

LE STRATEGIE DELL'AMBIGUITÀ IN
ZAPISKI ČUĐAKA DI ANDREJ BELYJ*

Claudia Criveller

1. La prosa autobiografica

La sperimentazione narrativa del primo ventennio del Novecento pone l'accento sull'evoluzione delle strutture letterarie sulle quali si era fondata la prosa ottocentesca. Convivono in modo del tutto peculiare intrecci realistici e narrazioni prive di eventi basate sull'estetizzazione della vita. La sfera di pubblico e privato viene affrontata in modo nuovo: l'attenzione si concentra sul processo di conoscenza di sé, della propria vita spirituale e psicologica. Vengono codificati generi autobiografici non canonici,¹ nei quali, almeno fino alla seconda metà degli anni Venti, la fusione di realtà e invenzione non è più percepita dallo scrittore come falsificazione ma come nuova modalità narrativa del materiale autentico. Il rapporto fra arte e vita, questione cardine del modernismo russo, diventa oggetto dell'aspirazione simbolista alla creazione di una nuova realtà mitologizzata, nella quale i due elementi si fondono in un atto di culto e gli atti quotidiani sono simboli di spiritualità.

Simbolista radicale, Andrej Belyj diede un contributo significativo alla prosa autobiografica russa. Il suo *corpus* autobiografico e memorialistico, probabilmente il più cospicuo del primo Novecento, è un'importante testimonianza del simbolismo russo, nonché una preziosa fonte storico-biografica. La tematica autobiografica è affrontata sin dal suo esordio in varie

* La definizione 'strategie dell'ambiguità' è utilizzata da Philippe Gasparini nella sua monografia sul romanzo autobiografico: Ph. Gasparini, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004, p. 9.

¹ N. Nikolina, *Poëtika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva, Flinta-Nauka, 2002, p. 5.

forme e generi, che spesso infrangono la tradizione e interpretano l'esperienza individuale in modo nuovo.

Quali fra le sue opere siano da considerare autobiografiche e quali memorialistiche, è un interrogativo che rimane aperto, ma è soprattutto sulle opere narrative a carattere autobiografico che la discussione si è incentrata.² Ad attirare l'attenzione dei critici è in particolare *Zapiski čudaka* (1922),³ opera nella quale realtà e fantasia si intrecciano in modo spesso confuso, e che viene attribuita ora al genere del romanzo autobiografico, ora a quello del diario, ora a quello delle memorie.

Zapiski čudaka è il resoconto dell'esperienza occulta della conversione all'antroposofia e della vita nella comunità fondata nella cittadina svizzera di Dornach da Rudolf Steiner. Il mondo duplice, in cui per i simbolisti la realtà si scinde tra piano fenomenico e sfera superiore, sdoppia il soggetto in due piani paralleli: da una parte, il mondo empirico della biografia dei fatti reali, dall'altra l'esperienza occulta e spirituale.⁴ La biografia reale per Belyj è illusoria ed effimera, mentre quella della sfera dell'invenzione,

² Tra gli studi sulla memorialistica e la prosa autobiografica di Belyj segnaliamo almeno quelli su *Zapiski čudaka*: S. Cioran, *In the Imitation of Christ*, in Id., *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, pp. 180-95; J. Elsworth, *A Diary in Story form: Zapiski čudaka and some Problems of Bely's Biography*, in *Poetry, Prose and Public Opinion*, a c. di W. Harrison, A. Pyman, Letchworth-Avebury, 1984, pp. 155-78; V. Alexandrov, *Kotik Letaev, The Baptised Chinaman and Notes of an Eccentric*, in *Andrej Bely. Spirit of Symbolism*, a c. di J. Malmstad, Ithaca-New York, Cornell Univ. Press, 1987, pp. 145-82; N. Kauchčišvili, *Memuarnye zapisi v chudožestvennoj literature*, in *Andrej Belyj. Master slova – iskusstva – mysli*, Bergamo, 1991, pp. 9-78.

³ A. Belyj, *Zapiski čudaka*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno dati direttamente a testo fra parentesi, con la sigla ЗЧ, seguita dal numero del volume e numero di pagina. Le citazioni, di questa e di tutte le altre opere di Belyj, verranno riportate mantenendo l'impostazione grafica dell'originale.

⁴ Il concetto simbolista del mondo duplice si amplifica nella concezione antroposofica, basata su un'analoga visione: "Il punto di partenza di Steiner è la credenza che 'dietro' il mondo materiale, rivelato dai nostri sensi, ci sia un mondo ultrasensibile o spirituale. Questo suona naturalmente come la credenza centrale di tutte le grandi religioni, ma nel caso di Steiner, c'è un importante corollario. Egli infatti era convinto che, con un semplice addestramento, chiunque potesse sviluppare la facoltà di vedere quest'altro regno dell'essere": C. Wilson, *Rudolf Steiner*, Milano, TEA, 1985, pp. 15-16.

del sogno e del pensiero è la biografia autentica: “Развитие биографической личности – ложь [...]. Установление биографии не задевает ядра человеческой жизни” (ЗЧ, I/30). L'istante della nascita della coscienza, l'unico in cui le due biografie parallele, che scorrono senza sovrapporsi, si incontrano, costituisce il momento fatale, intorno al quale si incentra l'opera (ЗЧ, II/88).

Sul piano più strettamente letterario, questo testo è il riflesso di una tradizione autobiografica che soprattutto dal XIX secolo era andata via via consolidandosi in Russia e che si sarebbe definitivamente affermata nel XX. Alcuni dei procedimenti possono essere fatti risalire a paradigmi retorici già diffusi nel secolo precedente, per esempio la fusione di più voci, l'alternanza di diversi punti di vista, la presenza di piani temporali differenti, la rappresentazione dell'io autobiografico in un personaggio di fantasia, la tendenza alla mitologizzazione, l'interesse per la confessione.

Il rifiuto di una cronologia rigida, l'apparente incongruenza del discorso, l'uso di metafore talora poco comprensibili e simbolismi oscuri, che non consentono di annoverare l'opera né nella prosa autobiografica tradizionalmente intesa, né nella memorialistica *tout court*, erano verosimilmente strategie consapevoli per Belyj, il quale dichiara: “Это – ни повесть, ни даже дневник, а какие-то несвязанные кусочки воспоминаний и – перепрыги...” (ЗЧ, I/62).

Oggetto del presente lavoro è la verifica del grado di autobiograficità del testo, basata sulla disamina delle strategie narratologiche. I presupposti teorici sui quali imposteremo la nostra indagine sono principalmente le teorie strutturaliste e la teoria delle soglie del testo di Gérard Genette. Non per verificare l'autenticità dei fatti (benché lo studio comparato metta in evidenza non infrequenti contraddizioni nella valutazione di alcuni episodi biografici), ma al fine di mostrare le strategie di autorappresentazione, si farà un confronto con altre opere autobiografiche e memorialistiche di Belyj, coeve e riguardanti il medesimo periodo a cui si riferisce anche *Zapiski čudaka*.

2. *Zapiski čudaka* e le soglie del testo

L'indagine prende le mosse dalla ormai classica definizione che dell'autobiografia dà Philippe Lejeune, riferimento teorico comune anche dei più recenti studi russi sull'autobiografia. Il concetto sul quale lo studioso fran-

cese si basa è il ‘patto autobiografico’⁵ con il quale, sostiene Lejeune, l’autore definisce il suo progetto e assume un impegno di fronte al lettore. Applicate a *Zapiski čudaka*, le sue linee di principio sono illuminate di luce nuova, poiché come Belyj dichiara nella seguente affermazione programmatica, egli non smentisce la veridicità degli eventi ma sostiene di poterli esprimere solo attraverso gli strumenti dell’invenzione romanzesca:

Моя истина – вне писательской сферы; могу я коснуться ее – одним способом: выбросить из себя в виде повести этот странный дневник моего состояния сознания, пребывающего в недоумении и не умеющего недоумение выразить обычными средствами писательской техники (ЗЧ, I/68).

Il titolo e gli intertitoli

A sostegno di questa ipotesi è la prima delle soglie del testo, il titolo dell’opera, che sembra utile ricostruire nelle sue varianti. *Vospominanija strannogo čeloveka* fu la prima.⁶ Nella prefazione, datata febbraio 1919,⁷ Belyj indicava il testo come la prima parte di un’opera enorme, composta da molte parti o, forse, volumi,⁸ e lo denominava “Ja”. *Epopeja. Tom pervyj* “*Zapiski čudaka*”, *Čast’ pervaja* “*Vosvraščenie na rodinu*”, comprendente un sovratitolo indicante il progetto maggiore dell’opera completa, l’indicazione del volume corrispondente e relativo titolo, e infine il titolo

⁵ “Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità”: P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12. Questa prima rigida definizione è stata corretta da successive dichiarazioni: “Chiameremo ‘autobiografico’ [...] ogni testo retto da un patto autobiografico: l’autore si impegna a svolgere su di sé un discorso veridico. Scrittore autobiografico non è chi dice la verità su se stesso, ma chi dice di dirla”: vd. P. Lejeune, *Autobiografia e costrizione: da Michel Leiris a Georges Perec*, in *Il testo autobiografico nel Novecento*, a c. di R. Klein, R. Bonadei, Milano, Guerini, 1993, p. 414.

⁶ Si veda K. Bugaeva, A. Petrovskij, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, Moskva, “Literaturnoe nasledstvo”, 27-28 (1937), p. 637.

⁷ “Zapiski mečtatelej”, 1919, 1, p. 11.

⁸ In “Novaja russkaja kniga”, 1921, 5, p. 20, Belyj comunicava che l’opera era concepita in dieci volumi.

della prima parte, indicante il soggetto del testo: la descrizione del viaggio di ritorno in patria dopo il periodo trascorso a Dornach. In realtà, quando nel 1918 i primi frammenti dell'opera erano stati pubblicati in "Zapiski mečtatelej", il titolo era *Dnevnik čudaka. Pisatel' i čelovek (otryvok iz povesti)*. Nell'elenco delle opere in corso di stampa presentato alla fine del libro *Na perevale. II Krizis mysli* (1918), l'opera viene intitolata *Dnevnik čudaka. Roman. Chronika sovremennoj duši (Gotovitsja)*. Interessante notare l'alternanza delle definizioni di *povest'* e *roman*.

Dopo la sospensione della pubblicazione dei capitoli successivi in rivista,⁹ il lavoro venne pubblicato in edizione autonoma. Una parte recuperò il vecchio titolo *Vozvraščenie na rodinu (Otryvki iz povesti)*,¹⁰ un'altra comparve con il titolo "*Ja*" (*Sumasšedšee*) in *Moskovskij al'manach*.¹¹ *Zapiski čudaka* perse infine i vari sottotitoli e nel 1922 venne pubblicato integralmente per le edizioni "Gelikon" di Berlino. Questa edizione fu infine ristampata in Svizzera nel 1973 dalla casa editrice "L'Age d'Homme". Il volume è unico, ma i tomi sono rimasti due, ciascuno con una propria copertina, dove insieme al nome dell'autore compaiono il titolo e l'indicazione dei tomi. La copertina riporta anche la versione francese del titolo, tradotto come *Carnets d'un toqué*, scelta che rievoca il titolo comparso in "Zapiski mečtatelej" (*Dnevnik čudaka*) e, con esso, contiene molti rinvii intertestuali alla tradizione letteraria russa.

I titoli interni (gli 'intertitoli', per usare un altro termine di Genette) riflettono la consueta pratica autobiografica di rinviare a luoghi e persone tratti dalla biografia dello scrittore e rivelano un sincero intento autobio-

⁹ In seguito comparvero i frammenti *Zapiski čudaka (dva otryvka)*. I. London. 2. *Fantasmagorija*, "Put", 1919, 6, pp. 27-34; "Ja". *Èpopeja. Tom pervyj*. "Zapiski čudaka", *čast' pervaja*, "Vozvraščenie na rodinu", "Zapiski mečtatelej", 1919, 1, pp. 9-71; "Ja". *Èpopeja. (Prodolženie)*, "Zapiski mečtatelej", 1921, 2-3, pp. 5-95. La pubblicazione si concluse poiché Belyj temeva che l'opera non avrebbe riscosso l'interesse di un vasto pubblico e si sarebbe protratta per lunghi anni ("Zapiski mečtatelej", 1921, 4, p. 24). Per una ricognizione sulle edizioni di *Zapiski čudaka* cfr., K. Bugaeva, A. Petrovskij, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, cit., p. 606.

¹⁰ A. Belyj, *Vozvraščenie na rodinu (Otryvki iz povesti)*, Moskva, Izdatel'stvo pisatelej, 1922.

¹¹ A. Belyj, "Ja" (*Sumasšedšee*), in *Moskovskij Al'manach*, Berlin, Ogon'ki, 1922.

grafico: per esempio, *Vladimir Solov'ëv*; *Schopenhauer*; *Leonid Ledjanoj*. Particolarmente diffusi sono i titoli indicanti i toponimi delle città attraversate durante il viaggio da Dornach a Mosca descritto nell'opera (p. es., *Bern, L'jan, Snova v Dornache, Vo Francii, Ioannovo Zdanie, London, Bergen, Na severnom more, V Moskve*), i quali scandiscono la cronologia dell'intreccio. E se nel primo volume i nomi delle località indicano le tappe del viaggio del 1916 da Dornach a Pietroburgo, nel secondo ricorrono in ordine inverso e simmetrico, a segnalare la rievocazione del primo viaggio del 1913 dalla Russia alla Svizzera.

Alcuni dei titoli interni rinviano apertamente al tema dell'identità (ben due volte ricorre il titolo *Biografija*). Lo sdoppiamento fra autore e narratore si manifesta nei titoli: *Pisatel' i čelovek, Leonid Ledjanoj, Dva «Ja»*; *Kem ja byl?, Gde «Ja?»*.

La prefazione e le postfazioni

La più controversa delle soglie del testo è costituita dalla prefazione e dalle due postfazioni, testi che nell'ottica del patto autobiografico sono essenziali perché contengono il contratto di lettura e che entrano a far parte della pratica autobiografica soprattutto nel XX secolo.

La prefazione autoriale e autografa è datata "Berlino, 2 gennaio 1922" e intitolata *Vmesto predislovija*. Il breve testo contiene il progetto di includere *Zapiski čudaka* nel ciclo *Èpopeja*, del quale esse dovevano costituire il prologo.¹² Per questo motivo, sostiene l'autore, qui i temi di *Èpopeja* sono solo fugacemente toccati, benché ciò generi il carattere astratto e la non facile lettura. Da un lato, la sua funzione principale è quella di stabilire l'identità del protagonista, dall'altro, il testo contiene la rivendicazione di paternità da parte di Belyj, che dichiara la veridicità dei fatti narrati ma rifiuta una loro interpretazione autobiografica e si sottrae di conseguenza ad ogni possibile referenzialità del materiale.

¹² Com'è noto, il ciclo intitolato anche *Moja žizn'*, *Ja* oppure *Ja – Èpopeja*, rimase incompiuto. Belyj portò a compimento solo la parte iniziale, ossia il romanzo *Kreščënyj kitaec* ("Zapiski mečtatelej", 1921, 4, pp. 121-165). Le parti restanti non sono state conservate.

Герой пролога “Я”; этот “Я”, или это “Я” не имеет же никакого касания к “Я” автора; автор “пролога” Андрей Белый; герой пролога – Леонид Ледяной; этим все сказано: Леонид Ледяной – не Андрей Белый (ЗЧ, *Вместо предисловия*).

La prima delle due postfazioni, allografa e fittizia, è denominata *Posleslovie k rukopisi Leonida Ledjanogo, napisannoe č'ej-to rukoj*. Il testo, composto di poche righe, è anonimo e non reca alcuna data. L'autore vi racconta l'incontro con l'autore di *Zapiski čudaka*, avvenuto “где-то в кафэ” in un momento imprecisato (ЗЧ, *Posleslovie k rukopisi Leonida Ledjanogo*).¹³ Con accenni a Belyj piuttosto plausibili, l'autore del *Posleslovie* descrive l'autore non “аскетический, болезненно-нервный”, come egli immaginava, ma “лысый господин, не нервный вовсе” (ЗЧ, II/233). La dichiarazione con la quale l'autore conclude il testo, sembra quasi canzonare le memorie, non sempre benevole, di chi fu testimone degli sfrenati balli e eccessi alcolici berlinesi di Belyj: “Представьте себе: он пил пиво – за кружкой кружку” (ЗЧ, II/233). Nel testo troviamo in seguito un'affermazione del narratore contenente un'analoga riprovazione: “В поведении ‘Ледяного’ подчас проступали черты, нарушающие величие его стиля и тем: его видели пьяным” (ЗЧ, I/74). I legami intratestuali sono comunque troppo labili per considerare questa postfazione come un testo in armonia con il resto dell'opera. Le sue ambiguità lasciano supporre che l'unico obiettivo della postfazione sia di suffragare l'interpretazione dell'opera come *fiction* piuttosto che come autentica autobiografia. Nucleo centrale è l'interrogativo sulla fonte di ispirazione che l'autore della postfazione rivolge all'autore, il quale risponde: “Не натолкнуло ничто: разве вы отрицаете вымысел?” (ЗЧ, *Posleslovie k rukopisi Leonida Ledjanogo*).

