

EUROPA ORIENTALIS 32 (2013)
QUALCHE RIFLESSIONE SUL
“VIAGGIO IN ITALIA” DI ANDREJ BELYJ

Emanuela Sgambati

Andrej Belyj parte da Mosca nel novembre del 1910 alla volta dell'Italia insieme alla moglie Asja (Anna Turgeneva, giovane pittrice, lontana parente di Ivan Sergeevič Turgenev). Il viaggio in Italia gli era stato proposto da Emilij Metner suo amico e padrone della casa editrice Musaget, che voleva così allontanarlo dalle travagliate vicende moscovite e metterlo in grado di scrivere quel nuovo romanzo, *Peterburg*, che avrebbe dovuto costituire la continuazione di *Serebrjanyj Golub*, pubblicato nel 1910, e insieme la seconda parte della trilogia *Vostok ili Zapad* da tempo nei progetti di Belyj. Ma, una volta in Sicilia, con un repentino cambio di programma, Belyj s'imbarca da Trapani per Tunisi, Egitto e Palestina e alla stesura di *Peterburg*, il suo capolavoro, comincia a lavorare solo nell'ottobre del 1911 (il romanzo verrà pubblicato nel 1913-14). Quale fu il motivo di questo mutamento di programma? Forse fu dovuto ai prezzi troppo cari a Palermo e al troppo freddo a Monreale:

I vot my rešili: v Palermo žit' dorogo, v Monreale seičas naživem smertel'nuju prostudu... v Tunise deševle čem zdes'; edem v Tunis i tam provedem zimu.¹

Certo i due fattori non aiutarono il soggiorno italiano di Andrej ed Asja, ma forse, più probabilmente, fu l'ineludibile improvviso impulso a seguire un antico richiamo che spinse Belyj alla partenza: “I ne solnce Italii vyzval b sebe, a – Tunis” scrive nel capitolo intitolato “Stranniki”, una riflessione a posteriori aggiunta a Mosca nel 1919 nella parte italiana del “Viaggio”. Anche se proprio l'aggiunta a posteriori induce a pensare che forse Tunisi non era nemmeno prevista, che l'abbandono della Sicilia fosse effettivamente dovuto al freddo di Monreale e che solo arrivando a Tunisi – “Tunis la blanche”, così egli inizia la sua descrizione dell'arrivo nel porto tunisino della

¹ Lettera a Metner del 1 gennaio 1911 da Monreale; la lettera è pubblicata da G. Nefed'ev, *Ital'janskije pis'ma Andreja Belogo: rakurs k "posvjaščeniju"*, in *Archivio Italo-Russo II*, a c. di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2002, p. 138.

Goulette – egli ne sia rimasto folgorato: tutto è bianco abbagliante, tutto risplende di un bianco carico di valori simbolici.

Cosa abbia significato questo viaggio per Belyj e quali istanze avessero mosso le sue scelte è questione molto complessa che può essere affrontata da diverse angolature alcune delle quali messe in opera nei più recenti studi di Cesare G. De Michelis, Wilfried Potthoff, Georgij Nefed'ev e Tat'jana Nikolesku.² Va notato altresì che le *Putevye zametki* non sono state oggetto di grande attenzione. A tale riguardo sono state avanzate, per spiegare l'episodio, diverse ipotesi, la cui analisi mi porterebbe però lontano dall'argomento di queste pagine; resta il fatto che, come ci testimoniano proprio i lavori degli studiosi, le *Putevye zametki* costituiscono un testo densissimo, complesso e ricco di sfumature che offre innumerevoli possibilità di analisi e di riflessione.

I *Putevye zametki* vennero pubblicati in due versioni: la prima apparve in veste di "feuilletons", come Belyj stesso li definisce (lettera a Metner del 1 gennaio 1911 da Monreale) sulla rivista "Reč": 6 gennaio, 2-3 febbraio, 5 giugno, 3 e 24 luglio del 1911 dall'Italia e il 29 settembre da Tunisi. Altre parti, dall'Egitto, uscirono su "Sovremennik" nei fascicoli 5-6-7 del 1912. Solo in seguito, negli anni 1918-19, i *Putevye zametki* vennero rielaborati da Belyj con aggiunte e digressioni e furono pubblicati nel 1922 in un primo volume, *Sicilija-Tunis*,³ al quale avrebbe dovuto far seguito un secondo volume, che però non uscì.

