

GUIDO CARPI

RUSSIA PREBELLICA, UNA CULTURA AL LIMITE III\*

Ho appreso a vivere semplice e saggia,  
a guardare il cielo, a pregare Iddio,  
e a vagare a lungo innanzi sera,  
per fiaccare un'inutile angoscia.

A. ACHMATOVA, *Ho appreso a vivere...* (1913)

I. LE VIE DELLA POESIA: L'ACMEISMO

A inizio decennio, il *mainstream* simbolista ha ottenuto uno spazio, se non di massa, almeno da *mid-seller* nel mercato letterario, tanto che verso il 1907-08, anche un autore tutt'altro che "facile" e accattivante come Blok si trasforma suo malgrado in una sorta di divo: «Sulle labbra delle mie studentesse aleggiavano ora la Sconosciuta ora la Violetta notturna», – rievcherà il critico letterario e insegnante di Ginnasio Vasilij Gippius (che ebbe, fra gli altri, Mandel'stam e Nabokov come studenti). – «Quelle più grandicelle sospiravano: *Ah, Blok!* – e compravano, appendevano, incollavano foto di Blok...»<sup>1</sup>. Eppure, almeno a partire dal 1907 il movimento è sprofondata in un clima di "tutti contro tutti" dovuto a motivazioni ideali, ma anche al generale arenarsi della spinta utopistica che aveva caratterizzato il 1902-04 e il biennio rivoluzionario poi; né è da sottovalutare la lotta per spartirsi le fonti di finanziamento garantite da munifici ma non molto numerosi mecenati. Una perenne resa dei conti che coinvolge riviste, case editrici, singoli intellettuali, disorienta i più giovani e favorisce l'agglutinarsi di correnti che si pongono al di fuori del simbolismo, pur mantenendosi interne al generale paradigma modernista<sup>2</sup>.

"Superare" i *maîtres* d'inizio secolo, peraltro, non è una bazzecola: «Negli anni precedenti, al tempo del simbolismo, dica quel che si dica era stato creato moltissimo». – Ammetterò retrospettivamente un amico del giovane Pasternak. – «Un'intera serie di nomi brillanti, una serie di conquiste. Per attirare l'attenzione coi versi, era necessario un grande talento»<sup>3</sup>. Tanto più che il 1913-giugno 1914 (prima dell'entrata in guerra) sembrerebbe a prima vista un giro di mesi assai fertile anche per i poeti ligi all'ortodossia simbolista: escono nuove raccolte e antologie di Vjačeslav Ivanov, Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov; Blok pubblica il

\* Il saggio è da intendere come continuazione di *Russia prebellica, una culturale al limite II*, in «Aura», I, 2021.

<sup>1</sup> V.V. GIPPIUS, *O Bloke, čto pomnju*, in *Pisateli simbolistskogo kruga: Novye materialy*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2003, p. 60.

<sup>2</sup> Per un inquadramento del modernismo russo, vedi G. CARPI, *Storia della letteratura russa*, vol. I, *Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2016<sup>2</sup>, capp. 9.3.1, 9.3.2.

<sup>3</sup> K.G. LOKS, *Povest' ob odnom desjatiletii (1907-1917)*, in *Minuvšee: Istoričeskij al'manach*, vol. XV, Moskva-Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1994, p. 97.

ciclo *Grigio mattino* e gli straordinari *Versi italiani*, nonché frammenti del poema *La nemesi*; per non parlare – fuori dai territori della lirica – dei rivoluzionari primi capitoli del romanzo *Pietroburgo* di Belyj e del dramma lirico di Blok *La rosa e la croce*, entrambi usciti nella raccolta *Sirin*; nell'aprile 1914 esordiscono sulla scena altri due drammi lirici blokiani: *La sconosciuta* e *La baracca dei saltimbanchi*, per la regia di Vsevolod Mejerchol'd. In più, il 1913-1914 è l'anno in cui una delle caratteristiche formali più tipiche della raccolta poetica simbolista – la ciclizzazione delle liriche in forma di diario poetico, con la data precisa per ogni lirica – tracima dal simbolismo *stricto sensu*, coinvolgendo futuri maestri che simbolisti non sono, quali Mandel'stam (nella sua prima raccolta, *La pietra*, 1913), Marina Cvetaeva (*Da due libri*, 1913), Anna Achmatova (nella seconda raccolta, *Rosario*, 1914). Non si direbbe proprio che il simbolismo languisca...

