

“Siamo nati nei mari”: *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino

Cheti Traini

◇ eSamizdat (XII), pp. 29-38 ◇

NELL'ULTIMA parte della sua vita, subito dopo il rientro in patria da Berlino e nel decennio che precedette la morte occorsa nel 1934, Andrej Belyj si dedicò principalmente alla stesura delle sue memorie, oltre che ad alcuni lavori di critica e teoria letteraria. Nel primo volume di questo ciclo di memorie, *Na rubeže dvuch stoletij* [Tra due secoli, 1930], lo scrittore rivendica la natura autenticamente autobiografica della *povest'* [romanzo breve o racconto lungo] *Kotik Letaev* “ни в одной книге я с такой простотой не подавал копии действительно бывших переживаний; не Андрей Белый написал, а Борис Николаевич Бугаев натуралистически зарисовал то, что твердо помнил всю жизнь”¹. In virtù del carattere personale di ogni scrittura memorialistica e tenuto conto delle necessarie ulteriori forzature dettate all'autore dal controllo degli organi di censura (il ciclo di memorie fu scritto tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta)², Belyj difende il tentativo ricostruttivo

della scrittura basato sulla memoria esperienziale di Kotik Letaev (alias Andrej Belyj o Boris Nikolaevič Bugaev)³, senza riferimenti all'ispirazione e ai costrutti dell'antroposofia⁴.

Fin dall'inizio del secolo Belyj era stato una per-

lambani, “Le istituzioni culturali della Russia sovietica”, *Europa Orientalis*, 2007 (XXVI), pp. 145-179. Secondo le nuove direttive imposte dall'alto memorie e autobiografie come genere di scrittura privata non partecipavano naturalmente alla questione sociale del socialismo, “dominato dal paradigma lavoro-vita”, Ivi, p. 156. La letteratura delle memorie tornerà di nuovo ad avere un valore ufficiale e un ruolo centrale soltanto con la riabilitazione dei classici e successivamente con la pubblicazione della memorialistica di guerra.

³ Già dal 1909 Belyj era stato attratto dalla figura di Steiner e dalla dottrina che quest'ultimo stava elaborando e diffondendo attraverso una serie di conferenze. In *Kotik Letaev* N. Kauchtschischwili distingue un “IO visibile” e un “io invisibile” strettamente e problematicamente legati e in lotta perenne tra di loro. Il primo è identificabile con Andrej Belyj, il secondo con Boris Bugaev, rappresentato simbolicamente dalle immagini del seme e del punto. Il punto Bugaev è contenuto all'interno dell'“astuccio” Belyj, pronto costantemente a esplodere o germogliare come un seme: “*Kotik Letaev* è dunque un'esplicita, curiosa documentazione di vita che trascorre sdoppiata”, N. Kauchtschischwili, “Andrej Belyj e Vladimir Solov'ev. Riflessioni su un ricordo incancellabile”, *Europa Orientalis*, 1987 (VI), 1, p. 108.

⁴ La dottrina antroposofica si era sviluppata in Germania su impulso e sotto la guida filosofica e spirituale di Rudolf Steiner. Designato segretario generale della sezione tedesca della Società Teosofica nel 1902, Steiner inizia ad elaborare quelli che saranno i principi fondanti dell'antroposofia tra cui quello delle continue reincarnazioni dell'essere umano al fine di conseguire un processo evolutivo di perfezione, seguendo un destino predefinito (un proprio karma). L'adulto, iniziato alle pratiche antroposofiche, impara a rievocare la propria esistenza sin dall'infanzia, nel tentativo di ascendere progressivamente verso la realtà soprasensibile. Nell'antroposofia si mescolano dunque precetti propri di antichi culti indiani, pratiche esoteriche e nuove nozioni che volgendosi verso una certa tradizione occulta del cristianesimo occidentale, nutrita di suggestioni filosofico-religiose proprie del mondo orientale, trovano il proprio nucleo nella figura di Cristo, simbolo della reincarnazione e del processo di evoluzione del genere umano verso il trascendente. Si veda A. Belyj, *Vospominanija o Štejnerne/Mémoires sur Steiner*, Paris 1982, pp. I-XXII.

¹ “[...] in nessun libro ho dato esattamente copia delle mie passate esperienze con una tale semplicità; non Andrej Belyj lo ha scritto, ma Boris Nikolaevič Bugaev ha abbozzato naturalisticamente ciò che ha fermamente ricordato per tutta la vita”, A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva 1989, p. 178. Il tema preponderante dell'autobiografia viene posto in risalto anche da R. Poggioli, per il quale “la vivace freschezza di questa evocazione infantile non è del tutto sciupata neppure dal tentativo di Belyj di esprimere le esperienze del tempo lontano, dall'infanzia fino all'adolescenza, in uno schema “antropomorfo” e di proiettare le fasi dello sviluppo infantile in una pesante analogia con il progresso spirituale dell'anima del mondo”, R. Poggioli, *I Lirici Russi: 1890-1930. Panorama storico-critico*, Milano 1964, p. 188.

² Ripristinata ufficialmente nel 1922 la censura di stato iniziò a funzionare attraverso il Glavlit (Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv, 1922-1991) in stretta collaborazione con la polizia segreta. Il Glavlit operava sia una censura preventiva che restrittiva delle modalità di espressione letteraria, fino all'istituzionalizzazione del metodo creativo unico del realismo socialista, si veda M. Za-

sonalità di rilievo della vita intellettuale moscovita, poeta riconosciuto e tra i maggiori esponenti del simbolismo russo, partecipe di quel clima di aspettativa apocalittica che si respirava nella società russa di quegli anni. Belyj sosteneva che i suoni e la musica costituivano gli unici strumenti di cui il poeta si doveva avvalere per aiutare l'uomo a scoprire l'abisso nascosto al di là del mondo visibile, mutando in tal modo l'idea di musica "da metafora letteraria o analogia estetica in mito filosofico"⁵. La ricerca costante di una spiritualità, inseguita attraverso il culto delle dottrine orientali e la pratica dell'occultismo, influenzata da modelli come quelli di Nietzsche e Gogol', ma anche dalla figura di Vladimir Solov'ev⁶, segnata successivamente dall'incontro prima con la teosofia e poi da quello fondamentale con l'antroposofia di Rudolf Steiner⁷: tutto questo ebbe un riflesso profondo e riconoscibile nell'intera opera di Andrej Belyj. In particolar modo, l'esperienza e il credo antroposofici ebbero una proiezione letteraria in *Kotik Letaev*⁸, terza opera narrativa dello scrittore.