La parte del viaggio dedicata all'Italia occupa i primi tre capitoli dell'opera mentre il quarto e il quinto sono dedicati a Tunisi e all'Egitto. Ma anziché di Italia è più esatto parlare di Sicilia: gli altri luoghi, le altre città non esercitano, in quel momento della sua storia personale, nessuna attrattiva per l'inquieto 'pellegrino' russo. L'arrivo in Italia è descritto a p. 19 "Pon-tebba: Italia!" (le pagine sono sempre riferite all'edizione del 1922) e la descrizione del viaggio fino Palermo impegna solo altre 30 pagine. Le pagine da 50 a 170 sono interamente dedicate alla Sicilia. Dunque Andrej e Asja

² Č. De Mikelis, "Putešestvie po Italii" Andreja Belogo, in *Andrej Belyj pro et contra*, Atti del I Simposio Internazionale Andrej Belyj (Bergamo, Istituto Universitario 14-16 set. 1984), a c. della Sezione di Slavistica dell'Istituto Univ. di Bergamo, Milano, Unicopli, 1986, pp. 53-59; W. Potthoff, *Zu Andrej Belyjs Putevye zametki. Sicilija i Tunis*, in *Andrej Belyj pro et contra*, cit., pp. 181-189; G. Nefed'ev, *Ital'janskije pis'ma Andreja Belogo: rakurs k "posvjaščeniju"*, cit., pp. 115-139; T. Nikolesku, "Putevye Zametki" Andreja Belogo, in *Il territorio della parola russa. Immagini / Territorija russkogo slova. Obrazy*, a c. di R. Casari, U. Persi, M. C. Pesenti, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2011, pp. 195-204.

³ G. Nefed'ev, *Ital'janskije pis'ma Andreja Belogo...*, cit., p. 138.

partono da Mosca il 26 novembre 1910 e attraverso Vienna giungono il 12 dicembre a Venezia; da Venezia proseguono per Roma – 15 ore di treno – con una piccola fermata a Firenze. A Roma solo il tempo dell'attesa del treno per Napoli e, quasi in fuga da Napoli (l'incontro con la città fu terrificante),⁴ il 17 dicembre arrivano a Palermo dove rimangono una settimana; non più tardi del 24 dicembre si trasferiscono a Monreale e il 5 gennaio si imbarcano da Trapani per Tunisi. Un viaggio di poche settimane descritto non solo per 'annotazioni', ma per illuminazioni improvvisi e impressioni baluginanti di suoni e colori, in una narrazione ben lontana dal possedere non solo una struttura di diario di viaggio – né tale era l'intento di Belyj – ma qualsiasi forma di struttura letteraria. A individuare una connessione fra gli elementi estetici, culturali, conoscitivi e coscienziali che sembrerebbero ad un primo sguardo anelli liberi di una incomponibile catena aiutano le aggiunte successive che servono a chiarire ed esplicitare ciò che nelle parti scritte in precedenza si poteva solo intravedere o intuire e che Belyj stesso non aveva portato a livello di formulazione conscia. Le successive esperienze, in primo luogo la sua adesione alla antroposofia di R. Steiner gli permetteranno di elaborare e portare a maturazione quelli che all'epoca del viaggio erano sentiti solo come impulsi. Del resto lo stesso Steiner aveva a più riprese sostenuto che la vita umana è una unità costituita da due ordini di elementi: il primo è dato dagli "impulsi dell'anima" mentre il secondo si svela all'uomo attraverso le suggestioni che gli pervengono dal mondo esteriore. Così nel capitolo intitolato *Stranniki* (Pellegrini), spiega che ciò che era sembrato disinteresse per un incontro immediato con la cultura italiana era invece una impossibilità spirituale, una immaturità ad assimilarne in quel momento i valori di cui essa è portatrice:

V Rime, v Neapole, v miloj Venecii ne byl v muzejach: spešili v Siciliju; dumalos'; eto – potom; [...] my – ustremilis' v Tunis; Tician, Tintoretto ležali daleko ot nas. Rafael', Mikel'-Andželo [...] ešče ne otkrylis'; ja k nim podchodil čerez neskol'ko let [...] Glavnoe: v etu epochu ne mog spokojno otdat'sja kulture Italii; [...] teper' posle groba Gospodnja i posle ogromnago Dornacha možem pozvolit' sebe roskošestva: pomeditirovat' nad Džordano, Kopernikom, Galileem; [...] Ioannovo zdanie medlenno vyzrelo...⁵

⁴ Cf. E. Sgambati, *Napoli tra realtà e sogno in alcuni scrittori russi dell'Ottocento e dei primi del Novecento*, in *Italia-Russia, Incontri culturali e religiosi fra '700 e '900*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 9-10 ott. 2008), a c. di A. Milano, Napoli 2009, pp. 87-88.