Eppure, la sensazione dei protagonisti più avvertiti è che un ciclo si stia chiudendo: «Attualmente stiamo vivendo in arte tutte le epoche e tutte le nazioni; la vita trascorsa ci sfilava accanto», – dichiarava Belyj già nel 1910, affermando il carattere universale del «processo di simbolizzazione» in arte<sup>4</sup>; «il simbolismo è il principio universale di qualsiasi vera arte», – conferma Ivanov nel gennaio 1914, durante una disputa pubblica con Fëdor Sologub e altri<sup>5</sup>. Ma se il simbolismo pervade ogni epoca, ogni genere e ogni stile, con ciò esso cessa di costituire una concreta corrente letteraria, dotata di una sua poetica e di sue prospettive di sviluppo: la sua definitiva affermazione è anche la sua fine. Davvero, un ciclo si sta chiudendo, e molti poeti sentono di esservi rimasti imprigionati dentro: ricordiamo ancora una volta il “manifesto” blokiano *Notte, strada, fanale, farmacia...*

È questo il giro di mesi in cui assumono la propria fisionomia definitiva e una forma organizzativa invero assai effimera le due più importanti correnti post-simboliste: da una parte il futurismo di Gileja e dell'Accademia di egopoesia, più i gruppuscoli satelliti (Il mezzanino della poesia, Centrifuga, con l'almanacco *Il brachipodo*), e dall'altra gli acmeisti, riuniti nella Gilda dei poeti. Al momento, entrambe le correnti sono prese assai sottogamba, quando non apertamente avversate.

Vada per il futurismo, che fa dello scandalo un proprio orientamento strategico, ma perché sotto il fuoco incrociato della critica simbolista e di quella realista finirono anche gli acmeisti – «questi Adami e questa rachitica Eva», come un critico malevolo li bollò?<sup>6</sup> A essere sottoposta a critiche feroci non è la loro poesia (di ottimo livello, per ammissione di tutti), ma la *poetica* dichiarata dai membri del gruppo, per quel che ne traspare dai due manifesti pubblicati su “Apollon” nel gennaio 1913 da Nikolaj Gumilëv e Sergej Gorodeckij, e qui forse i due leader del movimento avevano commesso un errore tattico: «senza aver lasciato che i frutti maturassero a dovere, essi si erano affrettati con le proprie generalizzazioni acerbe, non abbastanza meditate né adeguatamente formulate»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> A. BELYJ, *Simvolizm: Kniga statej*, Moskva, Respublika, 2010 (I ed. 1910), pp. 119, 160.

<sup>5</sup> Cit. in O. DEŠART (DESCARTES), *Vvedenie*, in V.I. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, vol. I, Brjussel' (Bruxelles), Foyer Oriental Chrétien, 1971, pp. 114, 115.

<sup>6</sup> K.N. SUVOROVA (a cura di), *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1956-1966)*, Moskva-Torino, Einaudi, 1996, p. 302.

<sup>7</sup> O.A. LEKMANOV, *Akmeizm v kritike: 1913-1917*, Sankt-Peterburg, Gumanitarnaja Akademija, 2014, p. 9. Per una sintesi dei manifesti acmeisti, vedi G. CARPI, *op. cit.*, pp. 679, 680.

Il fatto è che l'unico intervento teorico che coglie davvero il punto riguardo alla poetica del gruppo – *Il mattino dell'Acmeismo* di Mandel'stam (1912) – verrà pubblicato solo nel 1919: la «percezione del mondo come vivente equilibrio» che qui si dichiara è il vero elemento unificante – non sul piano delle dichiarazioni “a freddo”, ma nel concreto farsi della poesia – per tutti i poeti che all'acmeismo si richiamano, ovvero, è il più importante dei «principi realizzati implicitamente nel processo di costruzione del testo e del suo funzionamento semiotico»<sup>8</sup>. Un principio, quello del “vivente equilibrio”, che se non viene annunciato nei manifesti, è puntualmente rivendicato nelle prove poetiche degli acmeisti: ad esempio, nella lirica programmatica *Fra' Beato Angelico* (1912) di Gumilëv.

Nel paese dove il lieto ippogrifo chiama  
il leone alato a giocare nell'azzurro,  
dove la notte sparge dalla manica  
ninfe di cristallo e furie incoronate;

Nel paese dove silenti stan dei morti i sepolcri,  
ma dove vive lor volontà, potere e forza,  
fra tanti maestri rinomati,  
ah, solo d'uno il cuor s'è innamorato.

