

Aleksej Remizov
CON GLI OCCHI RASATI
 (1951)

Maria Teresa Badolati

“Scrivere un libro di ‘nodi e viluppi’ equivale a scrivere ben più che la propria vita in termini di datazione anagrafica. Questo sarà un libro su ‘ciò che non posso dimenticare’”¹ [REMIZOV 2000: 5]. Così si legge nel prologo di *Con gli occhi rasati* (Podstrižennymi glazami, sottotitolo: *Nodi e viluppi della mia memoria* [Uzly i zakruty moej pamjati]), uno dei testi più singolari ed emblematici di Aleksej Remizov (1877-1957), seppure tra i meno noti e studiati. Composta negli anni tragici dell’emigrazione parigina e pubblicata nel 1951 dalla YMCA-PRESS, l’opera è stata definita da Ettore Lo Gatto [1976: 155] – amico intimo dello scrittore – “la più originale autobiografia della letteratura russa”. *Con gli occhi rasati*, tuttavia, è molto più di un semplice resoconto autobiografico: è un testo *sui generis* che sfugge a qualsiasi tentativo di classificazione convenzionale, in cui Remizov intreccia in modo inestricabile autobiografia, mito e leggenda, trasfigurando la propria vicenda personale attraverso le categorie visionarie, magiche e fantastiche della fiaba e del sogno.

¹ “Написать книгу ‘узлов и закрут’, значит написать больше, чем свою жизнь, датированную метрическим годом рождения, и такая книга будет о том, ‘чего не могу позабыть’”. Le traduzioni sono mie. Si segnala la traduzione incompleta di Nilo Pucci [cfr. REMIZOV 2021-23].

Nel tentativo di definirne il genere, la studiosa Natalja Blišč propone la formula di “mitoromanzo autobiografico” (*avtobiografičeskij miforoman*) [2002: 77-78], in quanto l’autore costruisce la propria leggenda personale reinterpretando gli eventi dell’infanzia e dell’adolescenza in chiave mitopoietica. Il libro può essere letto come la storia dello sviluppo interiore dell’anima dello scrittore [GRAČĚVA 2000: 528]. È lo stesso Remizov a concepirlo come un tentativo di autoanalisi, una sorta di ‘confessione’ in cui si mette a nudo come autore e come protagonista della narrazione: “I miei ‘Occhi rasati’ sono le tappe della vita. Un tentativo di raccontarmi. Io stesso sono la trama del racconto” [cit. in KODRJANSKAJA 1959: 96]. Intrecciando il ricordo dell’infanzia con il progressivo delinarsi della propria identità artistica, Remizov conduce il lettore in un viaggio onirico e metafisico nei meandri della propria coscienza creativa, dando vita a un bizzarro romanzo d’iniziazione alla letteratura, un surreale *Bildungsroman* sul divenire scrittore.

Il mondo è infatti osservato dal narratore-protagonista attraverso il prisma straniante dei suoi “occhi rasati”, metafora-metonymia che rinvia alla gravissima miopia congenita da cui era affetto Remizov, ma di cui egli prese piena coscienza solo a quattordici anni. Ciò che potrebbe apparire una limitazione si rivelerà però un dono creativo fecondo, seppur insidioso: gli “occhi rasati” diventano strumento di interpretazione personale della realtà e potente volano di immaginazione, consentendo allo scrittore di scorgere sin dall’infanzia il meraviglioso e il fiabesco nel quotidiano e di narrare il mondo da una prospettiva diversa da quella degli “occhi normali”: “Guardo il mondo con occhi rasati. Qui sta la mia felicità – la mia ricchezza e la mia mala sorte”² [REMIZOV 2000: 103].

1. *Con gli occhi rasati* costituisce il primo tassello cronologico del monumentale mosaico pseudo-autobiografico che Remi-

² “Подстриженными глазами я смотрю на мир. Тут мое счастье – мое богатство, и моя бедовая доля”.

zov compone nel ciclo *Leggenda su me stesso* (Legenda o samom sebe).³ La *fabula* copre l'arco temporale compreso tra la nascita dello scrittore e il 1897, anno di 'svolta', segnato dal suo arresto per attività rivoluzionaria. L'opera si configura come una sorta di proustiana *recherche* esistenziale, magico-onirica e insieme nostalgica, saldamente ancorata nel presente, ma costantemente rivolta al passato: la tappa conclusiva del lungo percorso autobiografico e letterario condotto a ritroso – dalla vecchiaia all'infanzia, dalla memoria alla pre-memoria, dall'Io conscio all'Io inconscio –, secondo un processo di autoanalisi e autorappresentazione perseguito al di fuori di ogni dimensione temporale e spaziale 'classica'.

Ricostruendo, a partire da percezioni emotivo-sensoriali e da immagini affiorate dalla "memoria profonda", i momenti indimenticabili che hanno plasmato, già durante un'infanzia eccezionale, la futura vita artistica adulta, Remizov intreccia il proprio sviluppo personale con quello culturale russo: i ricordi d'infanzia, reali ma mitizzati e trasfigurati della fantasia, si sovrappongono così a quelli 'eterni' di eventi anteriori alla nascita stessa dello scrittore.

Remizov non solo pone le fondamenta del mito creativo di sé come autore e protagonista delle proprie opere, ma ne fa risalire la genesi all'infanzia e ne disvela tecniche e procedimenti narrativi. *Con gli occhi rasati* si presenta così come un complesso sistema semiotico, estetico-filosofico e simbolico composto da molteplici livelli, in cui confluiscono codici culturali antichi e moderni, occidentali e orientali, rimandi mitologici, leggendari e intertestuali. In questo senso, esso rappresenta il tassello più significativo della *Leggenda su me stesso*, in cui la formula *fede-leggenda-fiaba-sogno* raggiunge la più completa e appassionata forma d'espressione.

³ Composta nel corso di oltre trent'anni, la *Leggenda* comprende, oltre a *Con gli occhi rasati*, altri sette testi ibridi e compositi, tra memorialistica, autobiografia e *fiction* che, pur nella loro eterogeneità, abbracciano l'intero arco dell'esistenza dello scrittore, dal 1877 al 1954. Remizov vi ripercorre, reinterpretandolo in maniera originale, il proprio iter umano e artistico, cfr. Badolati [2025: 9-54].

La narrazione dell'infanzia e dell'adolescenza del piccolo Aleksej – sullo sfondo della pittoresca vita mercantile della Mosca di fine Ottocento [cfr. BADOLATI: 281-315] – è costruita su un duplice piano spazio-temporale in cui si alternano due voci, quella del narratore adulto e quella del protagonista bambino, entrambe riconducibili a Remizov. L'opera è articolata in quaranta brevi capitoli-fragmenti, molti dei quali pubblicati già dal 1929, fino all'edizione integrale del 1951 [cfr. GRAČĚVA 2000: 538-539]⁴. In essi, i ricordi e le visioni dell'infanzia autobiografica si intrecciano con le riflessioni critiche del narratore adulto sul processo creativo e con digressioni filosofico-letterarie sul destino della lingua e della letteratura russa, generando quell'intreccio inestricabile di irrealità, metaletterarietà ed enfaticizzazione del reale tipico della prosa remizoviana.