⁵ A. Belyj, *Putevye zametki*, T. I, *Sicilija i Tunis*, Moskva-Berlin, Gelikon, 1922, pp. 35-36; lo Johanneum a cui fa riferimento Belyj è chiaramente la straordinaria costruzione a due cupole voluta da Steiner a Dornach, alla cui realizzazione parteciparono anche Andrej e Asja negli anni 1914-1916.

Pur non mancando descrizioni di paesaggi e di città, osservazioni sull'urbanistica e sull'architettura, il 'viaggio' di Belyj è la rappresentazione che non cessa di scriversi di un proprio personale sviluppo, che si snoda attraverso sentieri reali e immaginari. È un percorso teso al ritrovamento dell'unità e integrità originarie e della sintesi (nel linguaggio, nelle e fra le diverse forme artistiche, nelle e fra le culture, fra l'arte e la religione): l'utopia della sintesi costituì quasi un'ossessione per i simbolisti russi. È un viaggio la cui meta sconosciuta al momento della partenza si svela, o sembra svelarsi per gradi successivi: "My v etu nojabr'skuju noč' ne uznali togo, na čto edem",⁶ assumendo spesso il semblante fallace di un inseguito disvelamento finale, di un miraggio della rivelazione.

La partenza da Mosca viene rivissuta come l'istante che precede il risveglio da un lungo sonno che ottenebrava anima e intelletto, ma ancor più come il passaggio alla vita da una Mosca mortifera. Di ciò Belyj sembra prendere coscienza a Venezia nell'attimo in cui in gondola immagina di ricominciare, con Asja, una nuova esistenza:

Tot mig mne zapomnilsja; on byl načalom tainstvennyh stranstvij moich; tridcat' let moej žizni protekalo v kvadrate, očerčennom pyl'nym Arbatom, Smolenskim bul'varom Prečistenskoj; zdes' ja tomilsja, sjuda iz dalekogo Zapada Asja sošla, protjanula mne ruku; i – vyrvala.

Bolee ja ne vernulsja v Moskvu. Esli obitaju v Moskve, značit ja davno umer, davno razložilsja; Moskva možet stat' i mogiloj.⁷

Il viaggio segna così il momento cruciale di una rinascita – "cominciamo a vivere" – che rievoca quella *Wiedergeburt* goethiana che il poeta tedesco ascriveva al suo viaggio in Italia. Il 'fantasma' di Goethe sembra aleggiare nella scrittura odeporica di Belyj manifestandosi o nella "forma della citazione" o in quella della imitazione o in quella della contrapposizione, come mostra il lavoro di W. Potthoff. Il simbolista russo sembra seguire le tracce del cammino percorso in precedenza dal romantico tedesco. Credo valga la pena di ricordare, sia pure fuggevolmente, come anche Steiner fosse stato straordinariamente affascinato e influenzato da Goethe, non dal poeta ma dallo scienziato, il cui pensiero fu da lui definito come un "ponte tra natura e spirito".

Da questo anelito appassionato a una nuova vita, a una "seconda nascita", muove il viaggio che si prefigura come un 'pellegrinaggio-iniziazione' dalle molteplici e complesse connotazioni, spesso fuggevoli e contraddittorie. È

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ivi, p. 30.

desiderio di una conoscenza che oltrepassando il presente penetra le stratificazioni culturali operatesi nel corso delle diverse epoche storiche per giungere, come fa l'archeologo, al ritrovamento del passato: "Ulybalis' my stranniki: stranstvie mesjacy zrelo, pognav iz Moskvy mimo [...] v Sicilju; [...] tak my choteli... stranstvie brosilu nas v glubinu ubežavšich stoletij".⁸