Sia pur grande Raffaello il celestiale,  
il prediletto del dio delle rocce, Buonarroti,  
Da Vinci che assaporò della magia l'ebbrezza,  
Cellini che diede al bronzo il mistero della carne.

Ma Raffaello non scalda, bensì acceca,  
in Buonarroti è terribile la perfezione,  
e l'ebbrezza di Da Vinci intorbida l'anima,  
quell'anima che ha creduto nella beatitudine.

A Fiesole, tra esili pioppi,  
quando i papaveri ardono in verde erba  
e nel profondo delle chiese gotiche,  
dove i martiri riposano in freschi reliquiari,

in tutto ciò che fece il mio maestro vi è l'impronta  
dell'amore terreno e dell'umile semplicità.  
Oh sì, non tutto dipingere sapeva,  
ma quel che dipingeva era perfetto.

Ecco rupi, macchie e un cavaliere in sella...  
Dove va, in chiesa o dall'amata?  
Arde il crepuscolo sulle mura della città,  
le mandrie vanno per le vie dei sobborghi;

Maria regge il Suo Figliuolo,  
ricciuto, di nobile rossore.  
Bimbi così, la notte di Natale,  
forse li sognano le femmine infegonate.

E così il boia nella veste azzurra  
non fa paura ai santi incatenati.  
Sono sereni sotto il nimbo d'oro:

<sup>8</sup> D.M. SEGAL, *Poezija Michaila Lozinskogo: simvolizm i akmeizm*, in «Russian Literature», XIII-XIV, 1983, p. 340.

sia qui c'è il mondo, che là mondi diversi.

E i colori sono vividi e puri,  
con lui son nati e con lui si sono spenti.  
C'è una leggenda: diluiva i fiori  
nell'olio benedetto dai vescovi.

E c'è un'altra leggenda: un serafino  
scendeva in volo da lui, ridente e chiaro,  
prende i pennelli a gareggiar con lui  
nella sua arte mirabile... ma invano.

C'è Dio, c'è il mondo, essi vivono eterni,  
mentre la vita degli uomini è effimera e misera,  
ma tutto in sé comprende l'uomo  
che ama il mondo e ha fede in Dio.

I grandi maestri rinascimentali celebrati nella terza strofa hanno conseguito una perfezione *celestiale* perchè *prediletti da dio, ebbri di magia* e depositari di *misteri*; ma già nella quarta strofa si sottolinea come la loro arte – sbilanciata sul lato del sovrumano e del trascendente – non porti felicità e vera edificazione allo spettatore: essa *non scalda, bensì acceca* con la sua *perfezione terribile* e con un' *ebbrezza* che *intorbida l'anima*. È in Fra' Angelico che Gumilëv vede l'equilibrio ideale fra elemento terrestre ed elemento divino: la religiosità delle sue opere è ugualmente ispirata da *amore terreno* e da *umile semplicità*; il cavaliere può essere ugualmente diretto *in chiesa o dall'amata*; il Bambin Gesù da lui dipinto è un bimbo sano, di aspetto regale, sogno di ogni madre; i colori della tavolozza, ottenuti da *fiori* terreni, sono diluiti nell'*olio benedetto*, e il serafino che scende a gareggiare ha ben poco di trascendente e molto di leggenda popolare, tanto ingenua quanto concreta; i santi e i peccatori di Fra' Angelico sanno che *sia qui c'è il mondo, che là mondi diversi*. Nell'ultima strofa, «la poesia si conclude con la formula – estratta in via quasi matematica – di quell'equilibrio fra il celeste (*Dio*) e il terreno (*il mondo*) che aiuta l'artista ideale a creare opere perfette»<sup>9</sup>.

Al medesimo principio di “vivente equilibrio” fra terreno e metafisico si attendono anche gli altri membri del gruppo, come testimoniano i versi di Achmatova da noi riportati in esergo; eppure, ognuno dei tre maestri acmeisti risolve il “vivente equilibrio” a modo proprio.