Pur tenendo conto dell'inconfutabile ispirazione antroposofica che è alla base della *povest'*, sulla quale il narratore e protagonista Kotik-Boris costruisce la struttura dell'opera insieme all'adulto e scrittore Andrej, *Kotik Letaev* si rivela così complesso da non potersi esaurire accontentandosi dell'esclusiva chiave antroposofica, supportata dal reperimento di parallelismi tra il vissuto del piccolo Kotik e le teorie steineriane⁹. La ricchezza del

processo creativo di Belyj può invece giustificare lo sforzo di rivolgersi verso ulteriori letture in grado di sottolineare il punto di svolta che *Kotik Letaev* ha rappresentato all'interno dell'intera opera letteraria di colui che Šklovskij non ha esitato a definire "интереснейший писатель нашего времени" [lo scrittore più interessante del nostro tempo]¹⁰. Partendo da Šklovskij, questo articolo propone una lettura di *Kotik Letaev* alla luce del suo assunto secondo il quale l'opera d'arte trova piena realizzazione in se stessa senza ricorrere a implicazioni o contenuti esterni. Šklovskij citò proprio *Kotik Letaev* come caso emblematico di preminenza del materiale su ideologie precostituite come l'antroposofia, ponendo in rilievo il ruolo della prosa ornamentale di Belyj e riaffermando in questo modo uno dei maggiori principi del metodo formale¹¹.

I. LO STRANIAMENTO: UN NUOVO PROCEDIMENTO PER UNA NUOVA EPOCA

Nella *Prefazione* non contenuta nell'edizione integrale italiana del 1976 di *O teorii prozy* [Teoria della prosa], apparsa circa cinquant'anni dopo la prima pubblicazione dell'opera in Russia, Šklovskij osservava, a proposito di quegli anni, che non solo i poeti e i pittori dell'epoca "scrivevano della rivolta degli oggetti, [persino] i poeti e i prosatori del passato volevano anch'essi parlare in modo nuovo, perché vedevano a modo loro"¹². A quel periodo, "approssimativamente il 1916", risale la teoria dello

⁵ R. Poggioli, *I Lirici Russi*, op. cit., pp. 172-173.

⁶ Si veda ancora N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., pp. 95-134.

⁷ Fin dall'elaborazione delle quattro *Simfonii* [Sinfonie, 1902-1908], Belyj sviluppa motivi nei quali la realtà fisica si confonde con quella del sogno, dando luogo a visioni profetiche in cui gli elementi onirici e spirituali si legano al personale vissuto dell'autore.

⁸ Belyj iniziò a scrivere *Kotik Letaev* durante il soggiorno svizzero a Dornach, dove insieme alla moglie Asja Alekseevna Turgeneva rimase per quasi due anni, dal 1914 al 1916, partecipando attivamente alla costruzione del tempio antroposofico sotto la guida diretta di Steiner. Subito dopo il suo ritorno in patria nel 1916 terminò l'opera, che venne pubblicata nella rivista *Skiŭy* [Gli Sciti] nel 1917-1918 e in volume a Berlino nel 1922.

⁹ Molti sono stati gli scritti critici di questo tipo. A titolo esemplificativo si veda V.E. Alexandrov, *Andrej Bely. The Major Symbolist Fiction*, Harvard 1985, pp. 153-182. Alexandrov confuta l'affermazione di Šklovskij riguardante il contrasto tra l'antroposofia e la pratica autobiografica in *Kotik Letaev*. Si veda anche S. Cioran, "The Eternal Return: Andrej Belyj's *Kotik Letaev*", *The Slavic and East European Journal*, 1971 (XV), 1, pp. 22-37: "Belyj's attempt in *Kotik Letaev* to make the unconscious conscious and to recollect the forgotten attests to his deep involvement with Theosophy and Anthroposophy. [...] For Belyj, exploring the memory with its store of vital impressions and remembrances of the past becomes a creative activity which allows one to penetrate through the superficial layer of everyday experience to the semi-forgotten origins of the individual", Ivi, p. 22. Anche J.D. Elsworth ribadisce che è impossibile prescindere dalle teorie di Steiner per un apprezzamento complessivo di *Kotik Letaev*, J.D. Elsworth, "Kotik Letaev", Idem, *Andrej Bely: A critical Study of the Novels*, Cambridge 1984, pp. 116-137.

¹⁰ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva 1929, p. 207.

¹¹ Idem, *Teoria della prosa*, Torino 1976, pp. 245-269.

¹² Ivi, p. IX.

straniamento: "con essa, cercavo di fondere il metodo di rinnovare le percezioni e quello di mostrare i fenomeni. Era tutto legato all'epoca, al dolore e all'ispirazione, allo stupore dinanzi al mondo"¹³. Nel mutato e fecondo contesto storico e culturale della Russia di quegli anni, la teoria dello straniamento assume un significato determinante, in virtù anche dell'importante funzione che l'arte riveste per Šklovskij. Essa ha il compito di comunicare i mutamenti della vita rinnovando le proprie forme secondo i cambiamenti della realtà: "il mondo [...] mostrato al di fuori delle associazioni consuete" è il fondamento del procedimento straniante¹⁴. Il ribaltamento del punto di vista, discostandosi dalla consuetudine, è uno dei metodi formali dei quali l'arte si avvale per promuovere questo processo di rinnovamento della percezione della realtà, svelando "la molteplicità dei significati di un unico oggetto"¹⁵. Quest'opera di sollevamento del velo rappresenta dunque l'obiettivo dell'arte e al fine di conseguire tale scopo l'arte medesima si avvale di immagini in grado di trasmettere una rinnovata visione del mondo, una visione straniata: "l'arte, secondo me, è fondata sulla verifica ininterrotta del mondo, e per attuare questa verifica noi fondiamo parallelamente al mondo, come di riflesso, un'altra realtà, mettendo a confronto l'eterogeneità della nostra sensazione e della nostra esperienza con le strutture artificiali dell'arte, nitide ma al tempo stesso vaghe"¹⁶.