Attraversando in un mese lo spazio di secoli il 'palomnik' influenzato profondamente dal misticismo di Vladimir Solov'ëv (come ricorda G. Nivat Belyj si riteneva il campione del vero solov'ëvismo) persegue ciò che aveva da sempre costituito il nucleo più profondo e più tormentato del suo pensiero e cioè il ritrovamento dell'unità primigenia, dell'armonia perduta: "nostalgia dell'unità" secondo René Girard, "vseedinyj lad" l'aveva definita Konstantin Bal'mont. Di questa unità concepita come "unità sofianica del mondo" (per Solov'ëv nella saggezza di Dio) egli va alla ricerca soprattutto attraverso i simboli. Ma che cosa è il 'simbolo' per Belyj? L'assioma di base è che il simbolo è 'unità', è 'sintesi'. Intorno al concetto di simbolo, a quello di unità, a quello di sintesi e alle loro interrelazioni Belyj non ha mai cessato di lavorare, mettendo continuamente in gioco conoscenze teoriche e acquisizioni pratiche; ma non "è riuscito a determinare una ontologia precisa, e oscilla di fronte a due alternative: o la chiusura nei limiti di una esperienza riferentesi a un orizzonte di totalità che continuamente si sposta, o la soluzione metafisica di tipo leibniziano o mistico", come scrive Angela Dioletta Siclari nel suo fondamentale studio introduttivo alla traduzione di alcuni saggi di Belyj.⁹ Il presupposto di base per Belyj è che l'"unità è il simbolo" e intorno a questo assioma costruisce tutte le teorie sul simbolismo, raccolte una prima volta in *Simvolizm*. In *Emblematika smysla*, scrive che l'unità è il Simbolo e che l'unità simbolica è prima di tutto "l'unità del contenuto e della forma".¹⁰ Di qui sviluppa il discorso graduando e interrelando le definizioni e le argomentazioni: "è l'unità della conoscenza dei contenuti dei vissuti", "l'unità della creazione nelle forme dei vissuti", ecc. In definitiva il simbolo è l'unità e la sintesi di tutte le forme d'espressione artistiche e scientifiche alle quali non è estranea una tensione metafisica o addirittura mistica.

Un primo simbolo di sintesi è rappresentato dalla basilica di S. Marco a Venezia, vista più come presenza dell'Oriente nella città lagunare che come edificio religioso della cristianità (il leone è abissino, sudanese non evangelico – il senso religioso tace – San Marco non è una cattedrale). La struttura

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ A. Belyj, *Saggi sul simbolismo*, a c. di A. Dioletta Siclari, Parma, ed. Zara, 1987, p. 24.

¹⁰ A. Belyj, *Emblematika smysla*, in *Simvolizm. Kniga statej*, M., Musaget, 1910, pp. 87-94.

del santuario è la sintesi delle arti: “muzyka, živopis’, arhitektura, skul’ptura i slovo, spletennye – chram, ili – sintez iskusstv”.¹¹

Particolare valore assume nella struttura della basilica la cupola come elemento dominante, come epicentro, che è in primo luogo proprio della basilica cristiana bizantina, dove il convergere di tutte le linee della struttura verso un unico punto, quindi dalla molteplicità alla unità, simboleggia la tensione dell’anima umana verso una unità perduta:

No, voistinu, sredotočie zodčeskich ustremenij k edinomu centru – stremen’e duši, ne našedšej sebja, k svoemu “Ja” duši.¹²

Un altro simbolo di unione viene ritrovato nel mosaico (veneziano), in origine unica forma d’arte e quindi simbolo di unità, ma, soprattutto, simbolo dell’incarnazione della luce divina:

voploščeniem ducha v materiju divno poet nam mozaika; [...] mozaičeskij blesk est’ sošeststvie Ducha na kamen’.¹³

Più che da quello veneziano questa sintesi è però mirabilmente incarnata nel mosaico siciliano, che per Belyj, come vedremo, assume la valenza teurgica di Simbolo assoluto, quello che incarna l’ultimo passaggio dalla simbolizzazione al simbolico.

Da Venezia si passa dunque direttamente in Sicilia; le tappe intermedie non presentano in quel momento del suo viaggio interiore nessun interesse per il nostro pellegrino, teso a raggiungere la terra siciliana, dove lo attraggono irresistibilmente i miti esoterico-mistici ad essa legati: quelli di Kling-sor ‘il negromante’, Cagliostro, Wagner, Parsifal, il Graal.