La seconda postfazione (denominata *Posleslovie*) è autografa e datata “Berlino, settembre 1922”. Belyj vi fa una spietata autocritica, affermando che *Zapiski čudaka* è un libro strano, fuori dell'ordinario. Il giudizio negativo che egli dà riguarda sia lo stile che il contenuto dell'opera. Belyj confessa quasi di odiare il suo lavoro: vi vede errori nella costruzione e nella fabula, che ne fanno, egli sostiene, un libro privo di gusto, noioso, persino

¹³ Il testo di questa prima postfazione è collocato fra l'opera e il *Posleslovie* autoriale, senza indicazione del numero di pagina. La numerazione si interrompe con l'ultima pagina dell'opera (ЗЧ, II/232) e riprende con il testo del *Posleslovie* (ЗЧ, II/234).

ridicolo. L'autore presume che l'opera sarà accolta negativamente e teme – sulla scorta dell'esperienza passata – che i critici non capiscano che: “Здесь пишу о себе, издеваясь зло над судьбою моею; пишу то не я, Андрей Белый, а – пишет Чудак” (ЗЧ, II/234). L'autore contraddice in questo modo quanto affermato nella prefazione, dove egli aveva sostenuto che l'‘Io’ protagonista dell'opera non aveva nulla a che vedere con l'‘Io’ dell'autore, Andrej Belyj. Nel *Posleslovie* Belyj dichiara di essere lui stesso l'eroe della narrazione, ma di non esserne l'autore. La paternità va attribuita, secondo le ultime affermazioni citate, al bislacco (*чудак*), come d'altronde suggerisce il titolo dell'opera.

Nel medesimo contesto del *Posleslovie* Belyj chiarisce che il bislacco è: “‘идиот’, перепутавший планы глубиннейшей внутренней жизни” (ЗЧ, II/234), un uomo disturbato psicologicamente:

Лейт-мотив “Чудака” – болезненная перепутанность психологии, вписывающей в брэнную и бездарную личность дары Духа “Я”, над-индивидуального “Я” (ЗЧ, II/235).

Lo scrittore rivela l'intento di studiare oggettivamente il bislacco e la malattia della quale egli soffre, un male di cui molti sono affetti, anche se inconsapevolmente, e che rappresenta il male del suo tempo:

Герой повести – психически ненормален; болезнь же, которой он болен, – свидетельствую: болезнь времени; “*mania grandiosa*” больны очень многие, не подозревающие о болезни своей (ЗЧ, II/235).

Dichiarando questa intenzione, Belyj confessa l'autobiograficità del testo, poiché ammette di essere stato lui stesso vittima della *mania grandiosa*. In tal senso l'autore è un bislacco:

[Книга] повествует о страшной болезни, которой был болен я в 1913-1916 годах. Но я, проходя через болезнь, из которой для многих исхода нет, – победил свою “*mania grandiosa*”, изобразив объективно ее; эта “*mania grandiosa*” есть врата, через которые проходит “Я” всякого к осознанию в себе над-индивидуального “Я” (ЗЧ, II/235).

Un'ulteriore conferma dell'identificazione con il bislacco è contenuta nel *Material k biografii (intimnyj)*, dove Belyj dichiara:

“Чудак” – это Бугаев лета 1916 года, т.е. тот, в ком до некоторой степени угасли уже, заросли способности к тем восприятиям, которые имели место в августе 1915 года (МБИ, III/441).

La definizione che Novikov dà della stramberia (*чудачество*),¹⁴ utilizzata in molte opere di Belyj, si attaglia fedelmente al bislacco di *Zapiski čudaka*, malato affetto da *mania grandiosa*. Così l'autore definisce in più luoghi dell'opera il cammino attraverso il quale l'io di ciascuno procede verso la presa di coscienza dell'‘Io’ sovraindividuale e superiore.¹⁵ Egli stesso ne aveva sofferto, sostiene, e il racconto della malattia, a causa della quale alcuni soccombono (come Nietzsche, Schumann, Hölderlin), fa di *Zapiski čudaka* il suo unico libro veritiero, poiché lo studio oggettivo della malattia contenuto nell'opera, l'ha salvato dal rischio di impazzire. Contraddittoriamente però afferma in seguito che, benché tutto sia stato raccontato così come accaduto, non va cercato nessun elemento autobiografico. Non è un racconto autobiografico, egli dichiara, ma una satira della sua vicenda personale (ЗЧ, II/236).

Le informazioni che il sistema di prefazione e postfazioni di *Zapiski čudaka* fornisce sono ambigue e talvolta inconciliabili, soprattutto per quanto riguarda la dichiarazione di paternità dell'opera, prima rivendicata e immediatamente ritrattata. Se da una parte l'autore esprime l'intenzione di collocare l'opera in un ciclo autobiografico, dall'altra egli riconosce il testo ora come d'invenzione, ora come veritiero. In nessun caso comunque Belyj inquadra *Zapiski čudaka* nel genere delle memorie.

Secondo quanto afferma Genette, dovremmo attenerci al principio generale che “vuole che si prenda il paratesto alla lettera, che si sospenda ogni incredulità, ogni atteggiamento ermeneutico, e che lo si consideri così come si presenta”.¹⁶ Nondimeno la contraddittorietà degli interventi di Belyj può far guardare con diffidenza ai suoi indubbi tentativi mistificatori. L'atteggiamento dell'autore si rivela infatti quasi ossessivo nello sforzo di ricomporre un'identità perduta in seguito alle vicende storiche e personali, tentando di aderire sempre e comunque alla necessità del momento, sia essa quella del potere, dei lettori o della critica. Nella neonata Unione Sovietica non sarebbe stata tollerata l'aperta e sincera confessione autobio-

¹⁴ “Форма протеста против быта, мещанства, социальной среды, *status quo*”: L. Novikov, *Stilistika ornamental'noj prozy Andreja Belogo*, Moskva, Nauka, 1990, p. 74.

¹⁵ Nel presente lavoro viene conservata la grafia ‘io’ e ‘Io’ (‘я’, ‘Я’), con iniziale minuscola o maiuscola e fra virgolette, così come ricorre nell'opera.

¹⁶ G. Genette, *Figure III. Figure del discorso*, Torino, Einaudi, 1976, p. 178.

grafica che uno dei principali teorici del simbolismo russo, membro attivo della Società Antroposofica, per anni emigrato in Occidente, faceva al fine di ricostruire il percorso spirituale che lo aveva condotto alla conversione all'antroposofia e di raccontare la propria esperienza steineriana.

Il nome

La più significativa complicazione al contratto di lettura è costituita dalla prova del nome attribuito al narratore-protagonista. Lo scrittore ne prende esplicitamente le distanze, ma 'Leonid Ledjanoj' non è un nome del tutto fittizio: si tratta, come noto, di uno degli pseudonimi scelti dal giovane Boris Bugaev per firmare alcuni dei suoi saggi degli anni Dieci, prima di adottare quello definitivo di Andrej Belyj nel 1901, in occasione della stampa della prima opera, *Moskovskaja simfonija (2-ja dramatičeskaja)*.¹⁷

Nell'attribuzione del nome 'Leonid Ledjanoj' al protagonista si ravvisa la distinzione che l'autore compie fra la sua identità di uomo (rappresentato nelle parti riguardanti Dornach dal nome anagrafico 'господин Б[угаев]', con il quale gli adepti si rivolgono al narratore e così come veniva realmente chiamato lo scrittore nella comunità) e la sua identità di scrittore, che nella finzione assume l'identità di "Leonid Ledjanoj" ("мой писательский псевдоним", ЗЧ, I/73).¹⁸

Con il conferimento di questo nome al protagonista di *Zapiski čudaka* lo scrittore concentra la sua opera su un personaggio immaginario, ma il cui nome e cognome mantengono una connotazione autobiografica. Il procedimento suscita un effetto straniante, ma il paratesto e le peculiarità tematiche e stilistiche dell'opera costituiscono e accreditano l'esistenza dell'identità autobiografica di 'Leonid Ledjanoj'. Il fatto che il narratore sia uno scrittore e che attribuisca a se stesso alcune opere di Belyj (*Simfonii*, ЗЧ, I/51/55; *Pepel*, ЗЧ, I/51; *Rossija* e *Vostok ili Zapad* ЗЧ, I/69; *Sere-*

¹⁷ "Мое 'второе я'", affermò in seguito lo scrittore: cfr. A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989, p. 228.

¹⁸ A margine vale la pena notare che il riferimento a se stesso in terza persona, mediante l'uso di nome anagrafico o pseudonimo, ricorre in molte opere di Belyj, sin dagli esordi (si vedano, p. es. i saggi *O celesoobraznosti* del 1905 o *Literaturnyj raspad* del 1908, contenuti nella raccolta *Arabeski*, München, Fink, 1969, pp. 104, 291).

brjanyj golub', ЗЧ, II/211; *Kotik Letaev*, ЗЧ, I/17-18; ЗЧ, I/46; ЗЧ, I/123; *Prišedšij*, ЗЧ, I/97; ЗЧ, I/105 ecc.), e che egli cita episodi, persone e luoghi appartenenti alla biografia di Belyj, consente di risalire inequivocabilmente all'autobiografismo del testo.

D'altro canto in 'Leonid Ledjanoj' Belyj identifica il suo 'io' di scrittore, acclamato dall'*intelligencija* russa del primo ventennio del Novecento. Questa maschera è il soggetto della satira di *Zapiski čudaka*: lo scrittore, plasmato come personaggio autonomo, sta al centro della convulsa narrazione per essere studiato oggettivamente e per essere messo a nudo. L'identità di questo personaggio non è completamente fittizia, l'autore sceglie l'ambiguità di una non totale adesione alla *fiction* o, in campo opposto, alla realtà, per raccontare la propria vita. Supera in questo modo ogni remora interiore e svela se stesso nella sua più intima e autentica natura umana.

Il problema della distinzione fra uomo e scrittore e del conseguente rifiuto dell'io pubblico trae origine da un malessere reale di Belyj, che lo affligge tutta la vita. La sua seconda moglie, Klavdija Bugaeva, ha lasciato testimonianze significative in tal senso che riguardano gli anni Trenta,¹⁹ ma già molti anni prima, nel 1906, nell'articolo *Literator prežde i teper'*, Belyj denunciava il vuoto dello scrittore contemporaneo e anticipava la strategia di autorappresentazione di *Zapiski čudaka*:

Современный писатель не человек: он отмечен роковой печатью мертвенности. [...] Писатель прошлого был человеком. [...] Современный писатель прежде всего – писатель, а не человек, если он хочет угоняться за всеми ухищрениями литературной техники. [...] Оттого-то он такой мертвенный в жизни, такой неинтересный как человек. В жизни он – марионетка, манекен.²⁰

¹⁹ “Можно было подумать, что он ревновал себя к ‘Андрею Белому’ и зорко следил, чтобы Андрей Белый не затмил собой Б.Н.-ча. [...] Убедившись же, что ‘Б.Н.’ признан, что его замечают и с ним считаются, он успокаивался, добрел, становился веселым, доверчивым и очень-очень простым. [...] Но нужно было, чтобы и внимание и забота направлялись именно к нему, к Б.Н.-чу, а не к ‘абстракции’, не к ‘арабеске’ Андрей Белый, который он отразил, как свой литературный ‘каркас’, назвав его ‘Леонид Ледяной’ – в *Записках чудака* и в стихотворении *Леониду Ледянному*, предназначавшемся для сборника *Звезда*”: К. Bugaeva, *Vospominanija o Belom*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1981, pp. 89-90.

²⁰ A. Belyj, *Literator prežde i teper'*, in Id., *Arabeski*, cit., pp. 324-25.

L'intento dichiarato dall'autore nel capitolo *Leonid Ledjanov* (ЗЧ, I/68) è di mostrare solo la parte di se stesso ritenuta autentica, quella dell'uomo, e soffocare l'io pubblico dello scrittore. La volontà di considerare la figura dello scrittore in modo obiettivo, a prescindere dall'identità dell'uomo, si rileva anche in altri testi di Belyj, come nella poesia *Leonidu Ledjanomu* e in *Vospominanija o Štejnere* (ВШ, 238),²¹ e in particolare nei carteggi, materiali autobiografici e scritti intimi. Qui lo scrittore richiama la propria identità anagrafica firmandosi con il nome di stato civile Boris Bugaev e prendendo le distanze dallo pseudonimo 'Andrej Belyj', al quale, secondo una peculiare modalità che abbiamo già rilevato, lo scrittore fa sempre riferimento in terza persona e fra virgolette.

La scelta artistica operata da Belyj di violare il principio del nome, sul quale si basa il patto autobiografico, è senza dubbio un tentativo di mistificazione ma in parte deriva dalle teorie steineriane. Le parole di Steiner, citate da Belyj nelle memorie sul maestro, mettono in rilievo la necessità di rinominare la realtà, al fine di superare la sterile convenzione sociale:

“БЫЛО БЫ ХОРОШО, ЕСЛИ БЫ НАМ НЕ НУЖНО БЫЛО НИКАКИХ ИМЕН”; или: “МНЕ БЫЛО БЫ ПРИЯТНЕЕ ВСЕГО, ЕСЛИ БЫ МЫ МОГЛИ АНТРОПОСОФСКОМУ ДВИЖЕНИЮ ДАВАТЬ ДРУГОЕ НАЗВАНИЕ КАЖДУЮ НЕДЕЛЮ” (ВШ, 152).

Steiner invita gli adepti a una sorta di straniamento di fronte all'uniformazione di significato prodotto dalla consuetudine. Egli li persuade a non accettare le norme comuni implicite nel nome, che può essere sostituito, avanguardisticamente, da stringhe casuali di lettere, poiché anche nel nome si deve cercare l'essenza autentica:

[Штейнер] давал медитации, смысл которых был в жизни Имени в нас: вместо Имени – будто случайные буквы.

Медитация над Именем – путь: доктор не был лишь 'имяславцем'. Взывал к большему: к умению славить Имя дыханием внутренним с погашением внешнего словесного звука: к рождению – СЛОВА в сердце (ВШ, 300).

Dopo Dornach l'esortazione di Steiner per Belyj diventa imperiosa, giacché egli vede proprio nella comunità antroposofica un assetto sociale

²¹ A. Belyj, *Vospominanija o Štejnere*, Paris, La Presse Libre, 1982, p. 238. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno dati direttamente a testo, indicando la sigla (ВШ) seguita dal numero di pagina.

di facciata, basato su ranghi, titoli e nomi. Le sollecitazioni steineriane danno voce all'urgenza di affermare in modo chiaro la sua personalità di uomo, anche a scapito dell'individualità professionale, che deriva principalmente dall'incessante senso di incomprendimento da lui nutrito. Sul piano artistico il risultato è la creazione del personaggio quasi fittizio di 'Leonid Ledjanov' che, secondo Belyj, mette addirittura in pericolo la stessa esistenza dell'autore, trasformandolo in entità effimera:

'Леонид Ледяной' [...] превратился из тени в меня самого; [...] судебные следствия тени над обстоятельствами моей собственной жизни, ее тирания, сперва угрожала тюрьмой: заключением в футляр, а потом и лишением жизни (ЗЧ, I/73).

L'autore mette in atto una strategia di autodifesa: egli si propone di riappropriarsi dell'identità che l'altro da sé, l'artista famoso, gli ha sottratto, presentandosi di fronte al pubblico nella veste più semplice e autentica, quella di essere umano, senza il riparo della fama che il nome gli assicura. Concepisce un piano che egli espone in modo chiaro e inequivocabile:

Голос мой – человеческий голос – стал голосом тени [...]; я – стал фикцией, оклеветанной литературною тенью, пользовавшейся моими руками, ногами и голосом для появления своего на подмостках публичной арены.

Замыслил ей мечь.

По отношению к почтенным хвалителям 'тени' отлагался во мне просто дьявольский план: свергнув 'тень', появиться пред нами в своем собственном, человеческом виде, и удивить их собрание 'непочтенностью' своих стремлений, манер, вкусов, стилей, увы, нарушающих традиционное одеяние 'Ледяного' – скроенный хорошо, длиннополюй сюртук (ЗЧ, I/73-74).

Наконец, я решился на крайнюю меру: убрать его вовсе; эта крайняя мера сперва приняла искривленные формы во мне: знаю явственно, что он – паразит, что без жизни моей существовать он не может, решил я себя лишить жизни; и – этим поступком прикончить гнуснейшее существование 'паяца' и 'клоуна' человеческих устремлений моих (ЗЧ, I/75).

Ciò che mette in salvo l'autore dalle insidie della vacua celebrità è l'incontro con l'antroposofia, che gli consente di riconoscere il proprio Io (con la maiuscola per distinguerlo dall'io ordinario del quotidiano) di essere umano, ovvero la consapevolezza della propria coscienza. La stesura dei lavori autobiografici e di filosofia della cultura degli anni Venti offre a Belyj la possibilità di scavare nella propria biografia e risalire alle origini del suo percorso intellettuale, che diventa l'oggetto di quelle opere.

