "misterioso" come l'arte di Andrej Belyj. La sua espressione poetica affonda le proprie radici al di là dello spartiacque che si erige come un baluardo tra la cultura della fine del secolo, l'incipiente era nuova e il disorientamento provocato dalla rivoluzione. Tutti questi fenomeni, malgrado le apparenze, sono riconducibili a Solov'ev, il cui pensiero è dominato da una parte dall'*idée russe* che ha per simbolo la saggezza della Sofija; dall'altra dall'incessante ricerca di un rinnovamento radicale, per prospettare all'uomo moderno sbocchi spirituali inediti. Il ribaltamento di ogni norma, le sconvolgenti ribellioni di pensatori e artisti trovano in Solov'ev e in Andrej Belyj due corifei, due profeti che preannunciano rivoluzionarie manifestazioni artistico-ideologiche; i futuristi cercano di giustificare un diverso *essere=nel=mondo*, mettendo in pratica le proprie teorie artistiche: Malevič sperimenta così una nuova idea filosofica in arte. Andrej Belyj, invece tenta di fondere la filosofia con l'arte poetica, la musica, passando talvolta attraverso la pittura per realizzare un'idea artistica tutta sua. Un tale progetto esige dall'artista mezzi eccezionali, sconosciute figure retoriche, semantico-sonore, un'autonomia interiore eccezionale, ispirata almeno in parte da Solov'ev che, in mezzo a successive complicazioni, continua ad affiorare nel suo pensiero e a sedurlo. Queste riflessioni ci hanno convinto della necessità di accostarci all'opera di questo autore con strumenti critici inabituali, per tentare di avvicinarci alla sua sostanziale originalità.

BIBLIOGRAFIA

- Belyj A.
1922 Zapiski čudaka. Berlin 1922 (reprint Lausanne 1973).
1926 Moskva. Mosca 1926 (reprint München 1968).
1933 Načalo veka. Moskva-Leningrad 1933 (reprint Chicago 1966).
1982 Vospominanija o Štejneru. A cura di V. Kozlik, Paris 1982.
1986 Il colore della parola. Introduzione di R. Platone. Napoli 1986.
- Berdjaev N.
1986 Le nouveau Moyen Âge. Lausanne 1986.
- Bori P. C.
1984 Introduzione a S. N. Bulgakov, Il prezzo del progresso. Casale Monferrato 1984.
- Brjusov V.
1927 Dnevnik. Moskva 1927.
- Chevalier J., Gheerbrant A.
1982 Dictionnaire des symboles. Paris 1982.
- Fedorov N.
1985 Filosofija obščego dela. Vernyj-Moskva 1906 e 1913 (reprint Lausanne 1985).
- Florenskij P.
1963 Le porte regali. Milano, Adelphi, 1963.
- Hiebel F.
1985 Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1985.
- Lossua J. P.
1979 Discours chrétiens et scandale du Mal. éd. du Chalet 1979.
- Ricoeur P.
1960 La Symbolique du Mal. Paris, Aubier 1960.
- Šklovskij V. B.
1916 Iskusstvo kak priem. Peterburg 1916.
- Solov'ev V.
1978 La Sophie et les autres écrits français. Lausanne 1978.
- Steinberg A.
1982 Word and Music in Novels of Andrey Belyj. — In: Cambridge Studies in Russian Literature, 1982.
- Vattimo G.
1982 Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione. Milano 1982.