La Sicilia è per il ‘palomnik’ terra di scontri (Fenici contro Siculi, Cartaginesi contro Greci prima e Romani dopo, Normanni contro Arabi), ma anche terra d’incontro e di osmosi di differenti culture: nella violenza delle loro contrapposizioni popoli e culture si frantumano in minuscole schegge che trovano però la loro ricomposizione nel mosaico siciliano.

Un mosaico i cui colori sono fatti di luce che si trasfigura nella luce dello spirito, nella luce di Dio. Per questa sua natura trasfigurante il mosaico asurge a simbolo di quella integrità che era alle origini del mondo come principio di amore e di armonia fra l’uomo e Dio, che si manifestava nel sorriso:

Liš v mozaike zdes’ sočetaetsja chochot i plač v svetovuju ulybku [...] ulybka mozaiki – divnyj proobraz vozmožnostej žizni zemnoj, ej poručennyj Bogom sosud.¹⁴

¹¹ A. Belyj, *Putevyje zametki*, cit., pp. 24-25.

¹² Ivi, p. 25.

¹³ Ivi, p. 24.

¹⁴ Ivi, pp. 95-96.

Ma l'umanità ha distrutto questa primigenia unità e al sorriso ha sostituito il riso e il pianto elementi contrapposti e insieme speculari. Al sorriso, al riso e al pianto Belyj dedica specificamente due capitoli del viaggio: *Slězy i smeč* e *Maska*, entrambi scritti a Monreale. In *Slězy i smeč* partendo dall'affermazione che il riso è una mistione/mistura – egli sostiene che *smeč* deriva da *smes'* – arriva attraverso una serie di funambolismi fonetico-semantici alla conclusione che il riso in quanto mistura, contrapposto a simbolo, unione e quindi verità, è una falsità con la quale il diavolo si prende gioco di Dio:

V smesitel'stvach – smeči; sam zvuk slova 'smeč' proischodit ot 'smes' [...] Smechi sut' smesi: i simvolj, soedinenija – pravdi; nepravdy – smešenie; [...] čort, koren' lži, zdes' smesjami smeetsja nad Bogom; v smesitel'stvach čorta – smešnoe; kogda my smeemsja – my v čorte.¹⁵

Con l'entrata in scena del diavolo è chiara la contrapposizione fra il *simbolo* (ciò che unisce) e il *diavolo* (ciò che divide) che ha spezzato l'integrità delle origini.

Con un ampliamento concettuale Belyj fa derivare anche il pianto da questa commistione diabolica perché come il riso anch'esso è un grido che viene dalle viscere dell'uomo: sono due espressioni inconciliabili della stessa realtà, due rappresentazioni dello stesso mondo, ormai lontano dalla primigenia unità con Dio e che non conosce più "il mistero del sorriso". Un mondo diviso in *gorjuny* e *chochotuny*, dove pianto e riso si rinviano specularmente risolvendosi l'uno nell'altro. Emblema di queste due rappresentazioni sono allo sguardo di Belyj il cimitero dei cappuccini a Palermo e Villa Palagonia a Bagheria. Nel cimitero dei cappuccini, assieme alle salme dei monaci, i *gorjuny*, sono esposte anche quelle dei ricchi palermitani, i *chochotuny*, che avrebbero voluto conservare dopo la morte i sembianti dei vivi: il tutto offre uno spettacolo terrificante.¹⁶ Non vi è nulla della composta serenità di chi è trapassato nella tranquilla accettazione della morte, ma sono salme, in parte decomposte, grottesche, mostruose, satanica parodia di ciò che si era stati in

¹⁵ A. Belyj, *Putevyje zametki*, cit., p. 94.