II. IL VALORE FIGURATIVO E SIMBOLICO DELL'IMMAGINE IN *Kotik Letaev*

Kotik Letaev ha una struttura narrativa costruita su un doppio piano spazio-temporale nel quale si alternano due voci, entrambe riconducibili all'autore Andrej Belyj. La prima voce è quella dello scrittore bambino che attraverso un racconto per immagini narra alcuni momenti salienti della sua infanzia a partire dalla nascita. La seconda voce invece è quella dello scrittore adulto che a distanza di an-

ni ricompono nella memoria il racconto figurativo infantile spiegando molte delle visioni informi e apparentemente misteriose del bambino. Tale spiegazione riveste un fondamentale carattere chiarificatore per il lettore, per il quale altrimenti il testo potrebbe risultare incomprensibile, mantenendo molti lati oscuri. Per la prima volta nell'attimo di venire al mondo e ripetutamente nel corso del romanzo Kotik si tende (persino fisicamente) nello sforzo di mettere a fuoco l'*obraz* [immagine, forma], ma è spesso disorientato quando si imbatte nella controparte di una realtà *bezobraznaja* [deforme]. L'intera opera letteraria di Belyj sembra essere percorsa dall'ossessione di ricomporre la frattura tra il mondo fisico ("sensibile") e quello spirituale ("il reale sovra-sensibile")¹⁷. In *Kotik Letaev* appaiono distintamente i termini del conflitto interiore dello scrittore, ma qui egli cerca di sperimentare una nuova forma compositiva nella quale la "pluriplanalità" dei mondi viene rappresentata dallo *shift* costante tra l'io del bambino e quello dell'adulto. Kotik sperimenta in maniera controversa e violenta¹⁸ il suo naturale percorso di conoscenza della realtà (fino al formarsi dell'autocoscienza), basato sostanzialmente su un processo di scoperta fondato sulla percezione; lo scrittore Andrej, già adulto, riconduce i pensieri e le reazioni del bambino entro i termini di una disamina razionale e sensibile.

La tecnica della duplicazione dei piani insieme all'uso creativo della lingua sono i mezzi dei quali Belyj si avvale per il trattamento di una trama già originale e la narrazione di una realtà straniata. Non va tralasciata neppure l'importanza rivestita nell'opera dal ritmo della lingua, che rimanda al linguaggio di Belyj come poeta simbolista e la sua propensione e maestria nella "verbal orchestration"¹⁹.

¹³ N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., p. 98.

¹⁴ L'atto stesso di venire al mondo rappresenta per il bambino un evento traumatico e fisicamente doloroso, nel quale il corpo e i sensi sperimentano con sofferenza la conoscenza della realtà terrena.

¹⁵ A. Steinberg, *Words and Music In The Novels of Andrej Belyj*, Cambridge 1982, pp. 47-134. Nel 1909 Belyj scrisse l'articolo *Magija slov* [La magia delle parole] nel quale annuncia una nuova vitalità per la parola russa, simbolo della nuova letteratura. Si veda

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. XII.

¹⁵ Ivi, p. XIV.

¹⁶ Ivi, p. XIII.

La narrazione in prima persona della storia del piccolo Kotik inizia già nella fase prenatale e sin da subito il racconto si contraddistingue per la preminenza della capacità immaginifica del bambino, in grado di associare immagini lontane e inattese che danno adito alla formulazione di ipotesi sulla realtà²⁰. L'intervento della voce dello scrittore adulto, che segue dappresso nella storia quella del bambino, riconduce la narrazione entro i binari di una realtà di senso (si legga consueta, automatizzata), spiegando fenomeni apparentemente incoerenti. Il confronto/scontro avviene sul doppio piano dell'eterogenea esperienza del mondo raccontata dal bambino e della narrazione ermeneutica dell'adulto. Da un simile "raffronto di mondi" è possibile accedere alla conoscenza:

Il mondo, in arte, viene conosciuto nel suo complesso, ma nella sua contraddittorietà. Viene conosciuto con la sua legittimità, e di conseguenza viene reso nella pulsazione autentica della sua essenza, non già nella sua apparenza, non già nelle percezioni dell'apparenza dell'oggetto, ma, come dire, nella sua arcanità. Ne risulta che i millenni passano, e noi vediamo il mondo in modo nuovo o all'improvviso, o tramite il lavoro dei poeti-commentatori. I fenomeni del mondo sopravvivono alla conoscenza artistica. Essi divengono parte della nostra conoscenza contemporanea²¹.

La duplicità dei piani e dei punti di vista richiama ancora una volta la complessità dell'epoca e la rivoluzione delle concezioni filosofiche e del mondo dell'arte:

Leggendo l'opera di Belyj non si deve dimenticare che è stata ideata nel periodo in cui stava tramontando il tradizionale concetto di unitarietà: gli intellettuali hanno già intorno al 1910 la possibilità d'ammirare a Mosca alcuni quadri di Picasso dedicati agli strumenti musicali, acquistati dal mecenate S.I. Ščukin. Queste opere conservate dapprima in una sala riservata per non scioccare la sensibilità artistica del grande pubblico, assumono, secondo P.A. Florenskij, grande importanza. Florenskij afferma che Picasso, ansioso di scoprire il segreto che anima l'interno di un'unità (p. es. il violino), la segmenta, per ricomporla poi in una diversa, più accessibile, ma inabituale unità. L'importanza

di tali fenomeni per l'evoluzione spirituale di Belyj [...] trova[no] una valida conferma nelle memorie di K. N. Bugaeva [...] ²².

Il valore figurativo che le immagini assumono in *Kotik Letaev* si eleva a potenza di simbolo. Serena Vitale, nell'introduzione all'edizione italiana dell'opera, ricorda come Belyj stesso in quegli anni fosse convinto di essere una bomba e di avere un cuore pronto a scoppiare, immagine che rimanderebbe al già menzionato senso di diffusa lacerazione interiore. Non a caso nel romanzo l'idea del futuro viene più volte ritratta attraverso l'immagine di una sfera che si dilata sempre più: "Il terrore della deflagrazione che abita gli incubi di Kotik [...]"²³. Kauchtschischwili cita l'immagine del "seme (o granello di senape)" che cresce e si gonfia nell'immaginario di Belyj, assurgendo a rappresentazione del simbolo in correlazione con le teorie matematiche del padre, lo studioso e accademico Nikolaj Vasil'evič Bugaev²⁴.

III. KOTIK E LA SCOPERTA DI UN MONDO STRAORDINARIO

In *Kotik Letaev* la conoscenza del mondo fenomenico da parte di Kotik avviene grazie a un'inusuale capacità visiva che, congiunta alla mitopoietica coscienza infantile, svela una realtà dai risvolti inattesi, ora terribili e surreali, disorientanti e misteriosi, ora piacevoli e appaganti. Così il protagonista descrive la fase iniziale della sua esistenza,

²² E. Garetto, "A. Belyj: critico letterario o ritrattista?", *Andrej Belyj: tra mito e realtà*, a cura di Idem, Milano 1984, p. VII.

²³ A. Belyj, *Kotik Letaev*, Parma-Milano 1973, p. 11.