L'autore e il narratore

Il legame che nelle opere di Belyj congiunge l'autore al narratore, sostiene Novikov, è lo *skaz* intellettuale (*интеллектуальный сказ*).²² Come nelle altre opere dell'autore, anche in *Zapiski čudaka* a parlare è l'intellettuale, nel quale si riflette l'immagine dell'autore e al quale il narratore si avvicina razionalmente e spiritualmente per le medesime esperienze antroposofiche. Lo *skaz* del narratore-*intelligent* si contraddistingue per le caratteristiche lessicali, grammaticali e stilistiche tipiche di Belyj. Anche in questa opera si mettono in rilievo gli elementi della prosa ornamentale di *Serebrjanyj golub'* o *Peterburg*, ovvero i *leitmotiv*, la musicalità e il ritmo delle costruzioni linguistiche, la particolare architettura della frase, la deliberata decostruzione (*декоструктивность*),²³ il carattere metaforico delle immagini simboliche, i tropi quali il simbolo, il paragone, la metonimia, la sineddoche, la ripetizione, artifici linguistici di ogni genere e inusuali invenzioni lessicali, foniche, sintattiche e tipografiche, utilizzati per superare l'inadeguatezza verbale prodotta dalla difficoltà di esprimere la propria nuova coscienza.

Il punto di vista riflette l'intersecarsi di piani temporali differenti: l'infanzia, la giovinezza e il liceo; i viaggi in Europa, Tunisia, Egitto e Palestina degli anni 1909-1913; le vicende di Dornach tra il 1913 e il 1916; il viaggio da Dornach a Pietrogrado del 1916; gli anni 1918-1922, quando l'opera viene stesa.

In una sorta di dialogo interiore il narratore autobiografo descrive in modo oggettivo il contesto in cui le vicende hanno avuto luogo, ma al tempo stesso trasfigura la realtà mediante le immagini oniriche e simboliche delle fantasie e dei ricordi. La narrazione è estremamente soggettiva, ampio è l'uso di lessico riguardante la memoria e la percezione personale (p. es. "помню", "помнится", "кажется", "вижу", "слышу").

²² Lo studioso ne dà la seguente definizione: "Этот сказ в отличие от сказа 'низового героя', ориентированного на просторечие, диалектизмы, профессионализмы и т.п., представляет собой определенного рода интеллектуальную стилизацию, тип художественного повествования, тяготеющего к образу мысли и слогу высокообразованного человека". Cfr. L. Novikov, cit., p. 21.

²³ Ivi, p. 18.

La voce del narratore protagonista si connota per una sintassi peculiare, ricca di frasi interrogative, esclamazioni, verbi di percezione, interiezioni, frasi interrotte e si concentra sull'autoanalisi. Molte sono le costruzioni deittiche e quelle che rinviano allo spazio o che indicano azioni o stati emotivi e valutazioni personali del narratore, mediante la ripetizione di avverbi e aggettivi significativi. Sono peculiari inoltre lunghi passi descrittivi costituiti essenzialmente da strutture nominali. Sovente singole parole e intere frasi del narratore protagonista vengono ripetute nel corso della narrazione dando origine a veri e propri *leitmotiv*. Questa strategia rafforza la coesione del testo, ma nel contempo produce l'effetto di un discorso innaturale e convenzionale che, insieme a tutte le altre caratteristiche stilistiche e linguistiche, mostra l'intervento consapevole dell'autore nel momento della rievocazione del ricordo e della sua trasposizione artistica.

Intersecandosi continuamente, lo sguardo retrospettivo dell'io odierno e quello dell'io passato ristabiliscono l'unità della coscienza lacerata del narratore protagonista. La rilettura, alla luce della consapevolezza derivata dall'esperienza antroposofica, della parte della sua biografia che aveva visto la riunificazione di 'io' e 'Io', consente al narratore di recuperare la coscienza perduta a causa del fallimento spirituale vissuto a Dornach e che in un certo senso lo aveva indotto all'abbandono della comunità. Il contrappunto delle due voci e l'alternanza dei molteplici piani temporali garantiscono all'opera una sorta di polifonicità romanzesca, sebbene, come in genere accade per le opere autobiografiche, il narratore protagonista e il narratore autobiografo corrispondono a un'unica identità, osservata in stadi diversi di maturazione spirituale.

A complicare l'organizzazione narratologica si aggiunge, episodicamente, una voce omodiegetica (ЗЧ, I/15; ЗЧ, I/73; ЗЧ, II/98). In questi casi l'io narrante si trasforma in figura fittizia, prodotto della finzione narrativa che talvolta, nella prospettiva dello studio oggettivo della sua personalità, giunge all'estrema spersonalizzazione e si mimetizza nel discorso in terza persona. L'io che prima dava voce alla figura di 'Leonid Ledjanoj' si trova a volte ad osservare quello stesso 'Leonid Ledjanoj' dall'esterno. La narrazione diventa oggettiva, simile alla finzione romanzesca. I casi di intrusione della voce omodiegetica sono rari ma significativi, poiché alterano la referenzialità dell'opera e producono un effetto straniante.

Una siffatta complessa costruzione narratologica non è del resto dissimile da diverse opere autobiografiche novecentesche. Pur distinguendosi dai modelli canonici dell'autobiografia, questi passaggi dalla prima alla terza persona e viceversa non si discostano troppo dalle violazioni in un certo senso più consuete della narrazione omodiegetica, laddove il discorso del narratore è condotto ora in prima persona al fine di esprimere il proprio punto di vista, ora in terza persona, quando vengono descritte le azioni del protagonista e degli altri personaggi, dando origine a una sorta di dialogo interiore che mette a confronto le varie voci.

I passaggi fra prima e terza persona sono limitati e non determinano sostanziali variazioni nella struttura della narrazione, ciononostante non si può negare che essi esercitino una certa influenza sulla percezione dell'io narrante e pertanto sull'opera stessa. Quello messo in atto da Belyj non è semplicemente un gioco formale, poiché contiene *in nuce* l'essenza dell'opera: la *mise en abîme* della figura dello scrittore.

Il narratore autobiografo fa la scelta controversa di staccarsi da se stesso senza assumersi la responsabilità di autenticare con il proprio nome il racconto, preferendo alla narrazione autobiografica classica l'introduzione di un narratore-protagonista. Tale narratore, utilizzando un nome differente da quello dell'autore, che ne richiama però la vicenda biografica, racconta in prima persona avvenimenti tratti dalla propria biografia. Ciò comporta l'indebolirsi dei punti di riferimento per il lettore e il suo conseguente disorientamento, rafforzato dal confuso, se non addirittura sconnesso, discorso interiore del narratore. I pensieri passati e i ricordi che quest'ultimo tenta di ricostruire, non sono sempre strutturati in costruzioni logiche, rispecchiano per lo più i meccanismi ingovernabili della memoria e si susseguono per legami associativi.

Il protagonista

Pur essendo dotato di un'identità ben definita, con nome e cognome propri, in realtà 'Leonid Ledjanoj' è, come gradualmente emerge, evanescente. Il lettore non dispone di alcuna informazione riguardo al suo aspetto fisico e alla sua personalità: 'Ledjanoj' è lo pseudonimo di Andrej Belyj nella sua qualità di scrittore, un'ombra che lentamente ne ha annullato l'essenza umana, dapprima trasformandolo in involucro (*оболочка*), poi privandolo della vita stessa e riducendolo a pura finzione. Il suo corpo

non esiste, viene sostituito da un cappotto vuoto e un cappello appiccicato al colletto:

Я был – пустое пальто с суетливо болтающимися рукавами и с прихлопнутой к воротнику широкополой шляпой; я – подлинный ‘я’ – оставался у Нелли; она – пустое пальто, тоже вставшее в очередь (ЗЧ, I/129).

‘Ledjanoj’ implicitamente confessa lo sdoppiamento di personalità quando, sovvertendo una modalità della narrativa autobiografica in voga dal XIX secolo, che prevedeva proprio il ricorso alla descrizione di disegni e fotografie per svelare l’aspetto fisico del narratore, guarda la fotografia incollata al suo passaporto e non riconosce se stesso nella propria immagine (ЗЧ, II/51). Egli vi scopre lo sguardo febbrile del malfattore ricercato in mezza Europa, la cui identità gli viene attribuita, a suo dire, dai servizi segreti e dalla polizia di tanti paesi europei. L’assenza di una vera e propria identità si palesa infine quando, ormai giunto alle porte della Russia, ‘Ledjanoj’ esplose e sparisce in un’immagine che rinvia soprattutto a *Peterburg*, dove viene raffigurato l’uomo che, gonfiato all’inverosimile, scoppia.²⁴

Леонид Ледяной –
– “хлоп” –
– и лопнул –
– “буль” “буль” –
– пузырьками все изошло.
(ЗЧ, II/101)

Con quest’immagine si compie il progetto di Belyj enunciato in più luoghi dell’opera. Egli crea la figura di ‘Ledjanoj’ con l’obiettivo, esplicito fin dall’inizio, di mostrarne l’eliminazione e di soffocare simbolicamente con essa il suo ruolo pubblico di letterato, da far rinascere con nuove premesse.

Il discorso metatestuale

Risulta indispensabile, in una prosa tanto frammentaria e ambigua, l’intervento diretto e cosciente dell’autore. Esso compare innanzitutto nella pre-

²⁴ Jurij Civ’jan attribuisce al mito dell’uomo-bomba presente in *Peterburg* una origine cinematografica: J. Civ’jan, *K proischoždeniju nekotorych motivov Peterburga Andreja Belogo*, “Trudy po znakovym sistemam”, 1984, 18, pp. 106-16.

fazione e nelle postfazioni e poi direttamente nel testo, nel quale l'autore si intromette con brevi ma frequenti interventi e con lunghe parti di commento. Egli chiarisce un testo per certi versi estremamente disorganico ed enigmatico, attraverso le sue dichiarazioni legittima l'accostamento di parti diverse e rende più consapevole l'organizzazione del testo, consentendo di ristabilire un certo ordine, sovvertito dall'incessante sdoppiamento di coscienza fra io narrante e io narrato.

Alcuni interventi sono costituiti da brevi incursioni all'interno della narrazione, nelle quali l'autore fornisce precisazioni sugli eventi rappresentati e sulla stesura dell'opera. Il discorso è in prima persona al tempo passato. La parte più consistente degli interventi è concentrata nel primo volume, nei capitoli *Pisatel' i čelovek* (ЗЧ, I/62-63), *Naznačenie ètogo dnevnika* (ЗЧ, I/63-66), *Ustoi* (ЗЧ, I/66-68), *Leonid Ledjanoj* (ЗЧ, I/68-76) e occupa circa quindici pagine, dedicate interamente al commento espresso in prima persona dall'autore.

La strategia del discorso metatestuale rientra nelle convenzioni più consolidate del genere autobiografico. In *Zapiski čudaka* la singolarità deriva dalla mancanza di un legame stilistico o tematico fra il commento e il contesto dell'opera. La posizione delle parti metatestuali, del tutto avulse dal resto della narrazione, ha il risultato di pregiudicare la credibilità delle affermazioni contenute. Al contrario, si possono mettere in evidenza alcuni punti di contatto fra il commento e i testi di prefazione e postfazioni, che riguardano essenzialmente i problemi sollevati a livello paratestuale.

Il commento dell'autore, rivolto direttamente al lettore, si concentra essenzialmente su due aspetti: l'obiettivo che egli si pone e gli elementi formali e stilistici dell'opera. I titoli dei capitoli dedicati alle incursioni autoriali, suggeriscono gli argomenti affrontati nel lungo discorso metatestuale: la necessità di distinguere l'uomo dallo scrittore, di creare un *alter ego* da sezionare e analizzare obiettivamente, di delineare i principi sui quali si basa la vera identità dell'essere umano.

Il tema del rapporto fra invenzione e realtà, già ampiamente affrontato nella prefazione e nella prima postfazione, viene solo lateralmente ripreso nel commento, dove trova posto invece una vera e propria dichiarazione di intenti. L'autore sostiene di non essere interessato in quest'opera allo sviluppo di una trama tradizionalmente intesa, bensì di ricercare la forma migliore per esprimere l'io dell'autore, che rappresenta il vero contenuto

dell'opera (“Нас займут не предметы сюжета, а – выражение авторского лица, ищущего сказаться; и – не могущего отыскать никаких выражений”: ЗЧ, I/63). Il momento della nascita della coscienza, l'avvenimento significativo per l'interiorità (*событие внутренней важности*), segna la formazione della personalità autentica. Per questo in *Zapiski čudaka* non può essere messo in ombra dagli aspetti formali e stilistici:

Событие внутренней важности обыкновенно кладется в основу романа; событие внутренней важности не укладывается в сюжет; архитектура фабулы, архитектура стиля обыкновенно обстругивает подоснову сюжета, которая есть священное переживание души; от него попадает клочок; а ‘роман’ преподносится; критика ищет ‘идею’, вытаскивает ее не оттуда, где скрыта она (ЗЧ, I/62).

L'intenzione dell'autore è principalmente quella che egli ritiene irrinunciabile per ogni scrittore, ovvero mostrare al lettore il punto misterioso (*тайнственная точка*) dove ha luogo la nascita del mito, il momento sacro che sovverte la vita quotidiana e dà il via a una nuova esistenza (ЗЧ, I/65). Per realizzare il suo progetto, l'autore sente di doversi liberare dalla maschera dello scrittore e raccontare la sua più sincera identità di uomo (“Назначение этого дневника – сорвать маску с себя, как с писателя; и – рассказать о себе, человеке, однажды на веке потрясенном; подготовлялось всю жизнь потрясение”: ЗЧ, I/63-64).

La natura dell'obiettivo che l'autore si pone, determina la forma dell'opera. È necessario, egli ritiene, non distrarre l'attenzione di chi legge con gli inganni formali. L'autore decide pertanto di eliminare le ricerche stilistiche che avevano contraddistinto le sue opere precedenti e di imparare a “scrivere come un ciabattino” (“Пишу, как сапожник”: ЗЧ, I/65). Ciò non significa deprivere la scrittura dell'aura di prodigio che la circonda, ma coglierne l'aspetto di rituale segreto (ЗЧ, I/67). L'argomento non è nuovo, Belyj l'aveva già sollevato nei primi anni Dieci. In *Literator prežde i teper'* egli fa una distinzione tra il letterato contemporaneo, abile esteta che utilizza materie e costruzioni preziose destinate a pochi, e il letterato di un tempo, che non inganna il lettore con giochi raffinati ma mostra la verità sotto forma di materiale grezzo.²⁵

²⁵ A. Belyj, *Literator prežde i teper'*, in Id., *Arabeski*, cit., p. 324.

Se letto da questo punto di vista, il progetto messo in atto a circa quindici anni di distanza da queste dichiarazioni è la concretizzazione artistica di quelle osservazioni teoriche. Belyj asserisce di voler abbandonare la strumentazione verbale sofisticata del passato e utilizzare mezzi inadatti (*негодные средства*), che paragona a impalcature. La metafora rinvia all'esperienza biografica di Dornach. Durante gli anni trascorsi nella comunità di Steiner Belyj lavorò come falegname e scalpellino. Arrampicato sulle impalcature costruiva e decorava il Goetheanum come il più provetto degli artigiani. Trasferite sul piano letterario, le impalcature sostituiscono una costruzione narrativa vera e propria e, per Belyj, allontanano *Zapiski čudaka* dalle sue opere precedenti.

I mezzi inadatti sono in realtà proprio quelli appartenenti al simbolista Belyj: frammenti, allusioni, sforzi, ricerche. Essi sono legati al singolare contenuto dell'opera. Ai *flashback* della memoria, ai sogni e alle elucubrazioni, fanno eco i *leitmotiv*, le immagini inusitate, le frasi spezzate. Lo stile non segna svolte significative nella sua prosa, ma si inserisce in un percorso artistico unitario, che l'autore tenta (in modo non del tutto efficace) di rinnovare in chiave antroposofica. L'opera doveva essere intesa come grado nuovo di un percorso unitario, nel quale si riflette l'intera storia della prosa. Belyj richiama a tal fine lo sviluppo della drammaturgia, dai misteri alle grandi tragedie di Sofocle e alla farsa, la cui evoluzione avviene intorno all'evento di importanza interiore. Mostrarlo implica interpretare il genere del romanzo in chiave nuova, probabilmente satirica, come sostiene l'autore nella seconda postfazione. La farsa desacralizza la tragedia, la satira, che egli vuole rappresentare nel vuoto, nelle impalcature e nei mezzi inadatti, dovrebbe generare il medesimo effetto sulla narrazione. Sfortunatamente Belyj non riesce a trovare la giusta misura e fallisce nel suo intento.

Il progetto, che era stato suggerito evidentemente dall'esperienza antroposofica e dalla permanenza a Dornach in particolare, non aveva trovato adeguata rappresentazione artistica. Questa è la ragione che aveva indotto Belyj alla stesura delle memorie di un bislacco. L'autore descrive una realtà ancora troppo vicina a lui per poter essere compresa e interpretata. L'incoerenza dello scorrere della vita è tradotta per questo in un libro, per il quale sembra appropriata la definizione, contenuta nel saggio

autobiografico *Počemu ja stal simbolistom*, “difetto di forma” (*минус формы*).²⁶

Il lettore

La difficoltà di far circolare nella Russia postrivoluzionaria e nella nascente Unione Sovietica le memorie di un'epoca giudicata nel migliore dei casi borghese, decadente o reazionaria, precludeva di fatto la possibilità di raggiungere con *Zapiski čudaka* un'ampia cerchia di lettori. Belyj non poteva ignorare che un libro così intriso di occultismo sarebbe indubbiamente incappato nella censura. Sembra dunque legittimo avanzare l'ipotesi che egli avesse deciso comunque di scrivere per se stesso e per pochi sodali, secondo la strategia ‘pregutenberghiana’ adottata, specie negli anni Trenta, dagli scrittori della sua generazione. La complessità della visione produce lo sdoppiamento della cerchia dei destinatari a cui Belyj si rivolge: da una parte, il lettore comune, presumibilmente capace di districarsi nello stile simbolista e destinatario dell'invenzione artistica, dall'altra, il lettore iniziato alle pratiche esoteriche e alla dottrina antroposofica, in grado di interpretare gli arcani simboli inaccessibili al lettore comune.