¹⁶ Si tratta del grande cimitero ricavato nei sotterranei del Convento dei Cappuccini annesso alla chiesa di santa Maria della Pace e risalente al XVI secolo. In esso furono dapprima custodite le salme imbalsamate dei monaci, poi a partire dall'inizio del Seicento vi furono conservate anche le mummie di esponenti soprattutto del ceto ricco e nobile palermitano. Il cimitero è diviso in vari settori: prelati, ricchi borghesi elegantemente vestiti, ufficiali in uniforme di gala, vergini morte prima delle nozze, in abito da sposa gruppi familiari, bambini. Si ritiene che vi siano conservate circa ottomila mummie, non sempre in buono stato di conservazione.

vita. Ma ancora più terrificante è la rivelazione che attraverso la pratica dell'imbalsamazione il monaco è diventato come il ricco, grasso palermitano, come se la morte beffarda avesse messo a nudo il segreto della sua vera natura:

Smert' nad nim podšutila; za slězy o mire ona, razorvav ego rot obezsmertila chochotom slězy ego; on chochočet stolete'e nad plačem byloj svoej žizni prošedšej v nasilstvennoj poze zastylch molitv; on za eto teper' zadrал nogu v kankan; on – pljašuščij chochotun; [...] vot čto on zatail pod ličinoj prižiznennoj skorbi v svoem podsoznanii.¹⁷

Non vi è la presenza di Dio fra quei morti ma quella satanica di Klingsor: “Zdes' – Klingsor!”¹⁸ Il negromante regna anche in Bagheria “neobyčajnaja krajnost', obratnyj, no stol' že koščunstvennyj poljus' monastyrja kapucinov”, dove “dujutsja strannyje villy markizov”. L'attenzione di Belyj si concentra in particolare su Villa Palagonia e sulle figure grottesche e mostruose disseminate ovunque descritte da Goethe e da lui definite “aberrazioni”.¹⁹ Le statue e i gruppi scultorei sono il frutto della follia dei marchesi “ridoni” – usciti di senno proprio per questo ridere – e sono insieme l'emblema di una vita ormai posseduta da satana: essi stessi hanno perso ogni connotazione umana e sono diventati satiri. Da rilevare che per *satiri* Belyj usa volutamente il termine *kozy-ljudi*, a marcare la natura satanica dei marchesi-ridoni; poco più avanti nella descrizione della feste dei nobili che da orge si erano trasformati in sabba conia per la danza del ridone il termine *kozlo-vaki* (da *kozël*) in stretta connessione con *kozy-ljudi*.

Da una parte dunque le mummie dei monaci “piagnoni”, dall'altra contrapposte e speculari le mostruosità sataniche dei “ridoni”: dove l'una rappresenta il ‘doppio’ dell'altra. Goethe per Belyj non aveva capito la vera origine delle mostruose deformità che aveva visto:

on – Gete, ne ponjal istočnika vidennyh im bezobrazij: ne ponjal, čto zdes' vylezaet iz chochota tolstago tela markiza – dvojnik, [la sottolineatura è mia E.S.] il' skilet: to gorjun.²⁰

C'è dunque una scissione dove riso e pianto sono l'uno il ‘doppio’ dell'altro, come nel monaco cappuccino del quale la morte beffarda aveva por-

¹⁷ A. Belyj, *Putevyje zametki*, cit., p. 106.

¹⁸ Quella di Klingsor-Clinschor, il negromante assetato di odio e di distruzione, del *Parzival* di W. Von Eschenbach, è una presenza ossessiva nell'ultima parte del *Viaggio* italiano di Belyj: cf. E. Sgambati, *Napoli tra realtà e sogno in alcuni scrittori russi...*, cit., p. 88.

¹⁹ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, a c. di R. Fertonani, Milano, Mondadori, 1983, pp. 269-274.

²⁰ A. Belyj, *Putevyje zametki*, cit., p. 110.

tato alla luce la duplicità del suo essere. L'apparente unità non è che un inganno diabolico che si risolve ricomponendosi solo nel sorriso di luce del mosaico.

Forse proprio quel sorriso aveva ispirato il sogno di Federico II di una mistica fusione fra Oriente ed Occidente, ma il suo rimase solo un sogno, un desiderio irrealizzato infrantosi contro una realtà ostile ai suoi progetti: in questa prospettiva ogni gesto del monarca è esso stesso un simbolo.