## 2. NEL LABORATORIO DI MANDEL'STAM. SONNO, SPUMA, VOLTA A CROCE

Il Mandel'stam poeta non nasce nell'alveo dell'acmeismo, ma da subito intende il “vivente equilibrio” in senso quasi pre-esistenzialista: un concretissimo, spesso lacerante interagire fra l'esserci dell'*io* e un ente metafisico tanto più sfuggente quanto più si tenta di definirlo. Se i simbolisti partivano dall'*assolutamente altro* (l'eros, la morte, Dio) per definire in rapporto ad esso i fenomeni reali, Mandel'stam muove dalla constatazione del *sé* e dall'urgenza di metterne l'esistenza in rapporto con un enigmatico *altro*, così che già in *M'è dato un corpo...* (1909) il

<sup>9</sup> O.A. LEKMANOV, *op. cit.*, p. II.

risultato sta nella ricerca stessa, ovvero nell'alito posato dall'io sul *vetro* che lo separa da una pur inattingibile *eternità*:

Già sui vetri dell'eternità è posato  
il mio respiro, il mio tepore.

Vi si imprimerà un arabesco  
irricognoscibile dopo poco.

Che scoli via la mota degli istanti –  
il caro arabesco non verrà cancellato.

Capace di «unire l'enorme tragicità del tema con un'intonazione di tenera fragilità»<sup>10</sup>, la lirica del primo Mandel'stam è all'apparenza semplice, ingenua nella composizione, improntata a una sorta di primigenio stupore infantile: «M'è dato un corpo – che devo farci io, / che è tanto unico e tanto mio?»; «Ma davvero io sono vero / e la morte verrà davvero?» (*Perché l'anima è tanto canora...*, 1911). Una poesia statica, povera di azione e piena di vuoti (di *non*, di *senza*, di *poco*), in un'atmosfera crepuscolare, basata sui *Leitmotive* del silenzio, della penombra, della solitudine. Tale poetica ha anche ricadute assai peculiari sul piano – ahimè, solo in minima parte riproducibile in traduzione – dell'organizzazione sintattica della frase: i suoi costrutti tendono all'"a-verbalità", ossia alla riduzione al minimo delle forme finite del verbo, a fronte di un frequente uso di participi, gerundi e infiniti; secondo tale logica *ad infinitum*, «il giovane Mandel'stam espelle l'idea del tempo dai confini del proprio mondo poetico e mette in primo piano l'opposizione fra attimo ed eternità»<sup>11</sup>.

Fragile tentativo di neutralizzare il tempo in un *momentum sub specie aeternitatis*<sup>12</sup>, tale poesia nasconde sotto l'apparente minimalismo una ricchezza allusiva che lo stesso Mandel'stam, nella *Conversazione su Dante* (1933), descriverà così: «Ogni parola è un fascio di significati che, lungi dal convergere in un medesimo punto ufficiale, s'irradiano in diverse direzioni»<sup>13</sup>. Così, abbandonata la trascendenza al di là del vetro, i fenomeni dell'al di qua e i loro riflessi verbali s'intersecano diafani e ambigui, sempre sul discrimine tra il proprio esserci e il proprio dissolversi in uno spazio metafisico: nel loro incrociarsi in un mosaico affine al montaggio cinematografico è il segreto di quella «modalità indeterminata» per cui, di fronte alla descrizione di un evento, «spesso non si può dire se si tratti di qualcosa di "vero" o di "possibile", immaginato, di una cosa reale o metaforica»<sup>14</sup>. Così in una lirica del 1909, definibile come «nuova forma trovata dal giovane poeta, <ossia> la natura morta in poesia»<sup>15</sup>:

<sup>10</sup> M.L. GASPAREV, *Poet i kul'tura: Tri poetiki Osipa Mandel'stama*, in O.E. MANDEL'STAM, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg, Biblioteka poeta, 1995, p. 9.

<sup>11</sup> M.I. ŠAPIR, *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v russkoj poezii XVIII-XX vekov*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, pp. 18, 19.

<sup>12</sup> Ivi, p. 19.

<sup>13</sup> O.E. MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 130.

<sup>14</sup> J.I. LEVIN, *Zametki o poetike O. Mandel'stama*, in *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam: Issledovanija i materialy*, Moskva, Nuka, 1991, p. 352. Cfr. M.L. GASPAREV, *Technika mozaičeskogo montaža u rannego Mandel'stama*, in *Istorija kino*, Moskva, Ejzenštejn-Centr, 1999.

<sup>15</sup> M.L. GASPAREV, *Kommentarij*, in O.E. MANDEL'STAM, *Stichotvorenija. Proza*, Moskva, AST, 2001, p. 608.