²⁴ N. Kauchtschischwili scrive che nei mesi successivi alla morte del padre Belyj ebbe modo di discutere con Pavel Florenskij del pensiero scientifico di Nikolaj Bugaev: "Belyj rimase quasi incredulo nell'apprendere che la teoria del padre aveva sfiorato il concetto di simbolo e per la prima volta ne apprezzò il pensiero matematico. Rimase altrettanto incredulo quando dovette constatare che, seguendo l'esposizione del compagno basata sulla teoria del padre, il significato del simbolo continuò a 'crescere' in lui. Ebbe anzi la sensazione che esso 'si gonfiasse (*puchnet*) come un seme (o granello di senape), per raggiungere una valenza aritmológica e pluralistica", N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., pp. 99-100. L'immagine del seme che si gonfia dentro Belyj e che deve "scoppiare" per germinare (per "raggiungere una valenza aritmológica e pluralistica", riferendosi alla comprensione del valore della teoria matematico-filosofica dell'aritmológica del padre) rimanda all'altra immagine simbolo utilizzata dallo scrittore, quella della bomba pronta a esplodere, lacerando interiormente l'individuo.

L.A. Novikov, *Stilistika ornamental'noj prozy Andreja Belogo*, Moskva 1990, pp. 38-39.

²⁰ Il cognome Letaev (che rima con Bugaev) deriva dal verbo *letat'* [volare], mentre il nome è il diminutivo del sostantivo *kot* [gatto]. Il Micino, si direbbe, che di immagine in immagine vola verso mondi inesplorati.

²¹ V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. XIV.

quella fetale, richiamata alla memoria nel formarsi del corpo e parzialmente della coscienza²⁵, con tutto il suo bagaglio di angoscia e di dolore:

Первое "т ы — е с и" схватывает меня безобразными бредами: и —
— какими-то
стародавними, знакомыми искони: невыразимости,
небывалости лежания сознания в теле, ощущение математически
точное, что ты — и ты, и не ты, а... какое-то набухание
в никуда и
ничто, которое все равно не осилить, и —
— "Что это?.."

Так бы я сгустил словом неизреченность восстания моей младенческой жизни: —
— боль сидения в органах; ощущения были ужасны; и —
— беспредметны;
тем не менее — стародавни: исконно-знакомы: —
— не было разделения на "Я" и "не Я", не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: —
— состояние
натяжения ощущений; будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.
Позднее возникло подобие: п е р е ж и в а ю щ и й с е б я ш а р; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — "внутри"; ощущались неодолимые дали: с периферии и к... центру.

И сознание было: созванием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — шупать: внутри себя... дальше; ощущением сон знание лезло: внутри себя... внутрь себя — достигалось смутное знание: переносилось сознание; с периферии какими-то крылорогими тучами несло оно к центру; и — мучилось.

— "Так нельзя"
— "Без конца..."
— "Перетягиваюсь..."
— "Помогите..."

Центр — вспыхивал: —
— "Я — один в необъятном".
— "Ничего внутри: все — вовне..."

И опять угасал. Сознание, расширяясь, бежало обратно.
— "Так нельзя, так нельзя: Помогите..."
"Я — ширюсь..." —

— так сказал бы младенец, если бы мог он сказать, если б мог он понять; и — сказать он не мог; и — понять он не мог; и — младенец кричал: отчего — не понимали, не поняли.

.....²⁶

Il racconto vivido e visionario dello straziante atto del venire al mondo rievoca altre famose nascite letterarie, come quelle di Pantagruel e di Tristram Shandy, ma in *Kotik Letaev* l'occhio interno della voce narrante, oggetto e soggetto del discorso, esprime il primo affacciarsi alla vita dell'essere cosciente e il tentativo di definire l'indefinibile realtà fluttuante:

В нас мифы — морей: "Матерей": и бушуют они краснойрыми сворами бредов...

Мое детское тело есть бред "м а т е р е й"; вне его — только глаз; он — пузырь на летящей пучине; возникнет и... нет его; я одной головой еще в мире: ногами — в утробе; утроба связала мне ноги: и ощущаю себя — змееногим; и мысли мои — змееногие мифы: переживаю т и т а н н о с т и .

Пучинны все мысли: океан бьется в каждой; и проливается в тело — космической бурею; восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и — кровавится ее хвост: и — дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; и между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка, и — страшно ребенку.

.....
— "Помогите..."
— "Нет мочи..."
— "Спасите..."
.....
— "Это, барыня, рост"...
.....
— "Помогите..."
— "Нет мочи..."

dove, un gonfiarsi che non puoi controllare, e 'Cos'è?'... In questo modo potrei rendere con parole l'ineffabile insorgere della mia vita: il dolore d'essere costretto tra gli organi del corpo; sensazione orribile, immateriale, e nondimeno antichissima, da sempre nota: non esisteva distinzione tra 'Io' e 'Non-io'; non esistevano né spazio né tempo... C'era invece: un estremo tendersi delle sensazioni; come se tutto si dilatasse e dilagasse soffocandomi, per poi volteggiare: in se stesso, e — in stormi di nemi alicorni. Solo più tardi acquistò sembianza: di una sfera che avverte il suo formarsi; pluriochchiuta e in sé rinchiusa, la sfera percepiva solo il dentro: insormontabili distanze: dalla periferia verso... il centro. E la coscienza era: percezione dell'impercettibile, concezione dell'inconcepibile; incutevano sgomento le insormontabili distanze degli spazi; la sensazione si ritraeva dalla circonferenza della sembianza sferica per tastare: dentro se stessa, sempre più lontano; con la sensazione, la coscienza si strisciava dentro, verso-il-dentro; nascevano nozioni nebulose; trasvolava la coscienza, portandosi dalla periferia al centro in stormi di nemi alicorni; e soffriva. 'Non ce la faccio'. 'Non c'è fine...'. 'Mi s-tiro...'. 'Aiuto...'. Il centro avvampava: 'Sono solo nell'incommensurabile'. 'Nulla è dentro: tutto è nel fuori...'. E di nuovo si spegneva. Dilatandosi, la coscienza rifuggiva indietro. 'Non ce la faccio, non ce la faccio: Aiuto...'. 'Mi dilato'... Così direbbe il bambino se potesse parlare, se potesse capire; ma parlare non poteva, capire non poteva; e il bambino urlava; perché — nessuno lo capiva, nessuno capì.)

²⁵ Quella che si può definire per Belyj la memoria volontaria. Si confronti con l'epigrafe iniziale di *Kotik Letaev* tratta da *Guerra e pace*.