Il compito assegnato al lettore, con il quale lo scrittore interloquisce direttamente (si veda p. es. “я напомню читателю, что”: ЗЧ, I/62; “представьте”: ЗЧ, I/86; “увидите вы”: ЗЧ, I/88; “прощайте же”: ЗЧ, I/90; “Я здесь, перед вами стоящий”: ЗЧ, I/105; “вы помните?”: ЗЧ, II/30) è centrale e arduo. Facendo appello a una specifica sensibilità creativa, egli deve tentare di recuperare i percorsi interpretativi di questo complesso *collage* prima sul piano estetico, cercando di trovare i nessi necessari tra la voce del narratore protagonista e la voce dell'autore e di ricostruire la sintassi inconsueta, il lessico talvolta bizzarro delle visioni oniriche e una impostazione grafica talora simbolica, un contenuto eterogeneo, che si sviluppa tortuosamente in un percorso fra esperienze biografiche, reminiscenze personali e slanci di fantasia e pensiero, conducendo la narrazione ai limiti dell'intelligibile.

²⁶ A. Belyj, *Počemu ja stal simbolistom i počemu ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija*, Ann Arbor, Ardis, 1982. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno dati direttamente a testo, con la sigla ПЯСС seguita dal numero di pagina.

L'atteggiamento dell'autore verso il lettore è prudente. Egli cerca di anticipare la sua possibile reazione con domande retoriche e repliche immaginate, si preoccupa continuamente della sua opinione, si scusa e si giustifica per le scelte operate. Teme che il lettore trovi difficile la lettura del testo, al quale di conseguenza guarderà con sospetto (ЗЧ, I/62; ЗЧ, I/69). Reiterati sono i richiami del narratore alla natura sincera delle proprie affermazioni che, sostiene, non devono essere considerate invenzione ma pura verità. Esortazioni richiamate soprattutto da emozioni e sensazioni intime, che rafforzano l'elemento soggettivo della narrazione piuttosto che l'obiettività del resoconto memorialistico.

3. Il piano autobiografico della narrazione

La verità autobiografica

Il piano della biografia reale è reso da una trama semplice. Tra il 1918 e il 1921, a diversi anni di distanza dai fatti descritti, il narratore-protagonista di *Zapiski čudaka*, lo scrittore 'Leonid Ledjanoj', narra la storia di un viaggio da lui compiuto nel 1916 dalla Svizzera alla Russia. Dopo aver vissuto per un certo periodo nella comunità steineriana di Dornach, 'Ledjanoj' viene richiamato in patria per combattere nella prima guerra mondiale. Immediatamente si reca a Berna al consolato inglese per ottenere il visto d'ingresso per la Russia. Il breve trasferimento e il viaggio in treno che da Berna lo riporta a Dornach costituiscono una prima occasione per riflettere sulla vita che egli sta per abbandonare e su quella che lo aspetta al rientro in patria. Dopo il congedo da Steiner e dalla moglie Nèlli, 'Ledjanoj' lascia infine Dornach e parte alla volta della Russia. Durante il viaggio non hanno luogo episodi rilevanti, fatta eccezione per gli interrogatori della polizia di frontiera e i colloqui nei consolati di Londra e Parigi, la breve visita a Londra, gli incontri occasionali con altri passeggeri.

La trama è scandita dalle tappe del viaggio: Parigi, Le Havre, Londra, Newcastle, Bergen, Lien (cittadina norvegese non lontana da Bergen), Christiania (l'odierna Oslo), Chaparanda, Beloostrov, Pietrogrado, località nelle quali l'azione è limitata, ma i cui nomi evocano nel narratore ricordi e fantasie, che a loro volta generano immagini surreali e costituiscono il vero tessuto connettivo dell'opera. Il viaggio di 'Ledjanoj' si conclude a Mosca, dove egli torna a stabilirsi e riacquista la fama letteraria, un po' sbiadita durante il periodo passato all'estero. Gli anni trascorrono e la nar-

razione si avvicina al presente dell'enunciazione. La gloria professionale è stata solo temporanea, ora il narratore vive una difficile situazione finanziaria, dovuta soprattutto alla censura, che gli vieta di pubblicare i suoi lavori. La nostalgia per il periodo di Dornach, l'oblio di Nèlli nei suoi confronti e l'impossibilità di recuperare quella parte della vita acuiscono la solitudine di 'Ledjanoj'. Il semplice intreccio si complica con l'inclusione di brani dedicati alla rievocazione del passato. I luoghi del viaggio da Dornach a Mosca incalzano il narratore con i ricordi del primo viaggio, compiuto nel 1913 nella direzione opposta, quando, insieme alla moglie, egli era divenuto uno dei più fedeli seguaci di Rudolf Steiner. In lunghi passi il racconto del narratore fa risalire il lettore ad un passato più remoto, ai viaggi da lui compiuti insieme alla moglie fra il 1911 e il 1913 in Europa, Tunisia, Egitto e Terrasanta, e soprattutto al soggiorno a Dornach. Altre digressioni riguardano ricordi d'infanzia e giovinezza del narratore, come il liceo e le esperienze significative per la formazione del narratore, quali la lettura delle *Upaniṣad* e l'incontro con Vladimir Solov'ëv.

A livello extratestuale emerge l'attendibilità biografica dei fatti narrati, sia per quanto riguarda la linea narrativa principale sia per le digressioni su infanzia e giovinezza del narratore. Il viaggio che egli descrive corrisponde a quello intrapreso da Belyj tra l'agosto e il settembre del 1916, quando egli lasciò Dornach perché richiamato alle armi in patria²⁷. Nonostante l'abituale minuzia con cui Belyj lo compila, neppure dal suo *Rakurs k dnevniku* si ottengono dati significativi. Per i mesi di agosto e settembre 1916 egli registra le seguenti sintetiche annotazioni:

Август. Репетиции *Фауста*. Прощание с Доктором. Выезд из Дорнаха 8-ого авг. с Поццо. Петроград: редакция. "Биржевые Ведомости". Встречи. Демяново. Москва.

Сентябрь. Москва. Посещаю антропософские и прежние литературные знакомства. [...] Беседы, встречи, среди новых знакомств в тот период.²⁸

²⁷ È interessante che in nessun'altro dei testi autobiografici e memorialistici di Belyj si precisano luoghi e tempi del viaggio del 1916 da Dornach a Mosca. Močul'skij, non a caso, nel 1955 utilizzò *Zapiski čudaka* come unica fonte biografica per la ricostruzione del rientro di Belyj in Russia dopo l'esperienza di Dornach: cfr. K. Močul'skij, *Andrej Belyj*, Pariž, YMCA Press, 1955. È vero altresì che Belyj stesso considerava *Zapiski čudaka* una fonte biografica attendibile (si vedano p. es. i rinvii all'opera contenuti in ВШ, 240).

²⁸ A. Belyj, *Rakurs k dnevniku 1899-1930 gg.*, RGALI, f. 53, o. I, ed. chr. 100, ll. 78/81.

L'unico testo contenente alcune informazioni su questa parte della biografia di Belyj è l'inedito *Žizn' bez Asj*.²⁹ Secondo la ricostruzione di Aleksandr Lavrov sulla base del manoscritto, lo scrittore arrivò a Dornach nel febbraio 1914 e li trascorse due anni e mezzo. Lasciò la comunità il 18 agosto 1916 e giunse a Pietrogrado il 3 settembre 1916, dopo aver attraversato l'Europa (18 agosto: Berna; 19 agosto: Parigi, Le Havre; 20-25 agosto: Londra; 26-27 agosto: Mare del Nord; 27 agosto: Bergen; 29 agosto: Christiania; 1 settembre: Tornio; 3 settembre: Pietrogrado).³⁰

Il tempo

L'andamento cronologico degli episodi descritti è solo in apparenza disordinato. Il cronotopo viene definito fin dalle prime righe: è il 1916 (“два года ворчала громами на нас мировая война”: ЗЧ, I/11) e il narratore si trova a Dornach. I richiami temporali e spaziali sono per lo più precisi e attendibili. Si veda per esempio: “С 1899 года по 1906 год проживал я в имении в Тульской губернии” (ЗЧ, I/48); “Всю весну и все лето 1915 года – оканчивали ‘Юпитер’” (ЗЧ, I/90); “Приехали в Дорнах мы первого февраля 1914 года” (ЗЧ, I/90).

Tuttavia, benché conservi con una certa coerenza la consequenzialità logica, il piano temporale è complicato da prolessi, analepsi, *flashback*, anticipazioni, tecniche di ritardo e rielaborazioni di vario genere, che privano il testo di una consequenzialità di causa-effetto e talvolta comportano incongruenze sul piano morfosintattico. Il lettore si muove a fatica nella ridda di eventi e memorie, coinvolto com'è in un turbinare di riferimenti che rimandano ora al periodo svizzero di Dornach, ora agli anni della Mosca proto-sovietica, ora all'infanzia, ora al presente.

In questo contesto la dimensione temporale si restringe e si dilata: senza soluzione di continuità il narratore passa dagli eventi del 1916 a quelli del viaggio del 1913 e oltre, a quelli dell'infanzia, della giovinezza e dei primi anni trascorsi con Nelli all'estero, per proiettarsi infine in un passato più recente, quello degli anni 1916-1921 e nel presente. Talvolta le sequen-

²⁹ A. Belyj, *Žizn' bez Asi*, Ruk. otdel RGB, f. 25, o. 31, ed. ch. 1.

³⁰ A. Lavrov, *Andrej Belyj. Chronologičeskaja kanva žizni i tvorčestva*, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 773-805.

ze si protraggono in una dimensione quasi atemporale, e singoli istanti diventano lunghi intervalli; altre volte la successione degli eventi è accelerata: Belyj non si sofferma sullo scorrere del tempo e lo condensa in poche righe.

La narrazione retrospettiva viene sostituita spesso da una meditazione atemporale, alla quale i rinvii al cronotopo forniscono il necessario sostegno. Il risultato è la disposizione degli eventi in una sequenza talvolta sconnessa di singoli momenti, che producono l'effetto di frammentarietà del testo.

Mentre dal punto di vista dell'intreccio l'opera può essere intesa come un'autobiografia attendibile, la complessa struttura temporale sulla quale essa si basa suggerisce di interpretare il testo come *fiction*. Più precisamente, ciò che mette in risalto la natura ambigua del genere è il contrappunto fra narrazione realistica, precisa dal punto di vista cronologico, e meditazione atemporale. Per Nina Kauchčišvili questo speciale sguardo di Belyj è il principio fondamentale intorno al quale viene organizzato lo spazio artistico. Esso collabora attivamente al processo creativo, diventa coautore e congiunge l'immanente con l'invisibile, trasforma oggetti e spazi in immagini della percezione simbolica, trasfigura la realtà e crea un mondo nuovo, conforme alle esigenze interiori dell'autore. Sulla base di questa originale percezione spazio-temporale, secondo la studiosa, Belyj sviluppa un genere memorialistico nuovo.³¹

I luoghi

Sul treno della conversione

Al centro della parte di biografia mostrata dal narratore è l'episodio della definitiva conversione all'antroposofia, che avvenne, secondo quanto afferma Belyj nel *Material k biografii*,³² nel mese di ottobre del 1913. Belyj e la moglie viaggiavano da Christiania a Bergen sullo stesso treno di Rudolf Steiner. Secondo la ricostruzione di Belyj, giunti fra i ghiacciai norve-

³¹ N. Kauchčišvili, cit., pp. 29, 44.

³² A. Belyj, *Material k biografii (intimnyj)*, a c. di J. Malmstad, "Minuvšee", 1988, t. 6, pp. 337-448; 1989, t. 8, pp. 409-471; 1990, t. 9, pp. 409-488. D'ora in avanti i riferimenti saranno dati direttamente a testo, con le sigle МБИ/І/ІІ/ІІІ seguite dal numero di pagina.

gesi, lo scrittore e la moglie incontrarono Marija Sivers, moglie di Steiner. La conversazione fra i tre indusse i coniugi alla decisione di convertirsi definitivamente all'antroposofia e di trasferirsi nella comunità fondata da Steiner a Dornach. Belyj così descrive l'episodio:

Мы едем за д-ром в Берген, в одном поезде; во время пути, когда поезд пересекает ледники, к нам с Асей в вагон входит М.Я. Сиверс и между нами происходит разговор, который решает нашу судьбу; мы с доктором поедем в Дорнах (МБИ, I/356).

La vicenda è filtrata dalla percezione del narratore, il quale, trascrivendo i propri pensieri, utilizza il vocabolario occulto antroposofico, in una sorta di dialogo con se stesso, o meglio, con il suo ritrovato Io superiore:

– Вот тут появилась сестра, постигавшая тайны мистерий; она, прейдя из вагона, в котором задумался Штейнер (он ехал в том поезде) говорила о том, – что: –
– возвысились цели в столетиях времени; и – поглядела мне в сердце: ее ослепительный взгляд посредине разъятого сердца зажег мое Солнце: и я, припадая к себе Самому, припадал не к себе Самому;
– в то мгновенье прошел по вагону кондуктор оповещая, что мы в высшей точке подъема от Христиания к Бергену (ЗЧ, II/121).

И вот – остановка; и вот, цепenea в незвучиях света, стояли вагоны; сбежали из поезда: к синему озеру; ноги хрустели ледком; из окошка вагона смеялись; приподняли рог молодого оленя, здесь сброшенный; грудь обжигало озоном; в груди же стояло:

– “Узнал тебя: ‘Я’”.
– “Ты – сошел ко мне из воздуха”.
– “Ты – осветил мне...”
– “Ты – шествие в горы”.
– “Ты – горы”.
– “Сошествие Духа во мне”...
(ЗЧ, II/121-22)

Il confronto fra i due testi mette in evidenza come il narratore rispetti la realtà dei fatti descritti in *Material k biografii*. In *Zapiski čudaka* essi sono però rappresentati con immagini liriche, nelle quali si riflette il profondo legame che unisce il fatto biografico con l'ambiente in cui esso ha luogo. La percezione soggettiva è accentuata e avvicina la narrazione alla *fiction*. Le parole scelte per descrivere la realtà rimandano a una dimensione più profonda dell'esistenza, mediante un contrappunto di rinvii reciproci fra ambiente esterno e pensiero individuale (p. es. “сухолистья”– “сухомысли”; “высились гранные массы”– “высились смысли”– “воз-

высились цели”), che lascia trasparire l’incontro con l’altro, l’Io atavico che ciascuno di noi incarna:

Никогда не забуду.

Мы ехали из Христиании в Берген: три года назад – в сухолистьях осени; в дни, когда созревали плоды многолетних стремлений ... [...]

– уже в Христиании мысль облетала, обвеясь; и – свеяв мне под ноги жизнь сухомыслия, высились смыслы в мирах многообразий; я из ущелия плоти прошел: в непомерный объем раздававшихся истин до – дальних прозоров о судьбах моих; –

– и возвысились цели, подъятые к

небу (гигантом) в столетиях времени; вот –

– Кто-то Древний, подняв из-за мира моих превозвышенных мыслей –

– свой Лик, –

– поглядел в мое сердце; и в нем отразился, как в озере, – с кручи; я видел Его отражение во мне; [...]

– огромная поросль лесов, шелестя сухолистьем, открыла красневшую недо-росль мхов и суровых безлистных (ЗЧ, II/119-20).

Asja Turgeneva, dal canto suo, contraddice nelle memorie le affermazioni di Belyj, sostenendo che la conversazione con Marija Sivers non ebbe affatto il significato che Belyj le attribuisce nelle sue opere. Il simbolismo della rappresentazione di Belyj si dissolve nel commento freddo e distaccato di Asja:

Когда ехали из Христиании в Берген, произошел разговор с ‘сестрой’ (*Заниски чудака*), привлечший большое внимание Мочульского. Кто была эта ‘сестра’, слова которой так взволновали Андрея Белого?