Inesprimibile tristezza  
 ha aperto due enormi occhi,  
 vaso di fiori s'è destato  
 e il suo cristallo ha riversato.

Tutta la stanza è inebriata  
 di languore, dolce medicina!  
 Un tale angusto potentato  
 ha divorato tanto sonno.

Di vino rosso solo un poco,  
 Un po' di maggio soleggiato –  
 e, spezzando il sottile biscotto,  
 il biancore di dita sottilissime.

L'atto di aprire gli occhi è riferito metonimicamente al sentimento (a sua volta caratterizzato in negativo, per via apofatica), non al soggetto – mai nominato – che lo prova. Subito dopo, un altro slittamento: se è ad aprire gli occhi è ovviamente una persona triste al risveglio, veniamo però a scoprire che a svegliarsi è un vaso di fiori, chiaro *analogon* metaforico della persona in questione; e ancora, è chiaro che a risvegliarsi sono i fiori contenuti da questo vaso (sineddoche): il vaso, se mai, si sveglia (altra metafora) in quanto – colpito dalla luce – fa sprizzare i suoi riflessi. Il sistema integrato di fenomeni che si svegliano spinti da un aggregato emotivo-cinetico (tristezza-aprire-sprizzare) è circoscritto da un'aura definibile *ragazza-fiore* (col tramite mediano del *vaso*, femminile in russo e ideale metafora di ventre potenzialmente generatore)<sup>16</sup>. A meglio definire tale aura seguono: la serie cameretta-sonno-languore-medicina-inghiottire, che rafforza le implicazioni infantili; il sapiente colorismo rosso-giallo, appena accennato sullo sfondo diafano; la violenta torsione morfosintattica in finale, col gerundio *spezzando* irrelato a un verbo finito e il crescendo di *sottile* (*tonkij*), ripetuto prima in diminutivo (*tonen'kij*, con un nuovo tratto infantile), poi in superlativo.

L'apparente semplicità della lirica ne favorisce un'interpretazione in linea col crepuscolarismo di un Sergio Corazzini: «un piccolo paradiso in cui scorre una vita piena di piccole gioie». Eppure, non è lo *scorrere* a dominare in questi versi, ma, al contrario, «la graduale *cristallizzazione* dell'*io* poetico e del *mondo* poetico»<sup>17</sup>, così che il rebus in miniatura si può sciogliere all'incirca nei seguenti termini: se dal puro sostrato ontologico (il *sonno*) si differenziano con *dolore* singoli enti (un *io* e un mondo fatto di oggetti e di luce), ciò *spezza* un equilibrio primordiale.

Alla ricomposizione di tale equilibrio – ovvero al vagheggiamento di poter ricomporre la pura potenza dell'essere – è dedicato un testo chiave del Mandel'stam

<sup>16</sup> Cfr. E.A. TODDES, *Izbrannye trudy po russkoj literature i filologii*, Moskva, NLO, 2019, p. 323. La “ragazza-fiore” e il suo mondo rappresentano il termine di arrivo di una catena di prove liriche pregresse, lasciate inedite da Mandel'stam, la cui matrice di partenza – ormai impercettibile in *Inesprimibile tristezza...* – era la Tat'jana puškiniana, dolente per amore alla propria festa di onomastico (*Evgenij Onegin*, V 25 e ss. Vedi D.V. FROLOV, *O rannich stichach Osipa Mandel'stama*, Moskva, Jazyki slavjanskich kul'tur, 2009, pp. 225-234).

<sup>17</sup> O.A. LEKMANOV, *O trech akmeističeskich knigach. M. Zenkevič, V. Narbut, O. Mandel'stam*, Moskva, Intrada, 2006, p. 83; D. SEGAL, *Osip Mandel'stam. Istorija i poetika*, vol. I/1-2, Ierusalim-Berkli [Jerusalem-Berkley], Studia slavica Hierosolymitana, 1998, p. 38.

pre-acmeista, non a caso intitolato *Silentium* (1910) come una celeberrima lirica del romantico Fëdor Tjutčev (pubbl. 1830) in cui veniva apertamente dichiarata l'impossibilità di scansionare in unità di senso discrete il *continuum* psichico originario. Mandel'stam *esteriorizza e concretizza* tale assunto in un tentativo di rivolgere all'indietro il corso del tempo, che è indice della «nostalgia da parte del poeta per l'unità originaria del cosmo»<sup>18</sup>:

Ella ancora non è nata  
essa è musica e parola.  
Perciò di tutto ciò che è vivo  
ella è il legame indissolubile.