²⁶ A. Belyj, *Sočinenija*, II, Moskva 1990, pp. 296-297 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 29-31: "Il primo tu-sei mi agguanta tra deliri informi; e antichissimi, da sempre noti: lo straordinario, inesprimibile essere-nel-corpo della coscienza, la sensazione matematicamente precisa che tu sei tu e non-tu, sei un gonfio nel nulla e nel non-

– “Спасите...”

.....

[...]

Вот – первое событие бытия; воспоминание его держит прочно; и – точно описывает; если оно таково (а оно таково),

–

– д о т е л е с н а я жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти²⁷.

Il ricordo-immagine del bambino si fonde con la creazione di una cosmogonia mitologica (“il sistema mitico-cosmogonico di Kotik”)²⁸, in parte derivante dalla complessa congerie di fonti alle quali attingeva l’antroposofia.

Мифы – древнее бытие: материками, морями вставали когда-то мне мифы; в них ребенок бродил; в них и бредил, как все: все сперва в них бродили; и когда провалились они, то забредили ими... впервые, сначала – в них жили.

Ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникала в них; возникало “Я” и “Не – Я”; возникали отдельности...²⁹

IV. PROSA ORNAMENTALE E IMMAGINAZIONE INFANTILE

Tuttavia, secondo Šklovskij, *Kotik Letaeв* è riuscito ad affrancarsi dal suo assoggettamento a una

“*Weltanschauung* extra-artistica” (quella dell’antroposofia), per rivelarsi come opera di poliedrica ricchezza formale attraverso l’originale prosa ornamentale di Belyj.

Nell’esempio sotto riportato, dove la zia Dotja è nello stesso tempo anche l’“eternità”, la zia Dotja viene concretizzata con in mano un battipanni. In questo caso l’autore non interpreta l’eternità, non la simbolizza, ma traspone gli attributi da una serie ad un’altra, giovandosi di questo procedimento per la creazione di una disparità semantica. Nella lotta dell’antroposofia col procedimento da lei evocato, il procedimento si è mangiato l’antroposofia. La prosa ornamentale di Andrej Belyj è confluita facilmente negli altri alvei della prosa ornamentale (Leskov, Remizov) chiamati in vita da altri motivi³⁰.

Il piano del mondo e quello della coscienza collimano nella mente infantile attraverso la parola (“i mezzi linguistici e motivati della coscienza”) che giunge a straniare l’immagine della zia identificandola con l’idea di Eternità. La forma fisica e concettuale così assunta da Evdokija Egorova Eternità subisce strabilianti trasformazioni nella libera rielaborazione immaginifica di Kotik e di Belyj che la traduce in “gesto sonoro”, “mimica dei suoni”³¹, gioco fonetico-articolatorio di immagini:

Тетя Дотя с т а н о в и т с я – тоже, появляясь сперва в зеркалах дальней комнаты; и в величавом спокойствии медленно оплотневает; оплотневшая ходит среди нас: с выбивалкой в руке.

Оплотневшая тетя Дотя становится: Евдокией Егоровной; она – как бы Вечность.

Евдокия Егоровна, Вечность, сочувственно посещает меня, обнимает меня своим бледным лицом – без единой кровинки; тетя Дотя – растроена: растроена в зеркалах; в том и этом; обнимая меня, указывает на зеркало; там – она; и еще кто-то там: зеленоватый, далекий и маленький, в бледно-каштановых локонах; а тетя Дотя мне шепчет:

– “Чужие...”

Становится все очень странно, а тетя Дотя садится к огромному, черному ящику; открывает в нем крышку; и одним пальцем стучит мелодично по белому, звонкому ряду холодноватеньких палочек –

– “То-то” –

– что-то тети-до-ти-но...

.....

Мне впоследствии тетя Дотя является: преломлением звукохода; тетя Дотя мне: мелодический звукоход; а все прочие ходы суть грохоты; и особенно папин ход: г р о х о х о д – п а п а х о д...

Тетя Дотя – минорная гамма; или – строй торчащих чехлов; и кресло в чехле – называю “Е г о р о в н о й” я; и мне каждое кресло – “Е г о р о в н а”; строй “Егоровен” – Вечность...

²⁷ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 298-299 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 33-35: “In noi, mondi marini: i mari delle *Madri*; e ribollono in rossofurenti mute di deliri. Il mio corpo infantile è il delirio delle *madri*: oltre il delirio c’è soltanto un occhio, una bolla sopra un baratro in volo; affiora e – non c’è più; sono al mondo soltanto con la testa; le gambe sono imprigionate nell’utero: sono viscidissimi tentacoli, e i miei pensieri sono miti anguiformi: rivive in me l’essenza dei Titani. Tutti i miei pensieri sono baratri in cui l’oceano si frange, traboccando tempeste cosmiche nel corpo; ecco – si leva, simile a una meteora, il pensiero infantile: precipita nel corpo, la coda s’insanguina e piove scrosci di caruncoli sanguigni nell’oceano delle sensazioni; e tra il pensiero e il corpo, tra il baratro dell’acqua e l’abisso del fuoco, qualcuno scaglia con violenza il bambino; e il bambino ha paura. ‘Aiuto...’. ‘Non ho la forza...’. ‘Salvatemi...’. [...] Ecco dunque il primo avvenimento della vita; il ricordo lo serba saldo e lo restituisce in ogni dettaglio; se fu veramente così (e fu così), un lembo della vita precorporea è rivelato nel... fatto della memoria”).

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 298 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., p. 32: “I miti sono dei primordi: come mari e continenti sorgevano un tempo; tra i miti il bambino, come tutti, vagò in delirio: tutti, in principio, vagarono tra i miti; quando questi sprofondarono, vaneggiando vagheggiarono quel vagare antico. Ora gli antichi miti sono sprofondati sotto i nostri piedi, e infuriano in oceani di deliri, e ci leccano i firmamenti: delle terre e delle coscienze; nei miti nacque il visibile; nacquero ‘Io’ e ‘Non-Io’, lo sdoppiamento...”).

³⁰ V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. 247.

³¹ A. Belyj, *Kotik*, op. cit., pp. 14-15.

Он ряд повторений: э – м о л ь; и тетя – Дотя – э – м о л ь: повторение одного и того же. Тетя Дотя – как гамма, как тиканье, как падение капелек в рукомылке, как за окнами с т р о й солдат без офицера и знамени; ее назвал "д у р н о й б е с к о н е ч н о с т ь ю" знаменитейший Гегель³².

Belyj si serve abilmente di parallelismi e di immagini-tropi per costruire delle comparazioni in grado di esulare dai confini della percezione abituale dell'oggetto, proponendone un'"originale variazione semantica"³³.