Желая немного успокоить его, – он все еще был в состоянии потрясения, после лекций, – к нам в вагон третьего класса пришла М.Я. Сиверс и долго беседовала с Белым об ибсеновском Бранде. Норвежские горы, среди которых шел поезд, придавали для Бугаева этому разговору особое значение.³³

Dornach

L’immagine della comunità è quasi idilliaca. Essa viene presentata come una confraternita pacifica che lavora con fervore appassionato al progetto comune del tempio steineriano (ЗЧ, I/91-92). Il ritratto romantico si basa essenzialmente sul mito della fratellanza dei popoli e sull’idea di comuni-

³³ A. Turgeneva, *Andrej Belyj i Rudolf Štejner*, in *Vospominanija ob Andree Belom*, a c. di V. Piskunov, Moskva, Nauka, 1980, p. 198.

tà unita da forti vincoli collettivi (ЗЧ, I/13-16). Al mito contribuisce l'idea dell'isola felice (*topos* dell'autobiografia), contrapposta al caos del mondo impazzito nella prima guerra mondiale. Il superamento della soglia della comunità fa precipitare Belyj nello spaventoso non-spazio circostante. Sul piano linguistico la dimensione spaziale viene resa attraverso la ripetizione di sostantivi e avverbi indicanti il vuoto e il nulla (“пустота”, “ничто”, “никуда”, “пустое ничто”, “безвещность”). Il mito di Dornach si crea inoltre grazie alla selezione degli eventi basata su un criterio temporale. Quasi tutti gli episodi ricordati da Belyj hanno luogo in primavera e in estate, sia quelli riguardanti il viaggio effettuato tra la fine di agosto e l'inizio di settembre 1916, sia quelli legati all'infanzia e alla giovinezza, e ai viaggi del 1912. Autunno e inverno sono solo occasionalmente citati.³⁴

Questi procedimenti producono un'impressione di disorientamento temporale, maturata nella comunità steineriana e confessata dall'autore nelle sue memorie su Steiner. Qui Belyj si interroga sulla sua permanenza a Dornach, isola senza tempo nel cuore dell'Europa lacerata dalla prima guerra mondiale (“В какой я эпохе? В седой древности? В далеком будущем?” (ВШ, 225) e descrive l'atmosfera romantica (*романтика*) di Dornach proprio nei termini di un'atmosfera notturna e primaverile:

И приветствовал романтику дорнахской весны.

Нотою этой романтики овевя мне Дорнах, – несмотря ни на что; и хотя душа исцарапалась терниями в Дорнахе, все же Дорнах высыхивает во мне, как весенний день, овевянный зорями белым вишневым цветом, над которым высятся лазурные купола, вставшие на перламутрово-розовых оттенках отработанного дуба; или он видится мне в дни, когда зацветали розы, всякие розы; [...] Дорнах делался вовсе розовым в июле [...] (ВШ, 223-223).

In altri testi il tono è profondamente diverso. Nel carteggio fra Belyj e Ivanov Razumnik, ad esempio, Belyj inizialmente racconta con entusiasmo l'esperienza del lavoro collettivo, la rigenerazione del corpo dovuta alla fatica fisica (lettera del 2 maggio 1914), ma in seguito lamenta la difficoltà di vivere a Dornach (lettera dell'11 marzo 1916; del 23 giugno 1916):³⁵ la fatica fisica divenuta insopportabile, l'umiliazione di non esse-

³⁴ Autunno e inverno sono citati solo in 3 casi: ЗЧ I/180; ЗЧ I/183; ЗЧ I/184.

³⁵ *Andrej Belyj i Ivanov Razumnik. Perepiska*, a c. di A. Lavrov, D. Mal'mstad, S.-Peterburg, Athaeneum Feniks, 1998, pp. 43, 63, 68. D'ora in avanti i riferimenti al carteggio saranno dati direttamente a testo, con la sigla (ПИР) seguita dal numero di pagina.

re più riconosciuto come scrittore, la guerra, il blocco dell'attività letteraria, i problemi personali e le difficoltà sorte con i membri della comunità, indolenti e poco abili nel lavoro di edificazione del tempio, l'isolamento in una terra straniera, il progressivo allontanamento da Asja e da Steiner, la lontananza dalla famiglia e dagli amici.

Molto spazio è dedicato, in tutta la prosa memorialistica, a Steiner e alla colonia di Dornach, ma la località e il paesaggio circostanti vengono descritti, peraltro in modo assai accurato, solo in *Zapiski čudaka*. Dornach risulta quasi un *locus amoenus* dai contorni classici: sostanzialmente appare come un luogo idealizzato e simbolico. Il narratore ne fornisce una descrizione espressiva, che dà voce soprattutto ai sentimenti, i quali contribuiscono a creare un'immagine quasi poetica, basata su paragoni, similitudini, colori, percezioni di varia natura:

Я стоял на лобастом холме; надо мной розовела руина; зарели из зелени крыши домишек; там – Дорнах; там кряжисто стены бросали в зарю черепицу; там Бирс под горбатым мостом обрывал, клокоча, белоструи; равнина тянулась за ним; распахнулся отчетливо воздух; и синие гребни Эльзаса прорезались явственно; бухала пушка оттуда. [...] Воздушные светлы лучил просвещающий воздух; зарело: зеленоватое небо казалось стеклянным; лилово-багряные клочья летели; синились окрестности; брызнули звезды (ЗЧ, I/11).

Negli altri testi che abbiamo messo a confronto con *Zapiski čudaka*, lo scenario di Dornach e Arlesheim, che fa da sfondo alla comunità antroposofica, è eluso. In *Vospominanija o Štejnere* e *Material k biografii Belyj* si sofferma, talvolta con minuzia quasi ossessiva, sui dettagli architettonici del tempio e sull'organizzazione interna della comunità, ma non con altrettanta minuzia sull'ambiente circostante.

La presenza in *Zapiski čudaka* di una descrizione attenta di Dornach ha una funzione narrativa che può sfuggire a una prima lettura e che rientra invece nell'intenzione autoriale di fondo. Tale funzione emerge poche pagine più avanti rispetto alla descrizione di Dornach, quando il narratore rievoca la località di *Serebrjanyj kolodez'*.

Serebrjanyj kolodez'

A *Serebrjanyj kolodez'*, nei dintorni di Tula, dal 1899 la famiglia di Belyj possedeva una tenuta. Tra il 1899 e il 1906 lo scrittore vi trascorse lunghi

periodi (ЗЧ, I/48-49). Come Dornach, anche Serebrjanyj kolodez' viene raffigurata come un'isola felice, fuori dal tempo:

Поднимаясь вверх, попаду я на высшую точку пологого склона, где отовсюду откроются шири, просторы, пространства, воздушности, облаки; под ноги тут опускаются земли; и – небо здесь падает; буду я, небом охваченный, вечный и вольный – стоят; разыграется жизнь облаковых громад вокруг меня; если мне обернуться назад, то увижу и место, откуда я вышел (усадыбу); оно – под ногами; и от нее мне видны: только кончики лип (а усадьба стояла высоко-высоко над речкой).

Спускаясь в противоположную сторону от *плато*, приходил я к дичайшим оскалам старинной овражной системы, сгрызающей плодородную землю и грозно ползущей на нас; кругозоры сжимались по мере того, как я, прыгая по размоинам вниз, углублялся; и небо оттуда казалось широкою щелью меж круч, на которых скакали, играя с ветрами, – татарники, чертополохи, полыни; здесь некогда перечитал Шопенгауера; я опускался туда, перезая слой леса, слой глины – до рудобурых железистых каменных глыб (величиною с арбуз), вымачивающих водотек; было влажно и холодно (ЗЧ, I/50-51).

Dornach e Serebrjanyj kolodez' sono accomunate dall'influenza che entrambe hanno esercitato sulla formazione del narratore e sulla sua produzione artistica (ЗЧ, I/17; ЗЧ, I/52). Nei due luoghi egli è cresciuto spiritualmente e ha intuito la presenza dell'altro 'Io'. A Serebrjanyj kolodez' egli aveva percepito per la prima volta il secondo Io, ma fraintendendolo per mancanza di esperienza, l'aveva considerato l'Anticristo (ЗЧ, I/55).

L'ipotesi del parallelo Dornach/Serebrjanyj kolodez' si rafforza a livello intratestuale e soprattutto nelle esplicite affermazioni di Belyj:

Здесь, под куполом Иоаннова Здания мне повторялись – старинные детские строки о том, что

“Сквозь шов непрерывных веков
Что-то снова коснулось меня.
Тот же грустно-задумчивый зов”.

Как и там, среди тульских полей, исходил я любовью: знакомые души спускались ко мне в их неявленном облике; и Владимир Соловьев воскресал (ЗЧ, I/106-107).

Le descrizioni sono analoghe, entrambe contengono date precise e il nome della località, ciascuna caratterizzata dalla presenza del fiume, della pianura, delle colline e delle montagne e filtrata dalla percezione soggettiva del narratore: i colori, il rumore e, non secondariamente, l'espressione 'mi sembra', che pone l'accento sì sul processo della percezione, ma di una percezione fallace.

Il nesso che si viene a creare fra Serebrjanyj kolodez' e Dornach salda, in una rilettura organica e retrospettiva, il passato remoto del giovane simbolista e il passato più recente dell'antroposofa, sul cui unico filo comune Belyj ha più volte insistito. Egli dichiara:

В Бергене у меня были удивительные, необъяснимые переживания, связанные с встречей со Христом; мне объяснились теперь впервые отчетливо и мои юношеские, апокалиптические переживания 1898 года, и впечатление от разговора с Влад. Соловьевым в 1900 году; и узнавания лета 1902 года о том, что 2-ое пришествие началось (МБИ, I/358).

Все мистические переживания моей жизни синтезированы теперь; я обрел мистику юношеских лет; но эта мистика во мне теперь уже не мистика, не экстаз, а – верное ведение (МБИ, I/358).

È interessante notare che negli altri testi memorialistici in cui Belyj racconta della sua vita a Serebrjanyj kolodez', il luogo non viene mai presentato con il tono che la sua descrizione assume in *Zapiski čudaka*. In *Na rubeže dvuch stoletij* il misticismo che contraddistingue i ricordi di 'Ledjanoj' scompare. Sottolineando il suo interesse di allora per le scienze naturali, Belyj mostra la tenuta come un laboratorio dove egli poteva osservare i fenomeni naturali riguardanti, per esempio, la botanica, la zoologia, la meteorologia, e applicare le sue conoscenze scientifiche.³⁶ In *Načalo veka* Belyj non si sofferma sul luogo e racconta quali erano le sue attività in campagna, in particolare le uscite a cavallo e l'abitudine di scrivere restando in sella. Come in *Zapiski čudaka*, anche in queste memorie egli ribadisce l'influenza di Serebrjanyj kolodez' sulle *Simfonii* ([Серебряный колодезь] давал мне натуру "Симфоний").³⁷

Il Goetheanum

In nessuno dei testi autobiografici e memorialistici sul periodo steineriano Belyj dedica tanto spazio al Goetheanum, il tempio antroposofico di Dornach, quanto gliene riserva in *Zapiski čudaka*. L'elaborazione linguistica è estremamente precisa e al tempo stesso impressionistica (da questo punto di vista la descrizione contenuta nel *Material k biografii* è analoga: МБИ, I/399) e evocativa. Il narratore indugia su dettagli che sollecitano una rico-

³⁶ A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, cit., 1989, pp. 384-85.

³⁷ A. Belyj, *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 146.

struzione indiziaria sulla base di nessi simbolici, che si stabiliscono a livello della percezione principalmente visiva, ma che non esclude legami sinestetici. Talvolta si attiva la sfera olfattiva:

Когда мы потом заработали (в Дорнахе) над деревянную форму порталов Иоаннова Здания, – вооруженной стамезкой срезая душистые щепки, отчетливо пахнувшие то миндалем, а то яблоком (от присутствия в дереве ароматичных эфиров) [...] (ЗЧ, I/46-47).

In altri casi le strutture del tempio sono percepite come una composizione musicale in virtù del ritmo che il narratore coglie nella loro successione nell'insieme architettonico:

Великолепная фантастика архитравов, прыгучих и гранных, соединяющих с куполом; многогранье их образует во мне фугу Баха; простой лейтмотив над колоннами белого бука – гранится, сложнится, змеится; попарно взлетели граненые архитравные формы: между колоннами вишни и дуба; [...] так тема в вариациях осуществляет себя: истечением форм; точно стены, срываясь с мест, начинают кидаться по всем направлениям; перепружились, заходили на дугах их мускулы; *пляска* колонн, и летание стен – кружит голову нам; с чем не справился гениальный Родэн, здесь достигнут в архитектурном задании; именно: явлена форма в движении (ЗЧ, I/87-88).

La scelta lessicale contribuisce a creare un'immagine quasi sovranaturale del tempio. L'uso di superlativo, iperbole, anafora, ossimoro e sinestesia produce l'effetto di grandezza, solennità e imponenza dell'edificio (ЗЧ, I/12-13; ЗЧ, I/84-85). La grandiosità della costruzione non impedisce al narratore di vedere in essa i tratti leggeri di una creatura celeste, quelli che ne fanno il simbolo dell'antroposofia. La descrizione è dettata dalla suggestione personale del narratore, che di fronte al tempio in costruzione lo immagina dopo che sarà finito:

Я стою посредине огромного круглого зала; и проникая тяжелую толщу лесов, представляю себе этот зал, каким будет он выглядеть по окончании постройки.

Представьте четырнадцать гранных и мощных колонн (в поперечнике каждая – занимает не менее полутора метра); колоннада обходит пространство отчетливым кругом; ассиметрично стоит пятигранник колонны, на шестигранник цоколя; все четырнадцать цоколей, как колонны из дерева; и отношение углов пятигранников к шестигранникам переменяется всякий раз; по отношению к цоколю ассиметрична колонна, как бы образуя капризнейший сдвиг; сумма сдвигов слагает гармонию; кажется – круг из колонн заветрелся; и хочется ухватиться рукой за что-нибудь; головокружение нападает в *летающих* стенах от впечатления *пляски* колонн; пьедесталы колонн прихотливо изсечены;

переменяется тема орнамента формы; так: все капители – меняют орнамент; орнаменты – безсюжетны; неизъяснимая прелесть их в этом; они образуют градации странных кристаллов, кристалловидных растений и чаш; пересекаются под углами их плоскости.

Явственно, четко распались четырнадцать стройных гигантов на два полукружия (по семи колонн в каждом); и каждая пара меняет орнамент; седмижды меняются орнаментальные линии; и седмижды меняется самое качество дерева: семь цветов – семь пород: белый бук, чуть желтеющий ясень, кровавая вишня, отчетливо бронзовый дуб, темный вяз, белый клен, перламутрово-нежные тоны березы. [...]

И оттого, то вступая в пространство огромного зала, которого пол-под углом, начинает казаться, что стены разорваны; неизмеримости отовсюду глядят через разрывы.

То – зрительный зал; пересекается круг его с меньшей окружностью сцены, которая, как и зрительный зал, состоит: из живых полукружий колонн (по шести колонн в каждой); градация дерева здесь берется в обратном порядке; орнаментальный мотив капителей иной; и – более раскиданы в гранностях архитектурные формы: они притекают, сплетаясь в изощрения кристаллов к простершейся пентаграмм, напоминающей Человека, раскидывающего две руки; и под нею теперь, без меня уже высекли деревянную статую: здесь стоит сам Христос, исеченный из дерева.

Остановившись посередине круглеющей залы, увидите вы когда вставятся стекла: из-за колонн проникают ее отовсюду цветные, неверные светочки, пропускаемые рядами оконных триптихов – из очень толстого цветного *стекла*: фиолетового, ярко-красного, розового, зеленого, синего (ЗЧ, I/86-89).

Bergen

A Bergen nel 1913 'Ledjanoj' aveva avuto, grazie alle teorie steineriane, la rivelazione antroposofica finale e aveva raggiunto la consapevolezza dell'Io. Per questa ragione Bergen rappresenta per 'Ledjanoj' un simbolo antroposofico importante, tanto quanto il Goetheanum. Come per la rappresentazione del momento della conversione sul treno fra Christiania e Bergen (ЗЧ, II/119-122) e del Goetheanum (ЗЧ, I/84-85) vengono utilizzate espressioni che mettono in risalto la grandezza e la dimensione superiore rispetto al mondo del fenomenico, così nella descrizione della città di Bergen, alla quale il narratore approda durante il viaggio del 1916, si applicano epiteti analoghi, che creano un legame testuale inequivocabile:

– Среди пурпуровых мхов величавых нагорий, взбираясь высоко-высоко над фьордами (ЗЧ, II/72).

– Там прозирались дожди в непрозорной дали; снова: стойкими высями высились в воздухе гранные массы; торчали безснежные плещи; и малый кусточек уже подбирался на лоб гололобой скалы: подобрался; и линия красных лесов возошла по уступам, облекши миры многогорбий в свою багряницу – над синим фиордом; слетали мы к Бергену; мир многозубий мягчился, круглясь многогорбием; скоро уже побежало нелепие крыш в нелепые гор: –

– так мы прибыли в Берген три года назад (ЗЧ, II/122).

Il 'Bau'

Nonostante i toni lirici e il soggettivismo della rappresentazione, le descrizioni del Goetheanum e di Dornach contengono brani realistici, dai quali si traggono informazioni precise sul 'Bau'.³⁸ Si possono desumere dettagli sulla giornata di lavoro di 'Ledjanoj', sulle modalità e l'organizzazione del lavoro, sui progetti, sui materiali utilizzati e su altre questioni pratiche riguardanti l'edificazione del tempio (ЗЧ, I/92; ЗЧ, I/35; ЗЧ, I/89-90). Il racconto è molto simile a quello contenuto in altri testi autobiografici e memorialistici, il confronto con i quali conferma l'autenticità delle informazioni. In *Vospominanija o Štejnere Belyj* fornisce un resoconto estremamente dettagliato e ampio. Anche qui egli si sofferma sui progetti e su problemi pratici come le modalità, i tempi, i materiali (ВШ, 277-78). Una attenzione ancora maggiore al tempio e alla sua costruzione si ravvisa in *Material k biografii*. Il carattere diaristico dell'opera conduce lo scrittore ad annotare con una certa cura (benché a distanza di diversi anni) le occupazioni quotidiane (МБИ, I/389-390) e l'organizzazione del lavoro.