Lungi dall'essere una narrazione cronologico-sequenziale, il testo si configura come una “sinfonia della memoria”, fondata su un movimento associativo che richiama sogni e visioni e oscilla tra passato e presente, bambino e adulto, Mosca e Parigi, fantasia e realtà. La frammentarietà dell'intreccio, tenuto insieme dall'ipertrofico Io autobiografico, riflette la natura stessa del ricordo e della percezione remizoviana, discontinua e instabile, dominata dalla vista-visione “anormale”, filtrata dai suoi “occhi rasati”.

Tale ‘deformazione’ percettiva costituisce la metafora centrale dell'approccio remizoviano alla vita e alla scrittura. Il narratore rievoca la propria infanzia moscovita attraverso il prisma straniante degli “occhi rasati”, descrivendo il mondo da una prospettiva ribaltata e inconsueta, in cui il quotidiano si carica di

⁴ La storia testuale dell'opera non è ancora stata studiata in maniera sistematica e le fonti manoscritte (conservate tra Russia e Stati Uniti) risultano di difficile consultazione. Sulla base dei materiali pubblicati si desume che l'idea originaria risalga agli anni Venti. La prima redazione è datata 1933, periodo in cui Natalja Reznikova iniziò a lavorare alla traduzione francese [REZNIKOVA 2013: 120-128], edita con il titolo *Le yeux tondus* e con una prefazione di Marcel Arland (“Gallimard”, 1957), pochi mesi dopo la morte dello scrittore. Nella versione definitiva del romanzo, del 1946, vennero inclusi, secondo la tecnica del *collage* amata da Remizov, materiali di altre sue opere.

meraviglia e mistero. L'infanzia appare, secondo una visione romantica poi ripresa dai modernisti, come la fase più feconda dell'esistenza, in cui la comprensione del mondo è pura, autentica e magica, non ancora imbrigliata dalle sovrastrutture dell'età adulta. Proprio attraverso questa vista "difettosa", il bambino ha accesso all'essenza delle cose: ciò che per gli "occhi rasati" risulta squarciato, infatti, è il "velo di Maya", secondo una concezione di matrice schopenhaueriana centrale nella riflessione di Remizov, come chiarisce egli stesso nel dialogo-intervista con Natalja Kodrjanskaja [1956: 96]:

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

In tale prospettiva, la deformazione della vista si configura come un vero e proprio procedimento narrativo, potente metafora 'fisica' dell'alterazione della percezione e dello straniamento narrativo attraverso cui Remizov costruisce il proprio sguardo sul mondo. La miopia diventa così il pegno da pagare per la "seconda vista", e il motivo degli "occhi rasati" si lega a una poetica dello straniamento (*ostranenie*) che rompe con i modelli narrativi convenzionali e inaugura un "nuovo sguardo" sul reale.

2. Il prologo dell'opera, *Nodi e viluppi* (*Uzly i zakruty*), costituisce l'emblema del genere idiosincratico remizoviano e, al tempo stesso, la rappresentazione più concreta del metodo di composizione dei testi, dell'atteggiamento nei confronti del 'materiale' reale e di

quello immaginario e del funzionamento del personale gioco mnemonico-onirico. La sua esplicitazione è già nell'incipit:

Nella memoria dell'uomo ci sono nodi e viluppi, in essi consiste la sua vita, e questi lo accompagnano fino alla fine. [...] I nodi della memoria umana possono risalire all'infinito. I temi e le immagini dei grandi scrittori sono un esempio lampante di una memoria che si inoltra nell'abisso. [...] I nodi accompagnano l'uomo lungo le strade della vita: all'improvviso ricordi, all'improvviso sogni, e nei sogni non c'è solo il groviglio della vita, le rivelazioni, o i presagi della natura, ma anche memorie che emergono dal profondo⁵ [REMIZOV 2000: 5].

Mitizzando il proprio destino, Remizov ne ricerca le radici, scavando ancora più in profondità, nella pre-memoria e nei sogni, in quei "punti dolorosi" che chiama appunto "nodi e viluppi": non semplici ricordi isolati, ma punti nevralgici della memoria autobiografica che – come nelle epifanie proustiane [TAGANOV 2013: 161-164] – affiorano involontariamente, riunendo sensazioni, percezioni e impressioni del passato che lo scrittore riconosce come cruciali nel proprio divenire artistico. Originati da esperienze remote, tali momenti si riattivano nel presente, generando una fitta trama di riflessioni biografiche, filosofiche, letterarie ed esistenziali. I "nodi" rappresentano centri semantici profondi, spesso traumatici, che affiorano dal profondo della coscienza; i "viluppi" sono invece le configurazioni associative attraverso cui tali nuclei si intrecciano e si moltiplicano. Insieme, essi sono al tempo stesso effetto e struttura della memoria – polifonica, sincretica, sinestetica – e costituiscono

⁵ «В человеческой памяти есть узлы и закруты, и в этих узлах-закрутах жизнь человека, и узлы эти на всю жизнь. [...] Узлы памяти человеческой можно проследить до бесконечности. Темы и образы больших писателей – яркий пример уходящей в бездонность памяти [...]. Узлы сопровождают человека по путям жизни: вдруг вспомнишь или вдруг приснится: в снах ведь не одна только путаница жизни, не только откровение или погодные назнамена, но и глубокие, из глубин выходящие, воспоминания».

i topoi letterari attorno ai quali si organizzano i capitoli-frammenti di *Con gli occhi rasati*.

Proprio nel prologo Remizov introduce il concetto chiave di *prapamjat'*: una memoria ancestrale, personale e collettiva, involontaria, più vasta della memoria "selettiva" del memorialista, profondamente radicata nella cultura russa e innescata da sensazioni fisiche, odori, stati interiori, oppure risvegliata dalla parola viva – fiabe, miti, leggende, rituali – e, naturalmente, dai libri. La *prapamjat'* agisce così come una iper-categoria da cui l'universo poetico remizoviano ha origine e grazie alla quale i diversi piani del racconto si compenetrano e si sovrappongono: spazio reale, spazio del sogno e spazio letterario si intrecciano fino a diventare quasi indistinguibili.

Dal punto di vista compositivo, il prologo è *summa* e, insieme, 'denudamento' di quel metodo associativo che conduce la memoria e la pre-memoria remizoviane a "scegliere", fra ricordi reali e fantastici, gli eventi da narrare. Lo scrittore accompagna il lettore lungo i meandri della coscienza e pre-coscienza attraverso accostamenti frammentari e inconsueti, libere associazioni, visioni inattese e deformazioni, avvertendolo sin da subito che la scelta e il significato dei fatti narrati è dettata solo da un riconoscimento interiore e da arcane reminiscenze. Ne deriva uno sciame di immagini-ricordi personali e storici, evocati con tono intimo e ricco di pathos, che si sussegue in un flusso inarrestabile di pensieri, allusioni e sensazioni, tenuto insieme da formule-ripetizioni liriche e dal refrain "Come potrei dimenticare...", che permea l'intero libro.

Emblematici sono gli esempi che già il prologo mette in scena: il rintocco delle campane della Mosca nativa si fonde con la miseria della Parigi dell'esilio; i canti liturgici della Cattedrale della Dormizione vengono accostati all'elencazione autoparodica delle proprie fobie. I principali "nodi e viluppi" si addensano attorno a immagini traumatiche e dolorose, intrecciando biografia individuale e tradizione culturale: il ricordo della partenza dalla Russia il giorno della morte di Blok si affianca all'immagine dell'uccellino sul platano

fuori dalla finestra parigina, che a sua volta richiama la gallinella – “creatura di Dio” – della *Vita* di Avvakum. La litania dei momenti indimenticabili non può che concludersi con l’evocazione dei nomi di Avvakum, Gogol’ e Leskov: una genealogia letteraria dichiarata, di cui Remizov si considera seguace ed erede.