In Sicilia Belyj aveva come destinazione Palermo, dove Wagner aveva deciso di comporre il suo Parsifal, ma per motivi economici è costretto a cercare domicilio a Monreale e qui si può dire si conclude la parte italiana del viaggio del nostro pellegrino. Più precisamente possiamo dire che l'ultima tappa della sua peregrinazione italiana ha luogo nel Duomo di Monreale, che perde ai suoi occhi ogni plasticità architettonica per rarefarsi in luci e suoni. In una Sicilia "dove è la chiave di tutto", come aveva scritto Goethe, questo luogo assurge a simbolo di luogo di arrivo di un processo che 'sembra' trovare qui la sua risoluzione, perché nel duomo di Monreale:

prostranstva raz'jalis'; i večnoe oko proplakalo v nich, perepolnivi čašu, Graal'; eta čaša – sobor; zdes' – sveršilos' sošestvie [...] Sobor monreal'skij stoit i veščet raskazom o rae; pod oblakom steny; neveščestvenen on; ego steni liš čaša: v nej – tajna Sošestvija.²¹

Ma, come attratta da una forza invisibile, la sua riflessione torna sul mosaico, al quale dedica tutto un capitolo, *Mozaika*, nel quale riprende e amplia concetti già espressi, ma soprattutto opera un ulteriore importantissimo passaggio concettuale che lo porta a identificare l'integrità del mosaico, dove tutto si gioca nella ricomposizione delle luci e dei colori, con l'integrità dello sguardo, per arrivare con prospettiva rovesciata – simile a quella operata nella tecnica compositiva delle icone – all'inquietante sguardo del mosaico volto su di lui. Mi soffermo su questo denso passo, che ritengo di straordinaria importanza per le idee in esso contenute, quasi anticipatrici delle teorizzazioni di Maurice Merleau-Ponty e Jaques Lacan sulla relazione fra "occhi-sguardo", fra "soggetto-oggetto" e fra "visibile-invisibile". Non mi addentrerò in una disamina del complesso sviluppo di questi concetti nei due studiosi,²² ma mi limiterò a qualche assunto di fondo, nelle loro riflessioni, sulla distinzione fra il vedere, funzione puramente percettiva, e lo sguardo: sguardo come atto intenzionale (Merleau-Ponty) e sguardo come oggetto pulsionale

²¹ Ivi, p. 136.

²² In particolare si vedano: M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989; M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993; J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti principali della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2003.

(Lacan). A questa prima riflessione si lega quella sulla “reversibilità” o “reciprocità” dello sguardo – il guardare e l’essere guardato – che non è di necessità legato ad un corpo altrui ma si estende a tutti gli oggetti ‘altri’ che entrano a far parte del campo dell’esperienza. In altre parole non ci sono mai degli ‘occhi’ che ci guardano, ma è l’‘altro’ che si pone come soggetto o come oggetto: “Le sujet dépend de l’objet” scrive Lacan. Lo sguardo dunque è nell’oggetto che mi guarda: lo sguardo vede proprio perché è a sua volta visto, la cosa che io guardo a sua volta mi guarda, in una relazione di reciprocità che a volte rende quasi impossibile stabilire chi guarda e chi è guardato. Credo che sia proprio quanto troviamo nel passo di Belyj, nel quale lo sguardo che cattura l’occhio trascinandolo in un gioco esistenziale è lo sguardo che viene dall’oggetto guardato: dalla sua luce e dai suoi colori. L’integrità di questo sguardo “impercettibile somma della complessità di tutto ciò che c’è in noi” avvicina alla percezione dell’integrità del mosaico che è quella integrità di sé che Belyj vorrebbe vedere rappresentata:

V čem glaza? V mimoletnom blistanii vzora, v igre; bez igry, bez udara po serdcu ple-njajuščich glaz – net i glaz: est’ gljadelki. Vzgljad glaz (na glaza) – svet cvetov krasoty; vzgljad že celostnost’, neulovimaja summa složenij vsego, čto v nas est’: a glaza (ili gljadelki) abstrackija cel’nosti; tak v mozaike cel’nost’ [...] tajna mozaiki est’ tajna vzgljada.²³

Lo scrittore scruta, interroga il mosaico attraverso le sue luci e i suoi colori, chiedendo ad esso di rimandargli la propria integrità in una immagine speculare. Ma vedere il visibile comporta cogliere l’invisibile che a sua volta potrebbe operare come sguardo: uno sguardo che ci restituisce anche ciò che non si vorrebbe vedere, uno sguardo che fa male, che brucia:

Ee vzgljad skvoz’ cveta, voplošennye v kraski, ja videl: i vzgljad tot obžeg. Kto-to tam iz blistanij cvetov posmotrel v moju dušu: vspylala, kak ugol’ duša.²⁴

E dunque è come se il mosaico trasmettesse lo sguardo di una presenza invisibile: la trappola dello sguardo che gli fa vedere ciò che non si vuole vedere si annida proprio nell’invisibile, in ciò che non può essere svelato. Belyj sembra quasi accettare la presenza di un velo il cui mantenimento è necessario, perché qualcosa si renda visibile, ma è solo un attimo: identificando il mistero dello sguardo con quello del Graal si chiede: “sarò io a svelarlo”? La risposta alle sue inquietudini non è più nel mosaico, l’armonia anelata non è più percepita; nel suo gioco speculare tra l’essere soggetto ed essere oggetto, tra guardare ed essere guardato, tra visibile e invisibile rimane uno scarto, una mancanza, che il desiderio brama di colmare. Forse questo lo spinge alla

²³ A. Belyj, *Putevye zametki*, cit., p. 150.

²⁴ Ivi, p. 151.

ricerca di altri simboli di armonia che troveranno una, anche qui, fuggevole, risposta nella armonica fusione dei colori nel bianco, il bianco di Tunisi.

Cosa rappresenta allora questo *Viaggio* per Belyj? Ogni interpretazione specifica è illuminante ma da sola rischia di essere riduttiva. Non può essere inteso solo come viaggio iniziatico nella massoneria, anche se proprio all'inizio egli parla di iniziazione alla vita e fa esplicito riferimento ai massoni. Né possiamo considerare questo viaggio solo come una tappa verso l'antroposofia di Steiner, nonostante sia innegabile che diversi passi e digressioni furono scritti o riscritti sotto l'influsso di questa conversione che peraltro non fu di lunga durata. E nemmeno possiamo limitarci a vedervi lo sviluppo di motivi cari alla poetica simbolista: questi sono certamente presenti, ma del resto Belyj stesso dichiarava di essere prima di tutto un simbolista. Né può essere letto come un felice viaggio d'amore con Asja. Il *Viaggio* è tutto questo, ma è qualcosa di più.

È la ricerca ossessiva di una unità, di una integrità del proprio 'Io'. Tanto ossessionante da penetrare persino nei sogni di Asja. Al confine di Brest la sua compagna gli racconta un sogno nel quale lui le era apparso come circondato da una moltitudine di 'sosia', di 'doppi': "mnogoe množestvo dvojnikov" (come non ricordare il moltiplicarsi di 'doppi' nell'allucinazione del Goljadkin dostoevskiano!). Del resto anche i diversi pseudonimi che il poeta utilizzò come Alfa, beta, Cunctator, Leonid Ledenoj ecc., testimoniano di questa molteplicità irrisolta. Questi pseudonimi non sono solo travestimenti finalizzati e specifiche finzioni; sono significanti essenziali per la realizzazione della sua concezione del vivere: egli è un viandante, un *viator*, per il quale ogni tappa della vita non si risolve in se stessa, ma afferma il suo essere solo se agganciata a quella precedente e rinviante a quella successiva: non ci sarà e non ci può essere un punto fermo. Il caos del *Viaggio* come il caos dell'opera di Belyj è il caos dell'Io di Belyj che nessuna esperienza, in nessun genere di viaggio, in nessun genere di vita riesce a risolvere. Il suono armonico del mosaico non porta nessuna armonia a Belyj, la cui vita è scandita da perenni dissonanze. Il sorriso a cui aspira rimane un'utopia. L'esperienza di viaggio porta in definitiva alla esplicitazione di istanze inconse, ma paradossalmente segna la consapevolezza di un mondo inconscio che non è dato di svelare. Si possono cogliere i segni di un grande disegno che ci trascende, ma non ci è dato di svelarne il mistero. Belyj cerca le risposte ai suoi interrogativi esplorando senza paura ogni angolo del sapere, della conoscenza, pur sapendo nel suo sapere inconscio che una risposta definitiva non esiste; ma forse con la consapevolezza che l'importante non è trovare risposte, ma porre domande: l'importante è andare e trovare in questo andare il senso della propria esistenza. Il mistero non può essere e non deve essere svelato perché solo dietro un velo può esserci la verità.