Calmi respirano i seni del mare,  
ma, come folle, chiaro è il giorno,  
e il lillà pallido della spuma  
in un vaso di azzurro opaco.

Che le mie labbra acquistino  
l'originario mutismo,  
come la nota cristallina  
che è pura sin dalla nascita.

Rimani spuma, o Afrodite,  
e tu parola torna in musica,  
e tu, cuore, prova pudore del cuore,  
fuso col fondamento primo della vita.

Afrodite è al di qua della differenziazione tra *musica e parola*, tra sentimento e ragione. Che ci si trovi su una linea di frattura fra razionale e irrazionale lo sottolinea il contrasto fra il didascalico e deduttivo *perciò* (che invano cercheremmo in un Blok e che è invece in diretta continuità con la linea "odica" di Deržavin-Tjutčev) e l'alogismo della sequenza sul *sole* che è *chiaro* come *folle*: esempio di un procedimento usuale in Mandel'stam, definibile «smottamento di combinabilità semantica», dove «l'idioma viene marcato come mezzo per costruire un'immagine metaforica» senza che con ciò «il significato dell'idioma si allontani da quello standard, mentre lo smottamento semantico avviene in virtù di un contesto non conforme all'uso normativo del sintagma dato»<sup>19</sup>.

Per Mandel'stam, l'anno di svolta è il 1912, quando instaura un rapporto continuato con gli altri acmeisti, viaggia all'estero, cresce, si fa un'idea più variegata del mondo: ora l'equilibrio da lui cercato non è più solo esistenziale, ma è aperto al mondo degli oggetti, alla memoria culturale. Sideralmente lontano da Chlebnikov, Mandel'stam condivide con lui l'obiettivo di esprimere l'infinita complessità del reale in una sorta di ipertesto integrato in cui ogni unità sia potenzialmente in contatto con tutte le altre; ma se a tal fine Chlebnikov manipola la struttura del linguaggio fluidificando le unità semantiche in un *continuum* polimorfo, in Mandel'stam l'iperconnessione avviene fra le unità semantiche: ogni parola conserva

<sup>18</sup> V. TERRAS, *The Time Philosophy of Osip Mandel'shtam*, in «The Slavonic and East European Review», 47, 1969, p. 351. Cfr. K. TARANOVSKIJ, *O poezii i poetike*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 187.

<sup>19</sup> P. USPENSKIJ, V. FAJNBERG, *K russkoj reči: Idiomatika i semantika poetičeskogo jazyka Mandel'stama*, Moskva, NLO, 2020, p. 77.

l'infinita gamma di significati «accumulati in tutta la storia del suo permanere in altri contesti poetici» e nasce per inserirsi subito in prospettive semantiche e culturali infinitamente molteplici, così come ogni testo è integrazione e commento di tutti gli altri, in una sorta di perenne riscrittura; tale «principio della ricorrenza della parola poetica, che supera ogni divario temporale e linguistico» (esplicitamente rivendicato in *Io non ho udito i racconti di Ossian...*, 1914) si esprime in un fitto ordito di *sottotesti*, intesi come «ripetizione decentrata e distanziata», o meglio «non la ripetizione stessa, ma ciò che funge da oggetto di essa o da fonte dell'elemento ripetuto»<sup>20</sup>.

Fondamentale è ora il tema dell'*architettura*, della *pietra* (che dà il titolo alla già citata prima raccolta di Mandel'stam). La fragilità dell'esistente permane, ma viene superata: visto che non si può regredire alla *spuma* eliminando la frammentazione del piano empirico, la parola deve farsi principio architettonico; gli enti che compongono la realtà compensano la propria finitezza concorrendo alla costruzione di un edificio di cui l'*io* poetico è il garante. In *Notre Dame* (1912) – uno dei più tipici testi acmeisti assieme alle altre due coeve poesie “architettoniche” *Hagia Sophia* e *L'Ammiragliato* – la storia, la religione, la metafisica, la condizione umana sono evocate e congiunte da un punto centrale metonimico che è l'edificio religioso.

Dove il giudice romano giudicava un popolo straniero  
sta la basilica, e gaia e originaria  
come un tempo Adamo, stendendo i propri nervi  
gioca coi muscoli la lieve volta a croce.