Frequenti sono i legami intertestuali, creati da parole e immagini che ricorrono in testi diversi, per esempio nel paragone fra la comunità steineriana e un'orchestra strumentale, diretta da Steiner:

Иоанново Здание строилось анархическим принципом: был оркестр инструментов; и был – дирижер; указания давались, как импульсы, как посвящение в планы работы, но выполнение было – свободно (ЗЧ, I/91).

Дирижировал постройкой доктор – так именно: каждую отрасль работы – резьбу, стекло, живопись, купол, низ, круг из колонн и т.д. – брал инструмен-

³⁸ In *Material k biografii (intimnyj) Belyj* si riferisce sempre all'edificio in costruzione del Goetheanum con il tedesco 'Bau' ('cantiere'), sempre fra virgolette.

тами он; и старался явить из оркестра работы симфонию; мне было ясно: одни музыканты его понимали; и видели, куда он гнет; ну а другие ('С') старались выявить не звук оркестра, а 'тремоло' своей скрипченки в ущерб ГЕТЕАНУМ (ВШ, 277).

Gli adepti

Gli adepti riuniti intorno a Steiner nella colonia svizzera erano centinaia e provenivano da tutta Europa e dall'America. La strategia di rappresentazione adottata è una sorta di strategia del silenzio. La maggior parte di loro non viene mai nominata per nome e cognome (la situazione contingente della Russia degli anni 1918-1920 non l'avrebbe permesso), ma con degli pseudonimi, come nel caso di Nataša, sorella di Asja, che viene denominata Kitty, oppure con le sole iniziali del nome (мадам П.П.П.; Б., член А.О.; Д***; Б**; мисс М***, покойный М.; покойный С.Ш.).

In *Vospominanija o Štejnere* agli adepti Belyj dedica un intero capitolo, soffermandosi con estremo realismo sulle caratteristiche dei singoli e senza nascondere la reale identità: classifica minuziosamente i confratelli secondo tipologia di attività nella comunità e nazionalità (ВШ, 280-81). In *Zapiski čudaka* il narratore sembra invece solo sfiorare la loro biografia:

Молодые люди в широкополых, заломленных шляпах, одетые в бархатные рабочие куртки и в короткие панталоны: вот Б***; он – голландец; и он сочиняет прекрасную музыку; вот – Д***; он – норвежец, художник (ЗЧ, I/83).

Il ritratto romantico di Dornach, talvolta utilizzato negli altri testi autobiografici, deriva principalmente dall'elaborazione letteraria del ricordo e dalla mitologizzazione di un ideale perduto. Alla verifica dei fatti, il confronto con le memorie mette in rilievo importanti incongruenze. In *Vospominanija o Štejnere*, e soprattutto in alcune lettere indirizzate a Ivanov Razumnik nei mesi di marzo e giugno 1916 e in *Material k biografii*, Belyj critica aspramente la colonia e non nasconde le tensioni interne, tanto forti da minacciarne la chiusura:

В Дорнахе, в условиях вынужденно коммунальной жизни, на тесноте, так сказать, впервые выявилась острота конфликтов и разность пластов, слагавших общество; с осени 1914 года он сглаживал обострения: национальные, классовые, бытовые; вплоть до распутывания жизненных узлов и трагедий; а с лета 15-го года произошел просто взрыв на почве разъединения несоединимых элементов, едва не разорвав А.О. в его целом; [...]; к заботам, связанным с

постройкой, присоединился ряд новых забот: о сохранении самого бытия дорнахской группы; социальная тема намечалась издали (ВШ, 38).

Помню: Однажды, на бурном и ответственном заседании в Дорнахе доктор сказал членам А.О., что, если они не найдут средств изжить выявившиеся противоречия внутри общества, то – во-первых, общество должно закрыться; и – тем самым: все огромное предприятие с постройкой Гетеанума аннулируется; нам остается, так сказать, сложить чемоданы и разъехаться, а Гетеануму, так сказать, оставалось мокнуть в лесах под осенним ненастьем. [...] (ВШ, 56-57).

2 ½ года я живу в глухой, злой деревне среди враждебного населения и измученной кучки людей, дотерзывающих свое здоровье непосильным физическим трудом среди... ‘сумасшедшего дома’ *старух, старых дев* и ‘*психо-патологических*’ дам, съезжающих из всех стран Европы не работать. А сплетничать, завидовать радит нечто тягостное (ПИР, 68).

Дорнахская атмосфера становилась мне порой поперечь горла; дух догматизма и глупого педантизма множества ‘*теток*’, расселившихся Арлесгейме, меня раздражал; особенно раздражали сплетни, распространяемые ‘*тетками*’ [...] (МБИ, II/434-35).

Belyj confessa il disagio per l'ostentata indifferenza degli adepti nei suoi confronti: i confratelli, e lo stesso Steiner, con noncuranza ignorano il prestigio di cui egli godeva come scrittore famoso. A più di dieci anni di distanza dall'esperienza di Dornach egli affronta in *Počemu ja stal simvolistom* la questione dell'incomprensione da cui si sentiva circondato (che affonda le proprie radici nell'incomprensione che i genitori e gli amici prima e l'*intelligencija* contemporanea poi avevano dimostrato nei suoi confronti). Belyj confessa la sensazione di ‘sepolto vivo’, provata durante la sua permanenza a Dornach, da una parte schiacciato dal pensiero di essere come morto (“*моя гибель*”: ПЯСС, 88), dall'altra tormentato dalla serie di falsi miti creatisi sul suo conto: quello di astuto mammone attaccato alle gonne di Marija Sivers, oppure quello di sempliciotto ingenuo o di santo idiota, una personalità oscura alla quale non viene riconosciuto il merito di aver raggiunto la conoscenza più profonda.

La Società Antroposofica lo aveva profondamente deluso. L'originaria comunità antroposofica si era trasformata in vera e propria società, retta da regolamenti, statuti e ordini che ne alteravano la natura originaria di confraternita e nella quale non avrebbe potuto svilupparsi nessuna libertà spirituale (ВШ, 208-209). Benché Belyj non venga mai meno all'adesione all'antroposofia, cui si sentiva ineluttabilmente destinato, il suo *Počemu ja stal simvolistom* costituisce un deciso atto d'accusa nei confronti della Società Antroposofica, nella quale egli vedeva una falsa combinazione di

esoterismo e statalità, causa, a suo modo di vedere, di fraintendimenti nell'uso dei simboli e del fallimento dell'antroposofia in Occidente (ПЯСС, 91).

La guerra in Europa

La rievocazione del passato pone l'accento non tanto sull'oggetto della descrizione, quanto sul processo della memoria che attiva quella descrizione, ovvero l'acquisizione del ricordo in seguito a sensazioni e percezioni di varia natura e il suo richiamo alla mente mediante meccanismi involontari quali l'associazione e lo stimolo emozionale e affettivo. Il processo del ricordo è attivato, nelle opere di Belyj, dalla memoria affettiva (*mémoire affective*), nella particolare categoria della memoria sensitiva (*mémoire sensitive*, che Proust definisce *involontaire*), la quale fa rivivere al soggetto le sensazioni provate nel passato.³⁹ Per l'iniziato alle pratiche antroposofiche le antiche emozioni rinviano a una dimensione profonda, ispirata alle teorie steineriane e recuperata dalla memoria atavica, la memoria della memoria, che per teosofi e antroposofi è registrata nella Cronaca dell'*akasha*.⁴⁰ In *Zapiski čudaka* la 'memoria della memoria' fornisce il nucleo principale della narrazione, poiché il suo recupero consente di risalire al primo istante della coscienza e di comprenderne la natura più profonda, l'impulso cristico.⁴¹

In Belyj il ricordo è innanzitutto suscitato dalla percezione sensoriale, evocata da tutti i sensi: non solo dalla vista (più accentuata), ma anche dall'udito e dall'olfatto. In tutte le opere precedenti gli effetti sonori e i giochi fonetici rivestono un ruolo significativo, ma in *Zapiski čudaka* essi acquistano il primato e, ripetendosi, diventano *leitmotiv*. La percezione acustica è il principale filtro attraverso il quale viene rappresentata la guerra. Il fragore del cannone irrompe nella tranquilla comunità steineriana come

³⁹ "Celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation" : J.Y Tadié, M. Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 177.

⁴⁰ C. Wilson, *Rudolf Steiner*, cit., p. 10.

⁴¹ Il termine è di Steiner: cfr. R. Steiner, *Il Quinto Vangelo*, Milano, Editrice Antroposofica, 2002, *passim*.

unico segnale della follia bellica che imperversa tutto intorno: “Бухала пушка” (ЗЧ, I/11); “Голосила далекая пушка: забежали многие говоры: пушек Эльзаса” (ЗЧ, I/112); “Пролаяла пушка” (ЗЧ, I/112). Pure nei documenti intimi, come il carteggio con Ivanov Razumnik (ПИР, 48; ПИР, 52), nonché *Vospominanija o Štejnere e Material k biografii*, la rappresentazione della guerra mediante l’elaborazione della percezione acustica è privilegiata (МБИ, I/405; МБИ, I/407; МБИ, I/409; МБИ, II/411; МБИ, II/429; ВШ, 218-19).

Il motivo del rombo (*Гул-гуд*) grava come un’oscura minaccia sull’intera vicenda. Ne sono espressione non solo il rombo del cannone, ma anche il fragore del treno, il martellare degli utensili utilizzati nella costruzione del tempio e il fischio del vento, che cadenzano ritmicamente la narrazione:

Длился гул. Посредине пространства, под куполом – нет, на лесах, высоко над землею, склонясь к капители, смотрел я, бывало: –
– летели белейшие щепки в рыдающем гуд стамезок (ЗЧ, I/14).

Длится ночь: посередине пространства немых архитравов [...] тихо стою, затушивши фонарь; слышно – ветер, слетая в отверстия окон [...] наполнит пространство рыдающим гудом: направо, налево, вперед и назад; нападает на бревна: безвещность летающих визгов (ЗЧ, I/103).

Шаги – отгремят; никого; *слышно ветер*, влетая в отверстия окон, наполнит пространство *рыдающим гудом* (ЗЧ, I/104).

L’intero percorso da Dornach a Pietroburgo è segnato dal rumore del treno sulle rotaie, dal sibilo della locomotiva, dal fragore dei vagoni, dal fischio della nave:

Вагонная *толкотня* разрешилась; и мы – уплотнились, уплощились с кем-то [...] И – *тронулся* поезд; поехали в противоположную сторону от России – в Россию, через моря, через ряд чужих стран; невесомые плоскости стен *тихо тронулись* (ЗЧ, I/119).

Вижу пустая платформа; то Франция; ночь... оголтелый *свисток* паровоза вдали; и – безлетные силуэты вагонов из сумерок; иллюминация светов (ЗЧ, I/139).

– Но – *звонок*; поезд *тронулся*; в *грохотно* бившем туннеле давились мы дымами; *щелкали* стекла вагонов, взлетая (ЗЧ, II/122).

Non è assente comunque il supporto della percezione visiva nella rappresentazione dello scenario bellico europeo. Durante il viaggio in treno e

quando giunge alla stazione di Parigi, 'Ledjanoj' viene assalito dalla folla di soldati e da un'umanità in lutto per la guerra:

Поезд стал; мимо окон валили солдаты, перекруженные ношами: в медных шлемах; они возвращались на фронт; вот толпа их ввалилась в вагон; мы – притиснуты в угол; фляжки с красным напитком (должно быть вином) загуляли вокруг (ЗЧ, I/192).

Тут – военные всех обличий и стран; черногорцы, французы, звенящие шпорами, алых штанах, англичане, одетые с блеском; и – исходящие блеском с нафарменными усами какие-то черезчур европейцы: то сербы; отчетливо звякают шпоры под столиком; лоснятся, золотеют и серебруются нашивки; малиновеют штаны; вот от столика к столику перебегают мой взор: офицеры, жандармы, полковники, сабли, медали, нашивки; Париж ли то? (ЗЧ, I/194)

По всем направлениям несут вцепившихся в ручку солдат; офицеры, опять офицеры; малиновеют штаны; серебруются нашивки; и повсюду, куда ни помотришь: флер, флер; черный цвет доминирует; женщины – чернорogie, черноцветные, спешно проходят. [...] Нет ни песен, ни шуток (ЗЧ, I/194).

Il realismo delle immagini prevale in *Material k biografii*, dove Belyj descrive, come in un resoconto oggettivo, i soldati svizzeri, i movimenti di truppe, l'esercito stanziato intorno a Dornach. Qui egli dedica grande spazio alle sensazioni personali suscitate dal conflitto, alle reazioni che esso aveva provocato nella comunità, alle paure proprie e degli altri adepti. Egli racconta in particolare (MBI, I/404-10) le emozioni seguite alla notizia dello scoppio della guerra, le preoccupazioni, le discussioni; ricorda la paura per la possibile violazione delle frontiere svizzere e i timori suscitati dalla stampa. Non senza una certa emozione ricorda l'arrivo dei soldati svizzeri a Dornach e l'organizzazione della difesa nella comunità, necessaria anche per tutelare il tempio dalla curiosità invadente degli stessi soldati. Alle reazioni degli adepti viene dedicato spazio soprattutto in *Vospominanija o Štejnere*, dove Belyj sottolinea in particolare l'influenza che i fatti bellici esercitavano sull'ordine interno della comunità, spesso forzatamente coinvolta nelle tensioni per la contrapposizione di adepti provenienti dalle nazioni belligeranti (BIII, 239-40, 271-72). I fatti qui descritti non sono sottaciuti in *Zapiski čudaka*, dove vengono narrati in modo veritiero. Nessun tentativo di mistificazione tenta di alterare la verità autobiografica, ma la loro poetizzazione avvicina il racconto all'invenzione romanzesca.

I personaggi

La percezione sensoriale sta alla base anche delle strategie di rappresentazione dei personaggi, specie nel ritratto dei due protagonisti principali, la

moglie di 'Ledjanoj', Nèlli, e Rudolf Steiner, la cui raffigurazione si fonda sui rispettivi prototipi reali.

Rudolf Steiner

La caratterizzazione che *Zapiski čudaka* offre di Steiner si basa su pochi e semplici dettagli dell'aspetto fisico e degli abiti, ripetuti con una certa regolarità, anche mediante confronti, metafore, paralleli introdotti da "как", "будто", "кажется". Fra le caratteristiche principali messe in rilievo: l'andatura leggera, che fa sembrare il fondatore dell'antroposofia un giovanotto; i movimenti rapidi (resi con "быстро", "скоро", "спешить", "пройти"); lo sguardo e gli occhi acuti e brillanti, paragonati a pietre preziose e stelle ("орлиный летающий взор", "строгий отчетливый незабываемый взгляд", "два внимательных глаза", "глаза как бриллианты", "будто две звезды"). Il punto di vista è rivolto solitamente dal basso all'alto (cfr.: "приподыматься", "подыматься") e rivela la devozione dell'allievo verso il maestro e padre spirituale (ЗЧ, I/35; ЗЧ, I/57; ЗЧ, I/105).

L'aspetto più interessante della caratterizzazione di Steiner è costituito dalle marcate contraddizioni sulle quali si basa il suo ritratto, contenute peraltro anche in *Vospominanija o Štejnere* (ВШ, 57-58; ВШ, 103-04) e talvolta in *Material k biografii*. Nei ritratti che Belyj ne delinea in *Zapiski čudaka* si alternano in particolare maschile/femminile, giovane/vecchio, luce/penombra, quiete/agitazione, ardore/morte:

И, помахавши приветственно маленькою, точно дамской, рукой, доктор Штейнер – пройдет; [...] там, впереди, убегая от нас молодою походкой, как мальчик, несется к Иоаннову Зданию (ЗЧ, I/35-36).

Как описать мне лицо моего дорогого учителя? Неуловимо оно, как ... небесный простор; то оно – старина, изчезанная четко морщинами; углубления, складки морщин перечерчены тенями, из которых глядят два внимательных глаза, способных то сжаться до точки, а то, расширяясь, выбросить сноп обжигающих душу огней; я сравнил бы их лишь с бриллиантами (будто, слетая на вас, две звезды, расширяются в солнца); но – солнца изчезнут: останутся два внимательных черных зрачка; а лицо? Безбородое, четкое, твердое, кажется издали принадлежащим, конечно же, девятнадцатилетнему мальчику, а не мужу; и от него разлетаются токи невидимых вихрей и бурь, сотрясающих вас; безпредельному нет выражения; и мятежность лица – только в вас, если вы его видите, переживая душевный разлад: оно тишь и покой; пусть оно, поглядевши на вас, совершает над вашей душевной косностью действия, напоминающие взрывы бомбы; взрывается в вас глубина, рана в вас вашу видимость;

взгляд, что вас встретит, горит за пределами человеческих представлений; ужасен в бессмертности он, обрывая в вас 'дно', открывая в вас 'бездну'.