3. La leggenda-fiaba esistenziale del piccolo eroe remizoviano prende avvio dalla sua nascita, narrata come quella di un bambino straordinario, in una rievocazione quasi apocrifa della venuta al mondo di Cristo. La nascita dell’eroe avviene nel cuore di Mosca, nel quartiere Zamoskvoreč’e, alla mezzanotte del 24 giugno 1887: il solstizio d’estate, la notte di Kupala, carica di presagi e significati arcani e magici. L’insistenza con cui Remizov fornisce tali indicazioni conferma l’importanza che egli attribuisce a questi elementi nella costruzione della propria leggenda personale. Essi segnano infatti l’inizio della mitologia individuale dell’eroe e innescano il Leitmotiv dell’essere “marchiato”, “segnato” e, quindi, “eletto” (*otmečennost’-izbrannost’*). Il segno tangibile di tale distinzione è la misteriosa macchiolina rossa sul palmo della mano sinistra, la “mano felice”, dispensatrice di buona fortuna a chi la tocca, destinata a diventare il simbolo del destino del protagonista, come una puntura inferta dal fuso delle Parche. A ciò si aggiunge l’essere nato “con la camicia”, altro segno di buona sorte secondo la tradizione popolare russa: entrambi gli elementi rimandano direttamente al folclore e alla fiaba.

Tutto sembra iniziare per il meglio nella vita dell’eroe, finché – secondo il procedimento del contrasto – la sua sorte muta improvvisamente: la “camicia” viene rubata dalla nutrice, la macchiolina fortunata scompare, coloro che lo circondavano e gli baciavano la mano in cerca di fortuna si allontanano. La felicità, a cui egli non era evidentemente destinato, si tramuta in sventura. Remizov ricorre qui a una formula tipica della fiaba: “Tutto per me inizia bene: ‘c’era una volta’ e d’improvviso uno smarrirsi e, per qualche tempo, un fallimento, come fossi perduto. Allora non so quali forze in-

cantate mi sollevano e mi riportano alla luce, per poi, a loro volta, riaffondarmi nel buio”⁶ [REMIZOV 2000: 114].

Attraverso tali procedimenti emergono i Leitmotiv della “reietitudine” (*otveržennost’*) – la sensazione di rifiuto, esclusione, sradicamento – e della “maledizione originaria” (*pervorodnoe prokljatie*), scagliata durante il parto dal cuore della madre [cfr. *ivi*: 31], verso l’ultimo, indesiderato figlio. Il narratore-protagonista insiste in maniera esasperante sulla propria “mostruosità fisica” (*urodstvo*), sulla sensazione di povertà e ripudio affettivo: come nel folclore, infatti, Aleksej è un novello Ivan-durak, uno “sciocco” rifiutato e disprezzato prima di tutto dalla propria famiglia. Tuttavia – ancora secondo lo schema della fiaba – il figlio più giovane, il più sfortunato e apparentemente insignificante, si rivela essere l’unico vero eroe destinato al trionfo. Remizov utilizza questo intreccio fiabesco come base dell’intera opera, descrivendo il destino dell’eroe autobiografico secondo i motivi di “magia, paradosso e diversità” [SLOBIN 1997: 27].

La narrazione si concentra poi sulle figure delle balie e delle nutrici di provincia, religiose e superstiziose, a cui il piccolo Aleksej, trascurato dall’infelice madre, veniva affidato. Sono loro, infatti, ad “aprire gli occhi” del bambino, introducendolo al mondo della cultura popolare e della fiaba: “Le prime fiabe le ho ascoltate dalla mia nutrice, cantrice popolare di Kaluga [...]. La fiaba mi è entrata dentro con il latte della nutrice”⁷ [REMIZOV 2000: 98]. Secondo un topos diffusissimo nella letteratura russa, è proprio dalla nutrice, con la sua parlata provinciale e il suo magico repertorio di antiche storie e canti popolari, che il bambino riceve la prima iniziazione: “Quando guardo la foto della mia nutrice, penso: la Russia – è la terra russa in persona”⁸ [*ivi*: 24].

⁶ “Все у меня начинается хорошо: ‘жил-был’ и вдруг потеря и на какой-то срок разорение, как пропал. И тут какие-то волшебные силы поднимают меня и выводят на свет. Чтобы, в свою очередь [...] погрузить во мрак”.

⁷ “Первые сказки – от моей кормилицы, калужской сказочницы [...]. Сказка вошла с молоком кормилицы”.

⁸ “Когда я смотрю на карточку моей кормилицы, я думаю: Россия – сама русская земля”.

Il momento in cui ha inizio la memoria cosciente di Aleksej è ricondotto a una dolorosa caduta dal comò avvenuta all'età di due anni, che, secondo un archetipo classico e mitologico, costituisce l'iniziazione dell'eroe, il "battesimo di sangue". È proprio l'acuta sensazione di dolore che "risveglia" la sua speciale visione e percezione del mondo circostante, una visione fatta di immagini e stimoli sensoriali vividi, intensi, quasi abbaglianti, insieme all'improvvisa scoperta di un mondo immenso, meraviglioso e ossimorico [cfr. *ivi*: 26]. La caduta dal comò contribuisce inoltre al complesso di inferiorità dovuto alla "mostruosità fisica" e insieme alla consapevolezza di essere segnato da un "marchio di Caino" sin dalla nascita; da questo trauma deriva anche la compassione verso il dolore altrui che caratterizza le immagini più intense e realistiche, impresse nella memoria dei suoi "occhi rasati".

Il racconto dell'infanzia si sviluppa sullo sfondo della vivace vita mercantile moscovita, patriarcale e ortodossa, tra i quartieri Zamoskvoreč'e e Taganka, sulla riva sinistra del fiume Jauza, dove il bambino si era trasferito con la madre in seguito alla separazione dei genitori. È in questo ambiente, saturo di leggende, che egli cresce, circondato da figure pittoresche e colorite, sebbene spesso tragiche – operai, mendicanti, monaci, pellegrini, settari religiosi, *jurodivye* e indemoniati – e a stretto contatto con lo spettacolo della sofferenza e della miseria umana.

Il piccolo Aleksej è un ragazzino dalla vista debolissima, minuto e timoroso di tutto, estremamente sensibile, tanto da apparire inadatto al mondo reale, un enigma per maestri, compagni, dottori e parenti. La patologia oculare, interferendo con la propensione innata di socializzare, diventa così il principale fattore dell'alterità del protagonista rispetto ai coetanei, percepiti alla stregua di antagonisti. La sua condizione di "mostruosità" gli impedisce, inoltre, di coltivare le numerose ambizioni e passioni che, sin dalla prima infanzia, alimentano il suo universo immaginativo. È infatti naturalmente dotato di svariati talenti artistici che, sebbene nessuno contribuisca a sviluppare, rendono la sua vita interiore ricca ed

eccitante. Tuttavia, proprio la miopia costituisce la ragione di tutti i suoi fallimentari tentativi di diventare un calligrafo, un artista, un attore o un musicista, portandolo al contempo a trovare soluzioni alternative.