Il racconto dell'incontro esperienziale di Kotik con la realtà empirica, la parallela autocreazione infantile di un mondo onirico, insieme ai tentativi del bambino di dare senso a una realtà tanto oscura quanto sconosciuta, fanno sì che piccoli e grandi accadimenti di vita quotidiana (il *byt* con il quale egli si trova a combattere ogni giorno nel limitato spazio domestico)³⁴ vengano presentati sotto la luce inedita e ingenua della voce del piccolo Kotik, in uno sforzo di ricostruzione della memoria a partire dalle percezioni sensoriali e dalle immagini che scaturiscono dalla sua mente. Nel corso della narrazione il processo di straniamento della realtà non rimane mai uguale a se stesso, essendo continuamente rinnovato in funzione dell'età del bambino e

dei suoi stati di sonno o di veglia, oppure in relazione ai possibili stati di delirio dovuti a malattie dell'infanzia, così da far apparire la vita circostante più confusa e offuscata negli "stadi primordiali" dell'esistenza e maggiormente definita con il fluire del tempo e il formarsi di una coscienza sempre più compiuta:

Первое подобие образаросло на безобразии моих состояний.

Не сон оно: сон есть то, от чего просыпаются; Я же... – еще не проснулся; действительность, сон не чередовались друг с другом в мне данном мире. Самая д а н н о с т ь стояла тяжелым вопросом...

Непробудности мне роились д о я в и –
– в
кипениях я и жил и боролся! –
– непробудности, неподобные снам...

[...] Этого сказать я не мог.

Безобразие строилось в образ: и – строился образ³⁵.

Supportata da un uso assolutamente creativo della lingua, che riveste un ruolo primario nel conferire la resa straniante al racconto, la narrazione si caratterizza per l'andamento talvolta afasico della prosa, dettato sia dall'uso originale della punteggiatura sia dalla capacità di modellare vocaboli nuovi a partire da parole ordinarie o, viceversa, dall'utilizzare parole d'uso comune in frasi o segmenti di discorso apparentemente senza senso. Il gioco lessicale serve ad esempio a descrivere una comune chiesa ortodossa al cui ingresso l'occhio di Kotik osserva:

Спины, склоны, поклоны –

– как полное тайны сложение деревянных фигурок на шкапчике... –

[...] – дергаю бабушку за края ватерпруфа и собираюсь расплакаться...

Но меня приподняли (и – мне узреть!): –

– блистающее, как золотое светило небесное, чернобородое божество там стояло перед распахнутой дверью – в т а и м у ю к о м н а т у блесков; [...]

³² Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 324-325 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., p. 78: "Tutto diventa molto strano, tata Dotja si accoccola vicino a una grossissima cassa nera, apre il coperchio e batte ritmicamente un dito sulla bianca, sonora fila di freddi bastoncini: – 'tu-tu' -tut-to-di-ta-ta-do-tja... – Più tardi tata Dotja mi appare: rifrazione del suono-passo; tata Dotja è una scala melodica, ogni altro passo è solo fracasso, soprattutto quando a camminare è il papà: pa-pa-fra-ca-pas-so... Tata Dotja è una scala minore; oppure: una sequenza di fodere proterve; le poltrone federate le chiamo 'Egorovne', ogni poltrona è un'Egorovna'; una sequenza di 'Egorovne' è l'Eternità... È una serie di ripetizioni: mi-minori; tata Dotja è un mi-minore che si ripete all'infinito. Tata Dotja è una scala musicale, un ticchettio; un ritmico cadere di gocce nel lavandino, un drappello di soldati senza ufficiale; è quello che il famosissimo Hegel ha chiamato 'ottusa infinità'").

³³ V. Šklovskij, "La struttura della novella e del romanzo", *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, pp. 220-221. Le possibilità associative dei tropi contribuiscono a veicolare la duplice rappresentazione del mondo in *Kotik Letaev*, conferendo all'opera una struttura formale indefinita e metamorfica e che riflette i vaghi contorni spaziali e temporali della memoria. Si veda Z. Pechal, "Povest' *Kotik Letaev* Andreja Belogo kak polifonija metamorfozy", *Poetiki Belogo/Poetyki Bielego*, a cura di B. Stempeczyńska, Katowice 2005, pp. 199-213.

³⁴ S.A. Hutchings, *Russian Modernism. The Transfiguration of The Everyday*, Cambridge 1997, pp. 141-167.

³⁵ A. Belyj, *Sočinenija*, op. cit., pp. 299-300 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 35-36: "Una prima parvenza di forma allignò sulla deformità del mio stato. No, non erano sogni i miei: sogno è qualcosa da cui ci si risveglia; Io invece... non mi ero ancora svegliato, realtà e sogno ancora non si avvicendavano nel mondo che si presentava ai miei occhi. Che incombeva come una domanda angosciosa... Torbidi sopori che sciamando e schiumando si schiarivano in veglie – tra sciami schiumanti vivevo e lottavo! – sopori torbidi, gravi, diversi dai sogni... [...] Non capivo. La deformità si compose in forme: nacque l'immagine").

там — в сияющей синеватости дымов вставляли светящие: б л а г а и ц е н н о с т и... неопишумых, непонятнейших форм; там, оттуда, — на миг показалась т а с а м а я Древность в сединах; и пышные руки свои развела: из Золотого Горба; и казалось мне, что стоял перед нами: Золотой Треугольник; две руки, как лучи, протянулись направо-налево от белого лика; белый лик, точно око, глядел в золотом треугольнике; и — миры миров там чинились: под багряной завесою; человекоглавое серебро из руки затеплило звезду; золотою планетою доносила Книга... к престолу, сквозь разрывы завесы; но таинница строгих дел там закрылась; и —

— красные, кудлатые люди в огне, по бокам, как загаркали в ужасе!.. —

— Тут меня опустили под спины, но еще долго мне слышались какие-то багровые ревы; серебрились и синились дишканы: точно четыре животных подхватили провозглашенные вопли; и катали их... п о м р а м; из подкинутой чашечки на серебряной цепи вылетали душистые клубы... над спинами; как крылами, громами бил храм; и в глаголы облекся, как в светы...³⁶

.....