И вместе с тем то лицо выражает потоки восторгов страдания; бриллианты – глаза – две слезы, обращенные не на вас, а от вас – в свою собственную глубину; осветленным страданием мира посмотрит на вас Рудольф Штейнер; тот взгляд не забудете: из него подымается голос: – “И Радости вашей никто не отнимет у вас”.

На лице этом вписаны тайны: последних судеб и последних культур; но смеющимся видел я это лицо – детски мягким, постым и доступным: и – расцвела, как роза, улыбка, на сжатых устах (ЗЧ, I/58-9).

Nèlli

Numerosi elementi della biografia di Nèlli, moglie del narratore, fanno risalire senza ambiguità ad Asja Turgeneva, prima moglie di Belyj. Tra il 1912 e il 1913 Belyj e Asja viaggiarono per l'Europa al seguito di Steiner. Furono a Berlino, Colonia, Bruxelles, Bruges, nei dintorni di Parigi, a Monaco, Basilea, Stoccarda, Christiania, Lien, Copenhagen, Norimberga, Lipsia e in altre città tedesche, francesi, belghe, norvegesi e svizzere. Nei due anni di permanenza all'estero la coppia viaggiò instancabilmente, rincorrendo senza sosta gli spostamenti di Steiner, che in quegli anni teneva lezioni e corsi sull'antroposofia in tutta Europa. Nel 1913 Belyj e Asja decisero di fermarsi a Dornach. Fu durante il soggiorno in Svizzera che lo scrittore sposò Asja. I due coniugi abitarono a Dornach fino al 1916, quando Belyj fu richiamato alle armi in Russia. Alla sua partenza da Dornach Asja decise di non seguire il marito e di restare al fianco di Steiner.

Lo pseudonimo di Nèlli non è episodico. Esso venne utilizzato anche in alcune poesie della raccolta *Posle zvezdy (Nèlli)*, datata Mosca, gennaio 1921 e *Probuždenie*, datata Kovno, ottobre 1921).⁴²

In *Zapiski čudaka* sono descritti alcuni momenti rilevanti della vita comune di 'Ledjanoj' e Nèlli: il primo incontro, le nozze celebrate idealmente in Palestina (“Перед Гробом Господним венчал нас: не поп”: ЗЧ, I/41), i tratti salienti della personalità della donna e del rapporto coniugale, la passione per il lavoro nella comunità e infine l'ultimo incontro, av-

⁴² A. Belyj, *Stichotvorenija*, Moskva, Kniga, 1988, pp. 475-78.

venuto alcuni anni dopo la separazione del 1916.⁴³ La caratterizzazione del personaggio è poco realistica: si basa sulla ripetizione di epiteti appartenenti a campi semantici contigui, e su confronti con alcuni elementi che si ripetono, anch'essi, con costanza. Ne risulta il ritratto di una giovane, dipinto con tratti leggeri e luminoso, reso con colori chiari (“белоснежны складки”; “белая панама”; “желтая стола”; “серебряная цепь”, “розовый воздух”, “лимонная стола”, “розовеющие губки”, “бирюзовая сестра”), verbi di movimento (“разлетать”, “бежать”), aggettivi (“легкий”, “легчайший”, “чистый”, “светлый”, “лучистых и добрых” “юный”), diminutivi (“личико”, “ручка”, “губки”, “грудки”, “головка”), confronti con gli astri (sole e stelle) e altri elementi naturali (la neve). L'immagine così delineata richiama il mito risalente ai tempi degli Argonauti della Dama vestita di sole, ed è contenuta in altre opere di Belyj, come la poesia *Ase*, tratta dalla raccolta *Zvezda* e datata settembre 1916.⁴⁴

La caratterizzazione del personaggio avviene mediante l'uso di vari artifici, come la metafora (“как легчайшая пленочка”, “как струночка”, “как звездочка утра”), la metonimia e la sineddoche (ЗЧ, I/11-12; I/16; I/20; I/36; I/43; I/46; I/79; I/111; I/112-13; I/114; I/122-23). Simile al personaggio di Steiner è la combinazione di elementi, nel caso di Nelli maschili e femminili (“большой мужской лоб”, “стальная мускулистая рука”, “мужественная геройская воля”), che Belyj non abbandona neppure nella memorialistica degli anni Trenta:

Увидев цветок над отвесом, она объявляла: его то и нет в нашей комнате. И [...] ухватившись за корень стальной, мускулистой рукой, начинала карабкаться вверх (ЗЧ, I/37).

У Нелли – стальная рука; гранировальным штрихом на сверкающей медной доске вырезает она утонченный рисунок, напоминающий мне гравюры Рембрандта (ЗЧ, I/37).

В ней – редчайшее сочетание мужественной, геройской воли с нежнейшей мягкостью, подобающей женщине; и во внешности Нелли меня порождает: то – тонкий монашек, весь солнечный и – устремленный; то – фея (ЗЧ, I/38).

⁴³ Nella biografia reale l'ultimo incontro fra Belyj e Asja Turgeneva avvenne alla fine di novembre del 1921 a Berlino.

⁴⁴ Ты вся, как ландыш, легкий, чистый, / Улыбки милой луч разлит. / Смех бархатистый, смех лучистый / И – воздух розовый ланит: А. Belyj, *Stichotvorenija*, cit., p. 430.

Gli attributi del personaggio subiscono una sostanziale variazione quando il discorso del narratore si sposta sull'incontro avvenuto con Nèlli molti anni dopo la loro separazione. In quell'occasione Asja comunicò a Belyj la decisione definitiva di non tornare più con lui e di restare in Svizzera insieme a Steiner. Gli atteggiamenti sono gli stessi (il vezzo di giocherellare con i capelli), ma il ritratto è molto diverso da quello visto in precedenza: un viso di cera, invecchiato, il sorriso stanco:

Нелли сидела передо мной с восковым, милым: милым и все таки с постаревшим лицом; и прислушиваясь к *фокс-троту*, затягивалась папироской: улыбка усталая и, как мне кажется, разочарованная, пробежала по милому личику (девушки, женщины – в ней не осталось почти; она – словно монашек); тряхнула она кудерками (ЗЧ, I/159).

На Нэллином личике всякий раз подмечал выражение холодности, строгости даже (ЗЧ, I/166).

Nella seconda parte dell'opera, dove oggetto della narrazione diventa il tragitto dalla frontiera francese alla Russia, la figura di Nèlli è molto meno presente. Essa compare raramente, solo rievocata quando la nostalgia per la vita di Dornach e per la moglie si fa più forte in 'Ledjanoj' (ЗЧ, II/65-66, 75-76, 86, 115, 121). Anche in questo caso, quando Nèlli è ormai lontana, il ricordo che ne serba il narratore è quello descritto nella prima parte. Nèlli è raffigurata come la medesima creatura solare, con gli stessi abiti e tratti caratteristici:

Ко мне перед сном подходила, вздыхая и взором лаская меня, моя тихая Нэлли [...] и гладила Нэлли меня (ЗЧ, II/76).

Нэлли сидела в белеющем платице; и – фосфорела очами; и – мысль ее ширилась, как пространство огромного моря, через которое плыл мой корабль [...] Нэлли] ясной луной мне бросала вселенские светлы (ЗЧ, II/86).

Сказали друг другу о том, чего нет: о провеявшей Нэлли, юнеющей личиком цвета сквозных анемон (ЗЧ, II/115).

Belyj mantiene la riservatezza sul rapporto con la moglie, rivela soltanto, non senza pudore, che interessi differenti avevano rischiato di minare la relazione (ЗЧ, I/36-37). Ciononostante egli lascia trapelare la natura del legame, idealizzato e sublimato alla luce dell'antroposofia, nel quale Nèlli non è moglie ma sorella o altro 'Io' (ЗЧ, I/20; II/121-22). Ben diversa è la confessione contenuta in *Material k biografii*, nel quale Belyj imputa le ragioni della separazione innanzitutto alla permanenza a Dornach e in un certo senso all'antroposofia, che già dal 1913 aveva creato una frat-

tura insanabile fra i due coniugi (МБИ, I/360; I/380; I/396-97).⁴⁵ Nel testo è introdotto inoltre un elemento del tutto assente nel lirismo di *Zapiski čudaka*: la presenza seduttrice di Nataša Pozzo, sorella di Asja. Secondo quanto affermato da Belyj nella celebre *Lettera autobiografica* a Ivanov Razumnik, i rapporti con Asja si sarebbero deteriorati anche a causa dell'attrazione da lui provata per Nataša.⁴⁶ Il timore di cadere nella tentazione, del tutto passato sotto silenzio in *Zapiski čudaka* e confessato in *Material k biografii*, diventa vera e propria ossessione di tradire la dimensione spirituale raggiunta da Nèlli a Dornach, alla quale Belyj non è in grado di far fronte e che costituisce una giustificazione plausibile al fallimento spirituale di Dornach (МБИ, I/380-81).

Gerry, sèry, mes'e, džentel'meny, mystery, cholmsy

I personaggi secondari che fanno da sfondo alle vicende del narratore sono alquanto numerosi. Ci sono i membri della comunità di Dornach, i passeggeri che accompagnano il viaggio del narratore prima in treno e poi in nave, la folla che si accalca all'arrivo del treno nelle stazioni ferroviarie, i passanti osservati nelle città attraversate (a Londra, Parigi, Bergen), le persone incontrate casualmente e soprattutto le innumerevoli spie, presunti agenti segreti di tutta Europa, nascosti fra i passanti, i compagni di viaggio, i funzionari dei consolati, dai quali 'Ledjanoj' è tormentato.

Belyj dedica grande attenzione alla loro descrizione, che è tuttavia sempre laconica e scarna. Si concentra sugli occhi (spesso definiti "стреловидные", "перелетающие", "острые"), agli abiti, all'atteggiamento e ai gesti. Mette in rilievo l'immobilità di alcuni (con espressioni quali "стоять", "пристальный", "окаменелый", "неподвижный") e, per contrasto, i grotteschi movimenti e le danze sfrenate di altri ("приплясывать", "круто вздернуться", "эластичный", "пляшущий"). Frequenti (anche se non tanto quanto nei romanzi del ciclo *Moskva*) i colori strava-

⁴⁵ In *Vospominanija o Štejnere* la figura di Asja viene addirittura del tutto ignorata. Riferimenti alla moglie ricorrono di rado e solo con l'indicazione delle iniziali A.A.T. oppure A.A. Turgeneva (*passim* nel testo).

⁴⁶ A. Belyj, *Lettre autobiographique à Ivanov-Razumnik*, "Cahiers du monde russe et soviétique", 15 (1974) 1-2, p. 70.

ganti o particolarmente elaborati come “бифштексный цвет”, “приятный пепельно-серого цвета пальто”, “коричнево-дымные сереющие смокинги”.

Anche gli artifici sono quelli usuali: metonimia, sineddoche, metafora, paralleli, ripetizioni, oltre a ironici giochi di parole. Diffusi sono i confronti con personaggi storici e letterari, con animali e oggetti. Per descrivere i *gentlemen* londinesi Belyj utilizza diffusamente, ad esempio, il paragone con i guanti che essi stringono sempre fra le mani (confrontati a loro volta fra loro: ЗЧ, I/207, 209; II/9, 18, 20-21, 24, 26, 27, 29-30, 32).

La ripetizione ossessiva degli artifici porta alla trasfigurazione artistica del personaggio, che gradualmente si distacca dal suo prototipo reale e si riduce ad involucro vuoto, perdendo consistenza biografica. Il processo di svuotamento è ottenuto mediante tecniche narrative diverse, talvolta analoghe a quelle osservate nei casi di ‘Ledjanoj’, Nelli e Steiner, come la presentazione del personaggio attraverso il prisma di un'apparenza ingannevole: “Кажется головой джентльмена, приятно пробритого и молоджавого, несмотря на упавшее на него время лет” (ЗЧ, II/9). Segnale inequivocabile della disgregazione è la perdita di consistenza corporea. In Occidente come in Russia il mondo è abitato da fantasmi e da abiti vuoti che hanno preso il posto del corpo e si muovono in modo grottesco dentro la città: “Опять ощущение, что – пустое пальто, из которого выкачан воздух” (ЗЧ, I/196-97); “В мире призраков: пляшущих ‘мистеров’ [...] Но сэров давно нет на улице” (ЗЧ, II/17); “Этот ласковый сэр, по очереди схвативши за шиворой нас, как пустые пальто, и облекши в нас, как в свои оболочки, насильственно все-таки проволочит по проспектам” (ЗЧ, II/22). Si tratta di marionette, simili ai personaggi di celluloidi del cinema muto, ritratti in pose immobili come in un fermo immagine o in movimenti precipitosi e grotteschi. Sono delle ombre schiacciate in due dimensioni, il cui corpo sta ai confini del reale e della figura umana (ЗЧ, I/196-97):

Так я был расплющен.

Тела не имеют уже подобающих измерений; одно из них вдавнено: Лондон расплющил и превратил в тонкий, в темный прослойк материи, – в листик; а листик стал тенью.

Я тень: неприлично гуляю на сером экране; безостановочной кинематографической ленты движения передаются какому-то миру – иному не нашему.

Мы – лента экрана, которую изучают *они*; им даны все возможности: властно пресечь пляску волн и ныряющий пароход среди них, *это все* образовано

быстрым движением кинематографической ленты; остановись она, – и застынет навеки покинутый гребень волны, перелегающий через борт парохода; и застынет навеки: упавшая низко корма парохода Гакона VII-го “в безпузырчатость” грохота. –

– Я –

– покачнувшийся в неественно-деланной позе, одною рукою схватясь за корму, а другой – за измятую шляпу с отбитыми ветром полями, останусь навеки –

– останови *они* ленту! –

– болезненным клоуном! (ЗЧ, II/57-58)

La consistenza corporea è così poco significativa che altri possono appropriarsene. I dettagli esteriori sono spesso condivisi dai personaggi e a volte figure tra loro non collegate hanno una caratterizzazione addirittura identica. È il caso di un marinaio del piroscampo norvegese e di un membro della comunità di Dornach:

Это – Рюдин, ночной сторож; а вдруг – не Рюдин? Скрипит балками старый Рюдин на коротеньких ножках, держа пред собой круглоглазый фонарик (ЗЧ, I/103).

Прошел молчаливо суровый матрос на коротеньких ножках, держа над собою фонарик – мигавшее око; мелькнули в столбе неживого какого-то света мне прочертни мачты, канат и высоко приподнятый мостик, откуда кренилась в пространство фигура (ЗЧ, II/78-79).

Уж пришел молчаливый матрос, подымая рукой круглоглазый фонарик, мелькнули в луче невысокие прочертни мачты, канаты, фигуры [...] И я понял, что эти фигуры – лемуры (ЗЧ, II/80).

Прошел молчаливо суровый матрос на коротеньких ножках, держа круглоглазый фонарь (ЗЧ, II/87).

L'ultima delle tecniche di scomposizione dei personaggi ci conduce ancora una volta alla loro totale sparizione dalla scena. Si tratta di alcuni dei compagni di viaggio del narratore, imbarcati insieme a lui sul piroscampo norvegese “Haakon VII” verso la Russia. Come di norma, vengono annotati pochi e scarni dettagli esteriori per ciascuno di loro (un ebreo di Newcastle, una signora pallida, uno svedese in *gilet* a righe, degli ufficiali inglesi):

Приподняв воротник у пальто, принагнув на лоб засыревшую шляпу с полями, брюнетик (еврей из Ньюкастля) страдающий (ЗЧ, II/83-84).

Шатаясь, шла бледнолицая дама, подпрыгнула, ухватилась за стол (ЗЧ, II/100).

Толстоносый, шедеющий, швед в полосатом жилет учванился на меня подбородком: потребовал кофе (ЗЧ, II/103).

Швед в полосатом жилете заметил [...]. Шедеющий швед (ЗЧ, II/104; II/107-108)

Красавицы курьеры в британских пальто (офицеры, спешившие с поручением из Лондона) (ЗЧ, II/104).

Dopo averli presentati, l'autore li nomina più volte, sempre citando gli stessi attributi. Fino a quando, dopo averli osservati alla luce di una lampada ed aver notato il contorno della loro ombra, li immagina come linee che prendono il volo in una spirale:

– Вот 'Я' вас –

– и каюта-компании, стол, за которым сидели: седеющий швед, два еврея, курьеры, брюнет или агент, летавшая лампа, в прищуренном взоре моем, разложились на линии, покрываясь узорами перьев, мигающих в перещенных резницах: и крылорук, кользящий слепительно, вместо красавцев курьеров, павлинился в воздухе; швед, оказался смеющейся рожею фавна внутри побежавшей розетки; образовался орнамент растительных линий, переходящих друг в друга: листочки, розетки, пальметы развоплотились в спирали: спирали же стали линейным полетом, кипящим со мною: –

– шпионы, курьеры и шведы летали, блистали, хлестали рыдающим гудом: направо, налево; и шлепались в нос и в бока парохода "Гакон седьмого", дробясь белобисерной пеной; ходили взволновано мощными массами (ЗЧ, II/107-108).