4. La ‘trama’ del libro può essere ricondotta al racconto delle tappe che conducono l’eroe autobiografico alla realizzazione della vocazione di scrittore. Dapprima i fallimenti e le delusioni scandiscono la formazione artistica di Aleksej durante gli anni scolastici, segnati dallo scontro con un sistema educativo autoritario e bigotto, in cui gli insegnanti non riconoscono il talento creativo del bambino, che viene difatti espulso da vari contesti, perché incapace di “vedere” adeguatamente. Emblematico è l’episodio in cui l’insegnante di disegno, vedendo sul quaderno del bambino degli scarabocchi invece del cilindro che avrebbe dovuto riprodurre dal vivo, sbotta spazientito: “Bisogna guardare la natura dal vivo, non fantasticare!”⁹ [ivi: 48]. Gli “occhi rasati” di Aleksej, però, vedono qualcosa di completamente diverso: gli oggetti sono circondati da un’aureola di indefinitezza impossibile da rendere nello spazio bidimensionale di un foglio bianco, perché è la “natura dal vivo”, per lui, a essere differente: “Dove hai preso questi mostri? Ti ho detto che bisogna disegnare la natura dal vivo. Capisci: natura! [...] – Io non disegno mostri, – dissi – questa è la natura dal vivo!”¹⁰ [*ibidem*]. I disegni del bambino riflettono quella “quarta dimensione”, invisibile all’occhio comune, e che suscita invece scherno o irritazione. L’eroe definisce con un neologismo queste figure come “estatiche” (*ispredmetnye*), perché sembrano “sgusciare fuori dagli oggetti circostanti” e prendere una vita propria [cfr. ivi: 49]. Aleksej non viene ammesso, a sette anni, a una scuola domenicale di disegno tecnico proprio per la sua incapacità di copiare “dal vivo” una semplice figura geometrica: invece di cubi e piramidi, sul foglio compaiono mostriciattoli informi e visionari, parte integrante della sua “mostruosa memoria”:

⁹ “Надо смотреть на природу, а не фантазировать!”.

¹⁰ “ – Откуда ты взял этих чудовищ? Я тебе сказал: надо рисовать с природы. Понимаешь: природа! – Я не рисую чудовищ, – сказал я, – это природа”.

A quel tempo ancora non ero in grado di definirlo con le parole, sentivo soltanto che nel mio mondo, visto attraverso i miei occhi “rasati”, assurdo e incredibile, trafitto da un’ama-rezza non infantile, c’era comunque sempre anche dell’altro, lo spirito si accendeva e il cuore si arrestava davanti a un senso di plenitudine: vedevo le più varie sfumature e le sottili iridescenze dei riflessi, e questa luce e questi colori, fiorendo e ardendo, emanavano tanto da ciò che era vivo e animato, quanto dagli oggetti inanimati, e dunque doveva esserci qualcosa di accogliente anche nell’uomo... e c’è nel mondo¹¹ [ivi: 112].

La percezione sensoriale complessiva dell’autore-narratore – che a oltre settant’anni di distanza ricrea nella loro totalità gli stimoli visuali, plastici e olfattivi dei *realia* dell’infanzia moscovita – si caratterizza per l’intercambiabilità sinestetica di tutti i canali di ricezione, con una diversa gerarchia dei sensi nelle varie fasi della vita. Lo sviluppo della linea autobiografica può essere così interpretato come una successione di stimoli dominanti, in cui la crescita dell’eroe è scandita dal mutamento dell’organo di senso prevalente. I momenti di svolta esistenziale coincidono pertanto con i traumi sensoriali che segnano il ‘fallimento’ di un recettore e l’emergere di un nuovo talento. Il naso rotto (olfatto), il labbro spaccato (gusto), la perdita, a sette anni, del dono della “mano felice” (tatto) e, a quattordici anni, della voce di contralto (udito) – ritorna significativamente il numero sette –, fino alla scoperta della miopia fisica. Questo percorso conduce alla rivelazione finale della lettura e poi della scrittura, a cui tutto è fin dal principio orientato e che tutto è destinata a inglobare: “Mi viene tolto un dono, che illuminava la mia vita [...], e tuttavia non mi è stata tolta la ‘fortuna’, accordatami dal destino, ma soltanto la si trasferisce [...]. Gli incanti passeranno nella

¹¹ “Я тогда еще не называл себе словами, я только чувствовал, что в моем, через мои ‘подстриженные’ глаза, невероятном, несообразном мире, пронизанном недетской горечью, всегда было и такое, дух загорался и сердце замирало от переполненности чувства: я видел самые разнообразные цвета и тонкие переливы сияний, и этот свет и эти цвета, цвета и горя, исходил от живого, одушевленного, и от бездушных вещей, а значит, было что-то располагающее и в человеке... и в мире оно есть”.

parola, e leggere sarà come cantare”¹² [ivi: 161].

Non a caso, uno dei capitoli più significativi è *Diapason* (Kameron), che rievoca il diapason donato, dopo la perdita della voce, al giovane Aleksej dal maestro di canto, che lo rassicura: “Il tuo orecchio non t’ingannerà!”¹³ [ivi: 165]. Il diapason diventa così il simbolo di una ricodifica creativa, attraverso cui la melodia autobiografica si accorda mediante “strumenti” diversi: “Tornavo a casa svuotato, ma con un vago senso di gioia [...], pur senza voce, ma con il diapason – con la certezza e la speranza che la mia musica non mi avrebbe abbandonato e sicuramente avrebbe echeggiato in me”¹⁴ [*ibidem*].

5. Punto di svolta nella vita personale e creativa di Aleksej è la visita dal medico, che gli diagnostica undici diottrie di miopia e gli prescrive gli occhiali. La percezione vaga, indistinta, sfocata della realtà trova finalmente una motivazione razionale: “Ed ecco che un giorno il mio universo unico, originale, magico fu distrutto. Il suo mistero svelato, l’enigma risolto”¹⁵ [ivi: 60]. Solo allora, il piccolo si trova per la prima volta a confrontare le due “nature”, quella propria e quella degli altri: osservando il medico “con i propri occhi”, egli lo descrive, in maniera assolutamente straniata: “Il medico mi era parso tutto bianco e nel biancore spiccava una frittella gialla al posto della faccia e sulla frittella due enormi occhiali di cristallo, simili alle gocce di un lampadario”¹⁶ [ivi: 61] Ma ecco che avviene il tragico riconoscimen-

¹² “Отнимается у меня дар, который освещал мою жизнь, [...] – да и не отнимется у меня отпущенное судьбой на мою долю счастье, а только переносится. [...] Чары перейдут в слово, и стану читать, как петь”.

¹³ “Твой слух тебя не обманет!”.

¹⁴ “И домой я возвращался обездоленный, а с каким-то радостным чувством [...], пусть безголосый, но с камертоном – какая уверенность и какая надежда, что моя музыка меня не оставит и непременно скажется – прозвучит”.

¹⁵ “И вот однажды мой единственный непохожий волшебный мир был разрушен. Его тайна раскрыта, загадка разгадана”.