Belyj rappresenta la funzione liturgica presso la chiesa della Trinità sull'Arbat alla quale Kotik assiste conferendole la parvenza di un rito misterioso pressoché esoterico (“la stanza occulta”) in cui il sacerdote assume le sembianze di un dio che brilla come una stella (così come il libro delle Sacre Scritture) e che compie gesti ieratici (“l'Eternità canuta”), nell'aria preta di voci, profumi, riflessi restituiti sulla pagina da efficaci invenzioni sinestetiche (“rombi purpurei”, “gorgheggi inargentarsi, inaz-

zurrarsi”). La liturgia ortodossa viene trasfigurata sia dalla voce del bambino sia da quella dell'adulto. Kotik prova ad assimilare quanto osserva nel mondo fuori dagli ambienti domestici alla quotidianità che già conosce (“le figurine di legno sull'armadietto”) attraverso una comparazione per immagini; Belyj/il narratore, rivolgendosi alla scrittura (la parola) richiama l'antroposofia attraverso un parallelismo tra la cerimonia liturgica rappresentata nella chiesa ortodossa e i riti ai quali aveva assistito nel Goetheanum di Dornach (“il Triangolo d'Oro”, “l'argento umanocefalo”). Attraverso gli occhi del bambino Belyj descrive lo stupore per gli ambienti e l'incomprensibile cerimoniale, svelati solo qualche pagina dopo dalla voce dell'adulto (“[...] infine, scopro che la stanza occulta è la Chiesa, dove il parroco Svetoslavskij va in giro con il piattino [...]”)³⁷.

V. IL LINGUAGGIO DEL BAMBINO E LA VOCE DELL'ADULTO

Come già osservato, la manifestazione del procedimento straniante avviene di sovente in *Kotik Letaeв* proprio per l'intervento della voce dell'adulto che procede in molti casi a un'opera di riconoscimento finale. In tal modo, nel noto episodio di Leone il passaggio dall'illusoria atmosfera di mistero alla sua spiegazione manifesta viene segnato dalla rivelazione epifanica a opera di un compagno:

Образ этот — мой первый отчетливый образ; до него — неотчетливо все; неотчетливо — после; мутные, мощные, мрачные, переменные миги мои мне рисуют события, со мною не бывшие вовсе; мне действительность города возникает впервые гораздо позднее; но осколок ее мне — тот желтый кружок, перекинутый от... Собачьей Площадки... в мой мир марева: посередине желтого круга мы встретились: я и л е в.

.....

Мне отчетливо: —

— Лев есть Л е в: не собака, не кошка, не утка; смутно помнится: льва я где-то уж видел; и видел — огромную, желтую морду.

Да я знал ее прежде: я ждал ее...

[...]

Товарищ смеется:

— “Позвольте же... Ваша л ь в и н а я м о р д а — фантазия.

[...] Просто видели вы сан-бернара...”

— “Льва...”

³⁶ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 331-332 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 90-91: “Schienze chine, inchini come il chinarsi, dentro il mistero, delle figurine di legno sull'armadietto... [...] tiro la nonna per l'orlo della mantella; sto per scoppiare a piangere... Ma mi sollevano (e — posso vedere!): una divinità dalla barba nera, fulgida come il dorato astro celeste, stava dinanzi alla porta spalancata — sull'occulta stanza dei bagliori; [...] Li, nella brillante azzurrità dei fumi sorgevano splendenti: gioie e tesori — di forme indescrivibili, incomprensibili; e lì, da lì, si mostrò per un attimo l'Eternità canuta, e spalancò le sue braccia fastose: dalla Gobba d'Oro; e mi sembrò che innanzi a noi sorgesse il Triangolo d'Oro; come raggi, due mani si protessero a destra e a sinistra del volto bianco, e il volto bianco guardava come un occhio dal triangolo d'oro; e mondi di mondi si frammettevano: sotto la cortina di porpora; l'argento umanocefalo fluente della mano riempiva di calore la stella; come l'astro dorato venne innalzato il Libro fino al trono, attraverso gli strappi della cortina; ma il segreto di atti severi si occultò lì dentro; e rossi uomini, irsutati, invasi dal fuoco, sui fianchi, urlavano dal terrore!... A questo punto mi rimisero in terra; ma ancora a lungo udii rombi purpurei; e gorgheggi inargentarsi, inazzurrarsi: come se quattro animali cogliessero i lamenti pronunciati, e li spingessero... per i mondi; dalla coppetta appesa alla catena d'argento vapori profumati volavano sugli inchini; il tempo sbatté le ali-tuoni; e si rivestì di verbo come di luci.....”).

³⁷ Ivi, p. 92.

— “Ну да: Л ь в а... [...] То есть ‘Л ь в а’ сан-бернара...”
[...]
.....
Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне
явью...³⁸

Il concetto di epifania richiama naturalmente lo scrittore irlandese James Joyce, autore al quale lo stesso Belyj è stato spesso paragonato³⁹. Il confronto, avanzato da Zamjatin nel 1936 e fondato su note linguistiche, fu fortemente criticato da Ripellino nella sua introduzione a *Pietroburgo* con argomentazioni sostanzialmente tematiche. Il critico italiano scorgeva piuttosto una maggiore affinità del romanzo di Belyj con opere dell'espressionismo⁴⁰. Il rimando formale a Joyce pare invece rimanere calzante nel caso di *Kotik Letaev*. Il costante monologo interiore del bambino, condotto sino alle sue punte estreme quasi di nonsense, la mancanza di un logico ordine formale e temporale, il discorso espresso costantemente dal flusso di coscienza che mima verbalmente quello che avviene nella psiche infantile, ricorrendo a un sovvertimento del “repertorio lessicale, dilatando la suggestione fonetica della parola, dissociando il suono dal senso” cui lo stesso Ripellino fa riferimento⁴¹, avvicinano molto lo scrittore russo a quello irlandese. La sperimentazione di una tecnica narrativa per immagini permette a entrambi gli scrittori di rappresentare nei

loro romanzi la realtà in modo nuovo, trasformandola nel luogo delle proiezioni psicologiche umane, fino quasi a farla divenire una trasfigurazione influenzata da archetipi simbolici (che, nel caso di Belyj, rimandano all'antroposofia). Anche la novità dei motivi dei romanzi (la vita quotidiana dell'*hic et nunc* se si pensa all'*Ulysses* di Joyce, dove in alcuni capitoli subentra la memoria dei personaggi a rievocare fatti appena successi; il *byt* di casa Bugaev, ricomposto nei ricordi autobiografici di Belyj e di Kotik) necessita di un linguaggio in grado di esprimere la frammentarietà dell'essere umano e le sue contraddizioni, e nel caso di Belyj di riflettere le ansie e gli spettri creati dal logos. In Joyce e in Belyj questo linguaggio ha infranto le regole canoniche della lingua, varcandone i confini semantici, sintattici e pragmatici per soddisfare i personali percorsi estetici e letterari.