E, medesimo epilogo di 'Ledjanoj', ne fa un elenco impietoso e li fa esplodere e scomparire:

На пароходе "Гакон" свершился чудовищный взрыв: разлетались от действия мысли моей проскипевшие стены "каюты-компании", стол, за которым сидели –

- седеющий швед,
- два еврея,
- курьеры,
- брюнет, –

– закурился в прищуренном взоре моем, разлагаясь на пляску летающих линий, кипящих в моей медитации, и все залетало рыдающим гудом: направо, налево: "буль-буль" – кипятился во мне пространственный облик: "хлоп" – лопнул. "Буль-буль" – кипятился "шпион": лопнул – "хлоп" –.

(ЗЧ, II/112-113)

4. *Zapiski čudaka* tra innovazione e tradizione

Il carattere autobiografico del testo è comprovato dal raffronto intertestuale e parzialmente dal paratesto. Le ambiguità e i tentativi di mistificazione

sono diffusi, ma lasciano pur sempre trasparire intrecci codificati nella prosa autobiografica. Vi si può ravvisare innanzitutto il *topos* del viaggio, e non solo perché vengono descritti spostamenti concreti, ma soprattutto per la valenza metaforica e quindi per il significato di viaggio spirituale, che mostra la peregrinazione verso la terra promessa dell'identità. In primo luogo *Zapiski čudaka* è la reinterpretazione del 'percorso di perfezionamento' delle antiche autobiografie mistiche e dell'archetipo dell'identificazione in Cristo,⁴⁷ contenuto nel genere della 'vita' (*жизнь*), in cui l'io è fortemente legato alla sfera sacra e in cui la comprensione di sé si basa sull'idea di Dio come unico altro. In questo senso i legami intertestuali con le antiche autobiografie e i continui riferimenti biblici fanno propendere per l'attribuzione dell'opera al genere dell'autobiografia spirituale che, soprattutto in relazione al contenuto antroposofico, sembra la definizione più appropriata.

D'altro canto è possibile cogliere anche i prodromi di una nuova prosa autobiografica, consolidatasi in Russia a partire dagli anni Venti con le opere di Pasternak, Mandel'stam, Prišvin, Šmelëv, Rozanov, Remizov, Nabokov. Per l'accentuazione dei legami associativi, la frammentazione della trama, l'approfondimento dell'elemento soggettivo, dell'autoanalisi e della riflessione su di sé, la trasformazione – per mezzo del processo della memoria – del cronotopo in dimensione trascendentale, questo genere di prosa difficilmente può essere formalizzata. Questo, che paradossalmente ne costituisce l'aspetto canonico, consente di inserire *Zapiski čudaka* in un orizzonte letterario che travalica i confini della letteratura russa e che si

⁴⁷ Il mito della biografia trae origine in primo luogo dall'identificazione in Cristo e nei principali episodi biblici. Il preciso modello mitopoietico dell'identificazione in Cristo è presente nelle antiche autobiografie russe, ma nel caso di Belyj ha come principale riferimento concettuale la pratica antroposofica e le teorie steineriane (in particolar modo il ciclo di lezioni sul *Quinto Vangelo*). Letto in quest'ottica, anche ogni altro tema affrontato nell'opera (come il senso di incomprendimento, la caduta della coscienza nel corpo, la memoria della memoria, la seconda biografia, la maschera) contribuisce alla visione mitologizzata dell'io. L'archetipo dell'identificazione in Cristo suggerisce, a nostro modo di vedere, un'ipotesi di apparentamento con le *Confessioni* di Sant'Agostino: cfr. C. Criveller, *Le Zapiski čudaka di Andrej Belyj: un'ipotesi interpretativa*, "Russica Romana", 13 (2006), pp. 53-67.

salda ad una più ampia tradizione modernista europea, nella quale l'auto-biografia assume la dimensione universale del mito.

Fonte mitopoetica essenziale è invero la struttura dell'opera: un intreccio di sogni, fantasie, immagini e riflessioni, convogliate in un lungo monologo interiore in modo quasi casuale, come per pura associazione di pensiero. Animato invece da un grado di consapevolezza assai elevato, Belyj tenta di assoggettare ogni aspetto dell'opera, concezione, contenuto, stile e struttura, a un ideale di unità. Da ciò deriva l'intento catartico dell'autore, che ambisce al raggiungimento di una nuova rappresentazione del proprio più autentico Io, al recupero della sua vera identità. Belyj desidera rappresentare la sua fedeltà all'antroposofia come destino per lui fatale. Con la forma derivata dall'utilizzo dei mezzi inadatti, egli prova a raggiungere l'unità ontologica fra autore e testo. Sul piano linguistico, metafora, anafora, analogia, *leitmotiv*, oltre ad essere le figure retoriche predilette, hanno anche la funzione di sostenere l'incessante tentativo di creare una fitta trama di rinvii intratestuali, che consentono, in un'utopia di sintesi, una lettura unitaria del percorso autobiografico di vita e arte. Nel tentativo di dissimulare l'intento autobiografico e di superare la convenzionalità dei generi, Belyj sgretola l'identità nelle mistificazioni del paratesto e nell'intreccio dei punti di vista, ammettendo contraddizioni e incoerenze che liberano l'autore dalla responsabilità formale di mantenersi fedele alle proprie posizioni, provocando l'illusorietà del procedimento. Ne derivano, inevitabilmente, spazi oscuri che compromettono l'unitarietà e intelligibilità dell'opera, inquadrandola in un genere di frontiera, a metà tra *fiction* e autobiografia.

In base ai canoni indicati da Lejeune, potremmo considerare *Zapiski čudaka* un caso limite, una mistificazione generata dalla fantasia di un uomo ossessionato dalla questione dell'identità personale, se non addirittura paranoico, vicina alla tipologia che lo studioso francese ha denominato "autobiografia con narratore fittizio" (*autobiographie à narrateur fictif*) o "fiction fittizia" (*fiction fictive*).⁴⁸ La teoria si basa sul cosiddetto 'patto fantasmatico', ovvero il patto che si viene a creare fra il lettore e l'autore che "parla di se stesso come se fosse un altro che ne parla o come se lui

⁴⁸ P. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Editions de Seuil, 1980, pp. 33, 51.

parlasse di un altro”.⁴⁹ I precedenti di questo genere fanno capo all’opera di Rousseau intitolata *Rousseau juge de Jean-Jacques*,⁵⁰ con la quale il pensatore francese si poneva l’obiettivo di recuperare la propria credibilità presso i lettori, mostrando il suo personale punto di vista su se stesso e confutando le accuse dei critici che male avevano interpretato le sue *Confessions*.

Le opere di Rousseau e di Belyj rivelano presupposti analoghi e mostrano tentativi di mistificazione non dissimili, basate come sono entrambe su un complesso gioco col nome, che da una parte rinvia, per motivi diversi, ad un elemento di invenzione, dall’altra alla realtà biografica, facilmente rintracciabile tra le righe. Un raffronto dei testi mette in luce innanzitutto una comunanza di stati d’animo fra i due narratori, nonché un analogo desiderio di contestare gli attacchi della critica. Certe dichiarazioni di Belyj ricordano più punti dell’opera del francese, come il passo seguente, che Belyj sembra aver fatto proprio:

Ci sarebbero, a bruciarmi in persona, due grandi inconvenienti che potrebbero costringere quei signori a privarsi di tale piacere. Il primo è che, una volta morto e bruciato, non sarei più in loro potere ed essi perderebbero il piacere più grande, quello di tormentarmi da vivo. Il secondo, ben più grave, è che prima di bruciarmi dovrebbero finalmente ascoltarmi, almeno per la forma, e dubito che nonostante vent’anni di precauzioni e di complotti osino ancora correre questo rischio.⁵¹

Analogie si osservano anche a livello del paratesto. In *Rousseau juge de Jean-Jacques* un ruolo importante è svolto dall’introduzione – *Sujet et forme de cet écrit* – riguardante la forma e i temi che il romanzo tratta. Rousseau vi esprime l’intenzione di ristabilire la verità di fronte alla critica, fornisce chiarimenti sulla scelta del dialogo fittizio, sul quale si basa la struttura dell’opera, e sullo stile, talora anche criticandolo senza remora, e soprattutto si assume in modo inequivocabile la paternità dell’opera. La *mise en abîme* è più diretta rispetto a quella messa in atto in *Zapiski čudaka*. Essa non ingenera equivoci, poiché Rousseau afferma esplicitamente

⁴⁹ “Qui parle de lui-même comme si c’était un autre qui en parlait, ou *comme si* il parlait d’un autre” (la traduzione è nostra): Ivi, p. 34.

⁵⁰ J. J. Rousseau, *Rousseau giudice di Jean-Jacques*, in Id., *Scritti autobiografici*, a c. di L. Sozzi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 756-1084.

⁵¹ Ivi, p. 809.

l'autobiograficità dell'opera, sia nelle note interne del testo che nell'introduzione. Il procedimento adottato da Rousseau si mostra così efficace proprio laddove sono i punti deboli dell'opera di Belyj.

Il gioco con il nome, i tentativi di mistificazione e la *mise en abîme* delle strategie narrative avvicinano *Zapiski čudaka* all'invenzione romanzesca. In particolare queste caratteristiche costituiscono la sostanza dell'*autofiction*, neologismo creato da Serge Doubrovsky nel romanzo *Fils* (1977),⁵² per descrivere una delle varianti del genere autobiografico. Tre parametri essenziali concorrono alla sua definizione: la letterarietà, il ruolo decisivo dell'analisi psicanalitica, la perfetta identità onomastica fra autore, narratore e protagonista. Quest'ultimo requisito esclude la possibilità, benché alcuni aspetti rispondano ai criteri enunciati, di annoverare l'opera di Belyj in questo genere.

Più fondatamente il testo può essere avvicinato al romanzo autobiografico, le cui prerogative per Philippe Gasparini, autore della citata monografia sull'argomento, sono l'intreccio narrativo, la finzione e la letterarietà. In esso non vi sono tracce di referenzialità, in quanto la narrazione è esplicitamente attribuita a un narratore fittizio, il cui nome può non essere quello dell'autore, ma può suggerirne velatamente l'identità, come accade in *Zapiski čudaka*. La verosimiglianza dei fatti biografici narrati è verificabile in primo luogo a livello del paratesto, dell'intertestualità e delle dichiarazioni metatestuali. La finzione al contrario, dichiara Gasparini, è resa principalmente attraverso le modalità di enunciazione e l'organizzazione della dimensione temporale. Per questo sono necessari riferimenti testuali riguardanti l'identificazione onomastica e biografica (le "strategie dell'ambiguità" descritte da Gasparini), che consentano di stabilire l'identità di autore e narratore, nonché l'attendibilità dei fatti. Nel romanzo autobiografico lo scrittore non sottoscrive nessun patto di verità, ovvero non rivendica l'autenticità dei fatti, ma favorisce una doppia interpretazione del testo, ora di finzione, ora autobiografica, per la quale egli assegna un

⁵² "L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte": S. Doubrovsky, *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, in *Autobiographiques: de Corneilles à Sartre*, Parif, PUF, 1988, p. 77.

ruolo centrale alla sagacia del lettore. Nel caso di *Zapiski čudaka* la prefazione e le due postfazioni contengono affermazioni assai contraddittorie: Belyj dapprima nega, poi rivendica un'interpretazione autobiografica delle vicende narrate, ma non smentisce mai la loro veridicità.

Gasparini, che della traduzione francese di *Zapiski čudaka*⁵³ prende in esame solo la struttura compositiva e, più superficialmente, alcuni aspetti del contenuto, non ritiene che l'opera di Belyj possa essere strettamente inquadrata nel romanzo autobiografico. Egli la annovera fra i *récit de dépression* per la sua analogia con le *Confessions of an English Opium Eater* di Thomas De Quincey, capostipite di questo genere. Gasparini mette in rilievo il delirio solitario nel quale 'Ledjanoj' sprofonda, tentando di ricostruire la propria identità e di superare gli attacchi di follia della *mania grandiosa* che lo affliggeva, le crisi di angoscia e di paranoia che i ricordi dolorosi, suscitati dal ritorno in patria, evocavano in lui.

Questa analisi si limita a prendere in esame solo uno solo dei molteplici aspetti della prosa di *Zapiski čudaka*. Nella sua complessa realtà, l'opera in parte sfugge ai principi teorici sia del patto autobiografico, della *fiction fictive*, dell'*autofiction* o del romanzo autobiografico. Senza dubbio essa può essere fatta rientrare nello spazio autobiografico teorizzato da Lejeune, ma, come spesso accade, non è fecondo il tentativo di stabilire rigidi criteri di classificazione. Più opportuno sembra riflettere sull'opera nel contesto della cultura letteraria a cui essa appartiene. Nella sostanza il testo rimane infatti profondamente simbolista, come immediatamente comprese Osip Mandel'stam nella sua – caustica – recensione all'opera:⁵⁴

Русский символизм жив. [...] Приемы, которыми написана книга “Записки чудака”, далеко не новы и не представляют собой откровенья.⁵⁵

⁵³ A. Biély, *Carnets d'un toqué*, trad. fr. de A.M. Tatsis-Boutton, Lausanne, L'Age d'Homme, 1991.

⁵⁴ “Карикатурное развитие худших качеств ранней прозы Андрея Белого, грубой, отвратительной для слуха музыкальности стихотворения в прозе. [...] “Записки чудака” свидетельствуют о культурной отсталости и запущенности берлинской провинции и художественном одичании даже лучших ее представителей”: O. Mandel'stam, *Andrej Belyj. Zapiski čudaka*, “Krasnaja nov”, 1923, 5, pp. 399-400.

⁵⁵ Ivi, p. 399.

La mitologizzazione della propria vita e della realtà che Belyj tenta di mettere in atto, costituisce la naturale prosecuzione della mitopoiesi simbolista di inizio secolo. L'opera dimostra che la tendenza della generazione dei giovani simbolisti alla sacralizzazione di ogni forma di vita e dei rapporti sociali e artistici, nelle opere di Belyj si riproduce anche a diversi anni di distanza dalla proclamata crisi del simbolismo russo. Questo tentativo si fonde con la lingua esoterica della dottrina antroposofica, dando origine a un'opera eterogenea, nella quale confluiscono lo stile e le tematiche della scuola simbolista.

Zapiski čudaka richiama l'esordio letterario, le *Simfonii*, alle quali le strategie di rappresentazione della realtà le avvicinano: il contrappunto musicale dei temi, la frammentazione del tempo, la mitologizzazione dello spazio e delle persone. Le peculiarità del genere delle *Simfonii*, che secondo Lavrov è maturato nell'autore in modo tanto spontaneo quanto involontario,⁵⁶ si riproducono per certi versi anche in *Zapiski čudaka*. Il genere si basa sullo sviluppo musicale dei temi e sulla successione di anafore, contrapposizioni e *leitmotiv*. Le parole e le immagini si susseguono, come afferma Florenskij a proposito delle *Simfonii*, “внутренним ритмом, ритмом образов, ритмом смысла”⁵⁷ e si saldano l'una all'altra mediante il principio del montaggio cinematografico, utilizzato da Belyj in diverse opere, che consente di legare sul piano dell'espressione artistica i due livelli del suo mondo duplice.

La struttura delle opere si complica nel duplice piano di lettura – fra le *Simfonii*, soprattutto in *Vozvrat* – dove il mondo si sdoppia in una dimensione caotica e frammentaria da una parte, eterna e unitaria dall'altra. In *Zapiski čudaka* Belyj tenta nuovamente, a diversi anni di distanza, di dare corpo al tema dell'unione simbolica dei due piani, ma non con l'efficacia delle *Simfonii*. Qui manca l'unitarietà di contenuto, alterata per certi versi dalle mistificazioni dell'apparato paratestuale, e soprattutto l'ironia, la gaia serietà (*веселая серьезность*), secondo la definizione di Lavrov,⁵⁸ che nelle *Simfonii*, in generale nelle prime tre e in special modo in *Vozvrat*, costituisce il principale strumento di osservazione della realtà. In *Zapiski*

⁵⁶ A. Lavrov, *Andrej Belyj v 1900-e gody*, Moskva, NLO, 1995, p. 42.

⁵⁷ Ivi, p. 61.

⁵⁸ Ivi, p. 78.

čudaka, fatta qualche dovuta eccezione, il passato è riprodotto in chiave fortemente emozionale. Ciò induce il lettore a ricostruire realisticamente, laddove possibile, il materiale biografico presentato, ma la frammentazione del canovaccio in un infinito caleidoscopio di immagini e visioni ingenera in lui un'inevitabile sensazione di disorientamento.

Se considerata da questo punto di vista, l'opera costituisce il tentativo di mostrare sempre e caparbiamente, in ogni singolo aspetto dell'opera, insieme alla sfera del fenomenico, anche il livello superiore della realtà. Mentre nelle *Simfonii* il percorso era maturato spontaneamente, qui deriva dalla ricerca di un nuovo stile, che risulta però non del tutto convincente. Come nelle *Simfonii*, Belyj tenta di incarnare la sua visione sincretica della realtà, e di far confluire armonicamente in forma e contenuto unitari aspetti diversi della conoscenza del mondo: religiosi, filosofici, artistici e, non ultimi, biografici. Proprio questo aspetto fu sempre, anche oramai in era sovietica, al centro degli interessi di Belyj e costituisce il fondamento stesso della sua concezione del simbolismo.