¹⁶ “Доктор показался мне весь белый и из белого желтый светящийся блин, где значится лицо, и этот блин был в огромных хрустальных, как ламповые подвески, очках”.

to: “Ma appena mi provò le lenti, vidi – incredibile! – non una frittella, ma una barba rossiccia simile a un codino, due guance grassottelle e lucide come un samovar, gli occhi minuscoli come un chicco di caffè dietro comuni occhiali, né enormi, né tanto meno di cristallo. E per la prima volta vidi dei denti umani”¹⁷ [*ibidem*]. Come risvegliatosi bruscamente da un sogno, si rende conto per la prima volta che esiste un altro mondo “corretto” e un tipo di visione completamente diversa dalla sua, percepita come la “norma”. Tutta l’opera è costruita sull’antitesi tra questi due mondi: quello “non euclideo degli occhi rasati”, “magico, irradiato di luce”, “estatico”, “multidimensionale” [cfr. ivi: 62-63] e quello sensibile, reale, euclideo, “un campo di ‘natura’ misurata”, “rigidamente delimitato”, “geometricamente misurato e calcolabile dalla matematica” [*ibidem*].

Se nei racconti fantastici gli occhiali hanno la funzione di introdurre nella trama l’elemento meraviglioso, una realtà ‘altra’, inaccessibile allo sguardo profano [cfr. ТОДОРОВ 1999: 101-102], in Remizov, al contrario, in un totale rovesciamento del topos tradizionale, non sono gli occhiali a svelare il mondo fantastico all’eroe; anzi, proprio essi lo introducono nel mondo ‘umano’, rendendolo uguale agli altri, “normale”. L’acquisizione della vista viene così paradossalmente interpretata come la perdita del dono visionario unico, della chiave di accesso al varco dietro cui si cela il regno magico: “Eccola questa natura! Poveri! poveri! poveri! uomini – misera, infelice umanità! – ottusa norma e normale ottusità”¹⁸ [*ibidem*].

Compito dell’eroe autobiografico diviene allora proprio quello di cercare una via per ritornare in quel mondo ossimorico e sinestetico apparentemente perduto per sempre, o almeno di trovare strade alternative affini a quel “bagliore magico”. In tal senso, quindi, van-

¹⁷ “Но когда стал он примерять мне стекла, я увидел – невероятно! – и не блин, а рыжеватая хвостиком борода, одутловатые выстекленные щеки и крохотные, как кофейники, глаза, из-под самых обыкновенных и никаких не огромных хрустальных очков. И в первый раз я увидел человеческие зубы”.

¹⁸ “Так вот она какая натура! Бедные! Бедные! Бедные! Люди – обездоленное нищее человечество! – тупая норма и нормальная тупость”.

no interpretati i fantasmagorici esperimenti condotti dal piccolo con i colori, gli incendi appiccati, l'alcool, i misteriosi intrugli di erbe (capp. *Colori* [Kraski], *Il fuoco bianco* [Belyj ogon'], *L'erba fufyrka* [Travka fufyrka]). Se il suo potere magico "naturale" è ormai irrimediabilmente svanito, l'accesso alla quarta dimensione, all'essenza delle cose diviene possibile solo attraverso l'iter della creatività e dell'immaginazione: dapprima attraverso il disegno, poi con la lettura, fino all'immersione totale nel mondo della letteratura. Solo in tal modo è possibile infrangere i limiti spazio-temporali imposti dalla logica convenzionale e dal buon senso, oltrepassare la realtà ordinaria della mente adulta e riportare alla luce quella dimensione fiabesca che si trova "oltre" il tangibile umano.

6. Da piccolo Aleksej non amava i libri, ma le copertine ricamate, le illustrazioni, le lettere antico-slave dei manoscritti suscitavano la sua curiosità da un punto di vista prettamente estetico:

In casa si custodivano antichi Menologi di Makarij con rilegature in cuoio e fibbie. [...] Decifravo ancora con difficoltà la scrittura slavo-ecclesiastica, ma adoravo le grandi iniziali rosse; sfogliando le pagine segnate da lacrime di cera, osservavo i finalini figurati [...]. E che cosa non vedevano i miei occhi nell'intrigo della composizione tipografica! C'erano gatti neri e lupi tigrati, mani-forche e gambe-alberi maestri, leoni, scorpioni, serpenti – mostri delle favole¹⁹ [ivi: 105].

Aleksej considerava la lettura un'attività noiosa; provava, inoltre, timore davanti alla parola stampata, paura che a lungo non riuscì a su-

¹⁹ “В доме у нас хранились старинные Макарьевские Четвы-Минеи в корешковых переплетах с застежками. [...] я еще с трудом разбирал церковно-славянскую грамоту, но я очень любил красные прописные буквы; перелистывая припечатанные воцаными слезами страницы, я рассматривал фигурные концовки [...]. И чего только не виделось моим глазам из затейливого типографского набора? Там были черные коты и полосатые волки, руки-вилы и ноги-мачты, львы, скорпионы, змеи – чудовища сказок”.

perare e che interiormente trova una spiegazione nella sua *prapamjat'*, quando si 'rivede' nelle vesti di uno scriba che incendia la prima tipografia russa (da qui la passione per i manoscritti). Solo indossando gli occhiali, a quattordici anni, Aleksej scopre il libro, che si trasforma inaspettatamente in amuleto magico dal quale non si sarebbe mai più separato. La lettura diventa il portale magico che permette l'accesso a quel mondo che, nella grigia realtà quotidiana, sembrava apparentemente perduto per sempre. La sua scoperta indica inoltre simbolicamente il passaggio dal mondo dell'infanzia, associato al folclore e alla religiosità, al mondo dell'adolescenza. *Con gli occhi rasati* può essere interpretato come l'analisi, da parte dello scrittore, del processo immaginativo e creativo, della scoperta, dopo varie peripezie e tentativi, dell'amore per la *parola* e per il *libro*: in estrema sintesi, la storia di una vocazione letteraria, o, per meglio dire, delle tappe soggettive e oggettive che la vocazione letteraria dell'eroe-narrante ha percorso per approdare alla sua piena realizzazione: la parola, la scrittura.

La letteratura compensa la mancanza di spazio nella vita reale per le sue assurdità, per la sua sensibilità per l'inquietante e il magico, e nella creatività verbale Aleksej ritrova quella libertà per il gioco, la fantasia e la "mostruosa immaginazione" che il mondo reale non gli consente più. Se nell'infanzia al bambino è ancora permesso di non essere "come tutti gli altri", nel mondo degli adulti, verso il quale egli ormai si dirige, ciò è concesso solo all'artista, al poeta eccentrico e stravagante.

L'eroe-narratore scopre allora che la propria visione è familiare anche al "genio umano", capace, attraverso l'arte, di penetrare nel profondo delle cose e di coglierne la vera essenza, superando la dimensione spazio-temporale del reale e accedendo a una quarta dimensione, costituita dal continuum della cultura universale: "Allora non mi veniva in mente che, pur possedendo un occhio normale e un campo visivo ristretto, il genio umano, entrando, avanzandosi e penetrando in profondità nel campo ristretto, misurato della 'natura', perviene faticosamente a quel mirabile riflesso al di sopra di quello accessibile ad un semplice occhio e attinge al 'magico splendore', che si mescola

a quello lunare: il genio di Gogol' e di Tolstoj)²⁰ [ivi: 62].