Lo *zaum'* linguistico di Belyj, che negli stessi anni scriveva un'opera come *Glossolalija* [Glossolalia, 1922], giunge a una sorta di reificazione del linguaggio attraverso l'uso di una parola che viene articolata, sillabata, provata nei suoi effetti sonori e infine pronunciata nel momento apicale della formazione e dell'espressione ontologica dell'individuo (Kotik). Tale espressione è costantemente e necessariamente accompagnata, spesso preceduta, dall'atto cinestetico (l'azione) che mima il fonema (la parola). Orientarsi nel mondo per il bambino significa allora attribuire un significato alle cose che impara a conoscere ed esperire e il linguaggio rappresenta il banco di prova per giungere alla cognizione della realtà. E se il gesto precede la parola nel caso di Kotik (“[...] слова — кирпичи: чтобы выразить, нужно упорно работать мне в поте лица над сложением тяжкокаменных слов; взрослые люди умеют проворно сложить свое слово”)⁴², la costruzione di una propria idea di mondo rappresenta allora un atto creativo del bambino che va di pari passo con l'abile mano di Belyj che ricrea il lin-

³⁸ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 308-310 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 52-57: “Questa è la prima immagine distinta; prima di essa, e dopo, tutto è confuso; i torbidi, foschi, instabili, imperiosi istanti della mia coscienza mi restituiscono immagini di avvenimenti mai vissuti; la realtà della città nascerà per me solo molto più tardi; ma un frammento di quella realtà è il cerchietto giallo gettato dalla piazza Sobač'ja — al mio mondo di miraggi: al centro del cerchio giallo ci siamo incontrati: io e il leone. Mi è perfettamente chiaro: — Leone è un Leone, cioè non è un cane, né un gatto, né un'oca; ricordo confusamente: ho già visto un leone da qualche parte; ho visto l'enorme muso giallo. Sì, lo conoscevo già: lo aspettavo... [...] Il mio compagno ride: ‘Ma via!... Il vostro muso di leone è una fantasia. [...] Avete semplicemente visto un sanbernardo...’. ‘Un leone...’ ‘Ma certo: Leone...’ [...] ‘Cioè il sanbernardo Leone’ [...] Dopo venti anni, quel frammento di sogni incomprensibili divenne realtà...”).

³⁹ Si veda I. Aletto, “‘Andrei Bely is a Russian Joyce’: a New Look at an Underexplored Comparison”, *The Difference of Joyce*, a cura di J. McCourt — S. Buttinelli — F. Luppi — M.D. Mangialavori, Roma 2015, pp. 63-79.

⁴⁰ A. Belyj, *Pietroburgo*, Torino 1961, pp. XXXIII-XXXV.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 435 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 267-268: “[...] le parole sono mattoni: per esprimermi devo lavorare senza tregua, nel sudore della fronte, su formazione di pesanti, massicce parole; i grandi sono bravi a costruire le loro parole”).

guaggio per riflettere il sistema conoscitivo di Kotik attraverso la percezione del sé nel mondo.

VI. CONCLUSIONI

La dissoluzione del procedimento straniante da parte dello stesso autore/narratore conferisce una connotazione nuova all'artificio dello straniamento in perfetta sintonia con quelle che furono le sperimentazioni narrative del nuovo secolo e nell'alveo del modernismo russo. Come si è visto, a partire dal nome e cognome del protagonista, lo scrittore pare giocare su un personaggio immaginario, che mantiene però salda la connotazione autobiografica dell'autore attraverso i facili rimandi alle persone, ai luoghi, alle vicende propri della biografia di Belyj. La complessa costruzione narratologica, basata sostanzialmente sul dialogo interiore del narratore, riflette il sovrapporsi di piani temporali (oltre che spaziali) e punti di vista differenti che danno luogo a una serie di dicotomie strutturali e tematiche: passato/presente, passato/futuro, voce del bambino/voce dell'adulto, caos/cosmo, realtà fenomenica/sfera superiore (da cui i riferimenti al mondo empirico e quelli ai motivi cosmogonici). La trasfigurazione della realtà attraverso le "immagini oniriche e simboliche delle fantasie e dei ricordi"⁴³ che producono l'effetto straniante nella narrazione non perde di efficacia e di senso nel momento in cui l'autore decide di svelarne i meccanismi. Se difatti lo sguardo nuovo sulle cose e lo stupore per il mondo espressi dal punto di vista del bambino costituiscono i tratti fondamentali stranianti dell'intera narrazione, nondimeno la rivelazione da parte della voce dell'adulto del contesto nel quale le vicende hanno avuto luogo non limita il godimento estetico del testo da parte del lettore, anzi lo pone di fronte a un nuovo momento di stupore dopo essere venuto in contatto con gli aspetti più enigmatici della realtà ricostruita dalla memoria infantile. Nel caso di *Kotik Letaev* ci troveremmo in definitiva nella medesima situazione descritta da Claudia Criveller

nel caso dell'opera *Zapiski Čudaka* [Memorie di un bislacco, 1922]:

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 straniante⁴⁴.

In *Kotik Letaev*, paradossalmente, le possibilità espressive dello straniamento come "risveglio dell'attenzione percettiva"⁴⁵ troverebbero dunque una duplice potenzialità: da un lato, attraverso lo sguardo nuovo sulle cose come visione sul mondo del bambino, e dall'altro lato come narrazione esplicita da parte della voce dell'adulto. In entrambi i casi al lettore viene offerta l'opportunità di guardare alla "nuda verità" delle cose⁴⁶ e di liberarsi da giudizi scontati ("automatismi"), godendo anche dello stupore provocato da questa sorta di "controstraniamento" che è lo straniamento svelato di Belyj:

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 spirituale⁴⁷.

www.esamizdat.it Cheti Traini, "Siamo nati nei mari": *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino", eSamizdat, (XII), pp. 29-38

⁴⁴ Ivi, p. 341.

⁴⁵ C. Gabbani, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia* (Nuova Serie), 2011 (XVII), pp. 95-134. Nella nota 6, p. 98 si legge: "Altrove, trattando di Tolstoj, Šklovskij affermerà che lo straniamento è un "procedimento che consiste nel cogliere gli effetti dei singoli avvenimenti così come si riflettono nella coscienza di uomini del tutto estranei ad essi: le azioni vengono narrate da chi ne resta al di fuori" (V. Šklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica* (Saggio su *Guerra e Pace*), Parma-Lucca 1978 [1928], cap. IV, p. 127)".

⁴⁶ Ivi, p. 96.

⁴⁷ C. Criveller, "Le strategie", op. cit., p. 341.

⁴³ C. Criveller, "Le strategie dell'ambiguità in *Zapiski Čudaka* di Andrej Belyj", *Europa Orientalis* 2007 (XXVI), 1, p. 340.