Il protagonista ritrova le peculiarità di tale mondo misterioso anche nelle tele di Bosch e Bruegel, in cui “riconosce” proprio quei “mostri” che egli stesso disegnavo [cfr. ivi: 50]. Rifiutando l'idea di influenza letteraria, Remizov opta per l'espressione “aprire gli occhi”: colui al quale vengono “aperti gli occhi” già possiede l'abilità della “vista interiore”. La letteratura e l'arte permettono di vedere il mondo familiare attraverso un'ottica nuova, in una sorta di prospettiva rovesciata, ma proprio per questo più integrale, autentica; la lettura diventa l'“occhio magico”, di cui l'eroe ha sentito parlare durante l'infanzia dalla balia, occhio che dà accesso all'essenza delle cose e che rivela, a chi lo possiede, “tutti i pensieri e desideri umani come se fossero i propri” [cfr. ivi: 28]. Che è poi, forse, la magia insita nella grande letteratura di ogni epoca, il suo universale potere rivelatore.

Anche al lettore viene fornita la chiave per avere accesso alle plurime “dimensioni non euclidee” dello spazio letterario remizoviano: essa è costituita dai riferimenti ai “geni” – scrittori, filosofi, artisti, personaggi storici – che hanno contribuito ad “aprire” gli occhi rasati del protagonista. Lo spazio narrativo intertestuale risulta, evidentemente, centrale: esso include temi, motivi e immagini di scrittori e di opere immessi da Remizov in un fitto, intricato e labirintico gioco di rimandi, citazioni dirette, allusioni, reminiscenze, che svolgono le più svariate funzioni, codici-miti capaci di rivelare il significato trascendentale degli eventi descritti.

La meditazione sulla scrittura e sulla letteratura è, insomma, dominante in *Con gli occhi rasati*, che, come d'altronde tutti gli altri libri pseudo-autobiografici di Remizov, costituisce in primis una sorta di narrazione sulla letteratura nell'interpretazione critica personalis-

²⁰ “Мне тогда и в голову не приходило, что имея и нормальный глаз и ограниченное поле зрения, человеческий гений, входя, двигаясь и проникая в глубь в этом ограниченном поле размеренной ‘натуры’, добирается до того ‘чудесного блеска’, что над блеском, доступным простому глазу, и проникает к ‘волшебному сиянию’, примешивающемуся к сиянию месяца: гений Гоголя и гений Толстого”.

sima dello scrittore. Lo scrittore elenca esplicitamente i suoi “geni”: Goethe, Tieck, Novalis, Hoffmann. Ricostruendo la propria genealogia letteraria, egli rompe con la tradizione ottocentesca delle letture per ragazzi, affermando di non aver mai letto i classici come Verne, ad esempio, ma di esser passato direttamente dalle *Vite* dei martiri slavi agli scrittori del romanticismo tedesco, per poi giungere ai classici russi, in qualche modo legati a questo movimento letterario. Tra questi ultimi, egli predilige Mel’nikov (Pečerskij), Vel’tman, Dal’, Pogorel’skij, Odoevskij (l’Hoffmann russo), Leskov, Dostoevskij e, naturalmente, Gogol’. È significativo che il luogo domestico dove il piccolo trascorre la maggior parte del tempo a leggere sia la mansarda-soffitta, e cioè un luogo proiettato verso l’alto, che si raggiunge “per gioco” tramite una scala, metafora dell’ascesa dalla sotterranea oscurità del subconscio alla luce lunare dell’immaginazione creativa. Lo spazio protetto della soffitta diviene simbolo del sogno e della creazione poetica, assurgendo a luogo sacro, in cui il microcosmo dell’esperienza individuale dell’eroe viene iscritto organicamente nel macrocosmo della letteratura russa.

7. Così, l’intreccio di *Con gli occhi rasati*, labile, quasi inesistente, è costituito dal concatenamento del dedalo di ricordi degli “incontri” fortuiti del piccolo Aleksej con fenomeni – che si palesano sotto forma di oggetti, animali, personaggi reali, letterari o frutto della sua fantasia –, barlumi, brevi e illuminanti epifanie di “quell’altro mondo”, che si stagliano luminosi nella cornice della grigia realtà quotidiana: “Narro ciò che ho letto nei libri, – i miei incontri con pensieri e immagini, – ma le immagini e i simboli per me valgono più dei segni, sono veramente esseri viventi”²¹ [ivi: 204]. Tra le immagini più significative in tal senso spicca, ad esempio, quella delle farfalle, tradizionalmente associate alle idee di metamorfosi, trasformazione e libertà creativa. La loro apparizione nel libro segnala la ‘visione’ della

²¹ “Я рассказываю, что вычитал из книг, – мои встречи с мыслями и образами, а образы и символы для меня больше, чем знаки, а подлинно живые существа”.

“quarta dimensione”, assumendo una valenza epifanica: presenze intermedie attraverso cui il protagonista intravede il riflesso-ricordo di una realtà dai colori autentici, celata dietro il velo di Maya [cfr. ivi: 67-68].

Come è stato osservato, il sistema dei personaggi del testo è costituito da figure archetipiche e polivalenti, delineate con pochi tratti salienti e inserite in schemi narrativi determinati dalle loro funzioni. I personaggi di *Con gli occhi rasati* sono infatti privi di profondità psicologica, possono sovrapporsi a quelli di altre opere e al protagonista stesso. Inoltre, pur derivando in parte dall’infanzia dell’autore, assumono piuttosto il valore di simboli essenziali nella costruzione della sua mitologia personale.

Essi si suddividono in due categorie: i personaggi del *byt*, legati alla dimensione quotidiana, e quelli del *bytie*, portatori di una valenza esistenziale e ontologica. I primi – la madre, il padre, gli zii, i fratelli, i maestri, i compagni di scuola –, estrapolati dal substrato autobiografico, sono descritti in maniera verosimile, ma risultano privi di una vera autonomia narrativa. Incarnano, piuttosto, la “verità breve degli occhi gelidi”²² [ivi: 141], la rozzezza, trivialità (*pošlost*) e opacità del mondo ordinario da cui l’eroe prende le distanze. Non generano alcun “nodo”; attorno ad essi non si addensa alcun “viluppo”: da un lato delineano l’ambiente familiare e sociale del giovane Aleksej, dall’altro introducono digressioni letterarie, riflessioni metaletterarie e motivi finalizzati alla costruzione della *Leggenda* autobiografica dello scrittore. In questa prospettiva, il padre, commerciante moscovita, rappresenta, insieme agli zii Najděnev, mecenati e bibliofili, il mondo materiale, pragmatico e chiuso, mentre la madre introduce il bambino a una prima dimensione altra, legata alla lettura e al disegno. Significative sono le figure dei maestri, simboli, come già ricordato, di un sistema autoritario incapace di riconoscere la sensibilità artistica del bambino, spingendolo a rifugiarsi sempre più nell’immaginazione. Il loro ruolo consiste nel segnare il distacco dell’eroe dal mondo

²² “Короткая правда холодных глаз”.

ordinario, senza tuttavia soffocarne la vocazione creativa, che gli ostacoli incontrati nella formazione – dalla musica alla calligrafia – finiscono piuttosto per deviare verso altre vie espressive.

Di contro si stagliano i personaggi del *bytie*, incontrati nelle diverse tappe del percorso dello scrittore verso la vocazione finale. Nello spazio mitologico del testo essi agiscono come messaggeri, emissari della quarta dimensione, percepiti come “barlumi” (*otbleski*) e riverberi di quegli “altri mondi”, in particolare dell’unicum della *prapamjat’*. Maschere-doppi e aiutanti magici, si configurano come ipostasi dell’Io autoriale, dilatato e onnipresente, fulcro unitario della narrazione: non è esagerato affermare che in quest’opera, di fatto, non esistono altri personaggi al di fuori dell’onnicomprendivo eroe autobiografico. Come il protagonista, infatti, anche loro subiscono metamorfosi improvvise e hanno più identità contemporaneamente: appaiono nelle vesti di reietti, diseredati, raminghi, figure ai margini della società in quanto contrari all’ordine prestabilito e, al contempo, assumono le forme più insolite e bizzarre, ‘incarnandosi’ ora nello strambo pittore Nicolas, ora nel mago-prestigiatore Yorick, poi nel calderaio Safronov, nell’operaio bambino Egorka, nell’ammazzascarafaggi Ščëkin, nel monachello Paisij, infine, nello *jurodivyj* Fedja, forse il più significativo ‘doppio’ autoriale. Attraverso segnali rivelatori questi personaggi rappresentano il legame con il “mondo degli occhi rasati” dal quale il protagonista autobiografico è stato, solo apparentemente, estromesso. Non a caso condividono con l’eroe una particolare affinità visiva: spesso possiedono una vista “anormale”, una deviazione ottica che riflette una differente percezione del reale, la capacità di vedere oltre la realtà apparente, e i loro occhi risultano ‘consaguinei’ a quelli “rasati” del protagonista: “Quegli occhi autunnali e tristi e i miei ‘rasati’ sono dello stesso soffio, dello stesso alito, sotterraneo o celeste...”²³ [ivi: 206]. Perlopiù silenziosi, ascoltano e comprendono ciò che il bambino dice e che gli altri liquidano come fantasie: i fallimenti nella

²³ “Эти печальные осенние глаза и мои ‘подстриженные’ одного веяния или дуновения, подземного или небесного...”.

comunicazione ‘quotidiana’ sono compensati dai contatti con questi doppi esistenziali, che, a differenza dei personaggi del *být*, sostengono la legittimità della “verità degli occhi rasati”: “Egorka mi credeva senza riserve, credeva a tutti i miei inverosimili racconti, frutto di ciò che appariva attraverso i miei ‘occhi rasati’ e di quanto vedevo in sogno, ciò che negli altri provocava riso e negli adulti l’immane osservazione: ‘sta fantasticando’”²⁴ [ivi: 140]. La loro natura fantastica è ulteriormente sottolineata dall’argenteo bagliore lunare che li circonda, simbolo chiave della dimensione onirica, e dalla dinamica tipica dell’apparizione e sparizione: essi compaiono dal nulla, spesso di notte e in luoghi simbolici, e si dileguano all’improvviso dopo aver compiuto la loro missione:

Povero Yorick! Non lo rividi più, né davanti al portone con la sua musica e il suo spettacolo, né nella mia soffitta – con il diapason. Ma quanto sono stato ad aspettarlo! Io credo nella potenza delle attese, con la forza del loro desiderio chiamano da sottoterra, scoprono i dispersi e li riportano. Ma Yorick non ritornò [...]. Dov’è scomparso il pittore Nicolas con i suoi colori? Pensavo [...], dove si è nascosto il calderaio Pavel Safronov con i suoi apocrifi? Il nano-monacello Paisij con i suoi racconti lunari?²⁵ [ivi: 229].

Questi personaggi-personificazioni, infine, rappresentano ciascuno una ipostasi dell’anima del protagonista, riflettendo specifiche predilezioni artistiche e fasi del suo divenire creativo. I capitoli a essi

²⁴ Егорка беззаветно мне верил, во все мои невероятные рассказы, слагавшиеся из представлявшегося мне – “моим подстриженным глазам” и из виденного во сне, что у других вызывало смех, а у старших неизменное замечание – “фантазирую”.

²⁵ “Бедный Иорик! Он больше не появлялся ни у ворот со своей музыкой и представлением, ни на моем чердаке – с камертоном. А как ждал я его! Верю в силу ожиданий, своим желанием они из-под земли вызовут и пропавшее без вести обнаружат и вернут. И вот Иорик так-таки и не вернулся. [...] И куда исчез художник Николас со своими красками? думал я, [...], куда скрылся медник Павел Сафронов с апокрифами? карлик-монашек Паисий с лунными сказками?”.

dedicati sono costruiti in maniera speculare, ciascuno imperniato su un tema dominante – il colore, il suono, gli apocrifi, la fiaba – reso riconoscibile anche attraverso campi lessicali affini: il pittore Nicolas incarna il principio “pittorico” dell’anima del protagonista; il prestigiatore Yorik, mago e giullare, ne rappresenta il frammento “musicale”, legandosi insieme ai motivi shakespeariani del *fool* e alla maschera remizoviana dello *skomoroch*, il giullare; il caldaio Safronov gli rivela invece il mondo degli apocrifi, fungendo da mediatore di una religiosità sincretica (non a caso, declama al piccolo per la prima volta la *Vita* di Avvakum), mentre il monachello Paisij concentra in sé i temi della reiezione e dello *jurodstvo*, inscrivendo l’esperienza infantile nel solco del fantastico e del romanticismo tedesco.

8. A detta di Remizov, *Con gli occhi rasati* non riscosse nessun successo [cfr. KODRJANSKAJA 1977: 209]. Di contro, l’opera fu accolta positivamente dalla critica contemporanea, come dimostrano le recensioni sulle riviste di emigrazione (Francia e Stati Uniti)²⁶. Nina Berberova [1951: 323] scrive che *Con gli occhi rasati* “si è rivelato essere quel libro che ha dato una spiegazione a tutto il lavoro dello scrittore, che ci ha dato una specie di chiave di ciò che è venuto fuori e che verrà fuori dalla sua penna”. I contemporanei, insomma, ne riconobbero immediatamente il ruolo centrale nella comprensione dell’“enigma” Remizov, che aveva infatti dichiarato: “Questo è mio, le mie parole, la mia voce, il mio sguardo, la mia fiaba”²⁷ [REMIZOV 2000: 196].

La fiaba-mito delineata in *Con gli occhi rasati* può essere considerata, in sintesi, soprattutto una polemica, una protesta disperata – celata dietro un sorriso sornione e infantile – contro la volgarità del mondo, la realtà fredda e disincantata, la norma ottusa e la “natura” comune, insomma contro ogni forma di coercizione, conformismo e omologazione sociale e artistica e, dunque, una strenua difesa del proprio diritto di vedere il mondo in maniera speciale, diversa. In ogni pagina del testo traspare,

²⁶ Si vedano, tra gli altri, Mazurova [1951: 8] e Adamovič [1951: 8].

²⁷ “ЭТО МОЕ, МОИ СЛОВА, МОЙ ГОЛОС, МОЙ ВЗГЛЯД, МОЯ СКАЗКА”.

infatti, il desiderio di essere accettati ma, al contempo, di preservare la propria e l'altrui diversità, per quanto scomoda e difficile possa essere.

Anche il lettore, immergendosi tra le pagine del libro, viene contagiato dal disprezzo che Aleksej nutre nei confronti delle rigide dimensioni euclidee e così catapultato nella “quarta dimensione” e, seguendo le mirabolanti avventure del protagonista autobiografico attraverso lo spazio, il tempo e la letteratura, finisce a soffrire con lui, a disprezzare ciò che egli disprezza e ad amare, insieme a lui, quel che di magico si può scorgere nella quotidianità, solo osservando il mondo “con gli occhi rasati”. “Che arma è questo libro per coloro che si ribellano e si ribelleranno in futuro con ogni loro parola, ogni pensiero contro ogni tipo di realismo, socialista, capitalista e altri!”, scrive la Berberova [1951: 324]. È, in conclusione, un inno all'arte pura.

Il testo si conclude con un epilogo, di fatto un testo a sé stante, dal titolo *Biancaneve* (Belosnežka), che richiama, ancora una volta, la fiaba: una sorta di allegoria del percorso esistenziale di Remizov che, simbolicamente, si chiude proprio con l'anno 1894, periodo di transizione letteraria in Russia, di cui emblema è la pubblicazione del primo volume della raccolta di poesie *Simbolisti russi*, composta prevalentemente da versi di Valerij Brjusov, che allude alla grande scoperta – sia da parte dell'eroe ormai ventenne, che da parte della letteratura russa tutta – del Modernismo.

Il protagonista, dunque, riacquista alla fine gli “occhi rasati” attraverso le proprie doti di creatore, di scrittore demiurgo-teurgo: riesce, così, a salvaguardare il proprio potere – magico, ma al contempo penosamente tragico – di guardare alle persone, al mondo, al processo stesso della vita “a modo proprio”. Come l'eroe dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis, anche il narratore remizoviano raggiunge la completezza del proprio Io attraverso la ricerca e la ricomposizione dei frammenti della propria anima, ossia delle sue diverse ipostasi artistiche disseminate per il mondo. Le ricerche dello scrittore sono metaforicamente legate alla salvaguardia della memoria storica della Russia, al recupero della sua lingua “nativa” [cfr. BADOLATI 2025: 248-279], all'acquisizione della parola poetica e, infine, alla presa di coscienza del proprio posto nel-

lo spazio letterario. Così, la logica dello sviluppo autobiografico altro non è che il cammino del protagonista attraverso i diversi stadi della conoscenza, che alla fine lo conduce alla consapevolezza dell'essenza superiore della parola poetica. Aleksej è ormai condannato alla vita reale ma, grazie al potere dell'immaginazione creativa, può 'teletrasportarsi' nei mondi perduti e ricongiungersi con la propria ipostasi magica, continuando a scorgere ciò che di straordinario e imperscrutabile si cela nella realtà. Non a caso, il capitolo dedicato alla scoperta della propria sensibilità poetica è intitolato *Fiore azzurro* (Goluboj cvetok), con un chiaro rimando a Novalis. Fede, leggenda e sogno sono per Remizov categorie tipologicamente affini, isomorfe, giacché accomunate dall'archetipicità, dalla violazione delle proporzioni logiche, dall'assurdità, dalla distruzione di ogni confine, dalla coesistenza simultanea nel soggetto di emozioni contrastanti, amarezza, dolore acuto e una sorta di terribile e meraviglioso incanto per il favoloso: "Nella 'fede', come nello sconfinato mondo dei miei occhi, tutto è assurdo e meraviglioso. E amaro. E spaventoso"²⁸ [ivi: 106].

Il tradizionale lieto fine della fiaba nell'universo remizoviano non si realizza. La conclusione del libro racchiude la consapevolezza dell'eroe della propria duplice natura reale e fantastica e l'accettazione dell'amara felicità dell'esistenza terrena, in cui il ritorno al mondo originario degli "occhi rasati" diviene possibile solo nell'arte, nell'immaginazione o nei sogni: "Sono come la rana delle fiabe, come il cigno ai quali pure hanno bruciato la pelle: tornare in quel mondo mi è precluso fino al tempo stabilito. Sono costretto a restare tra gli uomini, indifeso. Che sorte ingannevole! E la mia felicità è una felicità amara"²⁹ [ivi: 260].

²⁸ "В 'вере', как в необозримом мире моих глаз, все несообразно и чудесно. И горько. И жутко".

²⁹ "Я как сказочная лягушка, как лебедь, у которых сожгли их шкурку, – вернуться в тот мир мне заказано до срока. Я принужден оставаться среди людей беззащитный. Какая неверная доля! И мое счастье – горькое счастье".

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ADAMOVIČ 1951 G.V. Adamovič, *Po povodu Podstrižennych glaz*, “Novoe russkoe slovo”, 1951, 14492, p. 8.
- BADOLATI 2025 M.T. Badolati, *Leggenda, realtà e finzione nell’opera di Aleksej Remizov. Un’analisi di Podstrižennymi glazami*, Sapienza Università Editrice, Roma 2025.
- BERBEROVA 1951 N. Berberova, *Podstrižennymi glazami*, “Novyj žurnal”, 1951, 27, pp. 322-324.
- BLIŠČ 2002 N.L. Blišč, *Avtobiografičeskaja proza A.M. Remizova (problema mifotvorčestva)*, BGU, Minsk 2002.
- GRAČĚVA 2000 A.M. GračĚva, *Množestvennost’ mirov v knige Remizova Podstrižennymi glazami*, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij*, I-X, Russkaja kniga, Moskva, 2000, t. VIII, pp. 528-537.
- GRAČĚVA 2010 A.M. GračĚva, *Žanr romana i tvorčestvo Alekseja Remizova (1910-1950-e gody)*, Puškinškij dom, Sankt-Peterburg 2010.
- KODRJANSKAJA 1959 N. Kodrjanskaja, *Aleksej Remizov*, s.e., Paris 1959.
- KODRJANSKAJA 1977 N. Kodrjanskaja, *Remizov v svoich pišmach*, s.e., Paris 1977.
- LO GATTO 1976 E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976.
- MAZUROVA 1951 A. Mazurova, *Sut’ i put’ A. Remizova: (Po povodu ego novoj knigi)*, “Novoe russkoe slovo”, 1951, 14374, p. 8.

- REZNIKOVA 2013 N. Reznikova, *Ognennaja pamjat'. Vospominanja o Aleksej Remizove*, Puškinskij dom, Sankt-Peterburg 2013.
- REMIZOV 2000 A.M. Remizov, *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati*, in *Sobranie sočinenij*, 1-x, Russkaja kniga, Moskva 2000, t. VIII, pp. 5-260.
- REMIZOV 2021-23 A.M. Remizov, *Con gli occhi rasati*, a cura di N. Pucci, "Slavia" 2021, 4; 2022, 2-4; 2023, 1-2, 4.
- ŠKLOVSKIJ 1976 V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, a cura di C.G. De Micheli e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976.
- SLOBIN 1997 G. Slobin, *Proza Remizova 1900-21*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1997.
- TAGANOV 2013 A.N. Taganov, *Aleksej Remizov i Marcel Proust: "Zakruty pamjati"*, "Izvestija vuzov. Serija Gumanitarnye nauki", II, 2013, 4, pp. 161-164.
- TODOROV 1999 T. Todorov, *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu*, B. Narumov (red.), Dom intelektual'noj knigi, Moskva 1999.