Ma trapela all'esterno il piano misterioso:  
qui s'industriò la forza delle arcate sottopancia  
affinché la grave massa non travolga le pareti  
e ozioso resti l'ariete della volta arditata.

Labirinto d'elementi, bosco inestricabile,  
abisso razionale dell'anima gotica,  
potenza egizia e mansuetudine cristiana,  
accanto al giunco la quercia, e ovunque il re archipendolo.

Ma più attenzione, fortezza Notre Dame,  
mettevo nello studio delle tue costole mostruose,  
più spesso io pensavo: da gravità cattiva  
un giorno anch'io la bellezza creerò.

L'incipit rievoca un passato *romano* di dispotismo imperiale e di freddo esercizio della giustizia su masse disumanizzate, contrapposto (secondo un contrasto del tipo *dove allora... / adesso c'è...* che rimanda ancora una volta alla tradizione odica settecentesca) a un mondo presente organizzato dalla *cultura* (= architettura), e quindi regno di metafore antropomorfe sprigionate dalla *gaia*, *lieve volta a croce*, contrapposta alla pressione verticale della giustizia sulla massa

<sup>20</sup> O. RONEN, *Osip Mandel'stam*, in O.E. MANDEL'STAM, *Sobranie proizvedenij*, Moskva, Respublika, 1992, p. 518; ID., *Poetika Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg, Iperion, 2002, pp. 20, 26. Cfr. K. TARANOVSKIJ, *op. cit.*, p. 13 e ss.; G. CARPI, *op. cit.*, cap. 9.5.2 e ID., *Storia della letteratura russa*, vol. II, *Dalla Rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma, Carocci, 2016, capp. 1.4.7, 2.3.2.



disarticolata; la *volta* è anche *originaria* rispetto ad *Adamo*, che ne è metafora (non viceversa): «la cultura supera la natura instaurando in essa un equilibrio armonico di forze contrapposte»<sup>21</sup>. È dalla *civiltà* – e *non* dalla natura – che nasce *l'uomo*: un meta-tema, quello della nascita/rinascita, che nel giro di pochi anni ha già assunto diversi avatar: la ragazza-fiore rinasce dal *sonno*, Afrodite dalla *spuma*, Adamo dalla *volta a croce* (che *gioca* coi *muscoli*, in un nuovo «smottamento semantico» che sottolinea, come sempre, il passaggio di un confine ontologico).

Il carattere unitario dell'organismo architettonico è garantito sia dal sistema di contrappesi che dall'unità tra esteriore ed interiore (*il piano misterioso*), cosa impensabile nel primo Mandel'stam, dove i due lati dell'esistenza si osservano attraverso una barriera senza mai compenetrarsi: secondo il verbo acmeista, il nucleo esistenziale dell'individuo si manifesta pienamente nel suo apparire, né vi sono simboli indefiniti, bensì oggetti che *l'io* lirico deve mostrare in modo che essi possano esprimere la propria essenza (anche con l'uso di termini un po' prosaici come *sottopancia*, *industriarsi*, *oziare*).

Segue una serie di elementi antitetici in apparenza, tutti minacciati dalla forza distruttrice dell'*ariete* e tutti – organici o artificiali, fragili o solidi che siano (*labirinto* e *bosco*, *ragione* e *abisso* dell'*anima*, *giunco* e *quercia*) – unificati e protetti dalla razionalità creativa che dà la misura e stabilisce le proporzioni: il *re archipendolo*, ossia quel filo a piombo che nella coeva lirica *L'ammiragliato* «insegna: la bellezza non è capriccio di un semidio / ma rapace colpo d'occhio di un semplice falegname»<sup>22</sup>. Quanto al *potente Egitto* e al *mansueto cristianesimo*, anch'essi sono antitetici ma allo stesso tempo sorprendentemente a) *complementari*, perché il cristiano timor di Dio mostra la capacità d'ispirare opere d'arte possenti come le piramidi egizie; e b) *paralleli*, in quanto entrambi fondati sulla centralità della *persona umana* «col suo bagaglio di ammenicoli ugualmente necessari all'uomo in questo mondo e nell'altro»<sup>23</sup>.

Pare che manchi solo un elemento che pure nella lirica del primo Mandel'stam era stato fondamentale, *l'io* come punto di partenza di un rebus così riassumibile: «<x> ergo sum – ma <x> che cosa?». E *l'io* giunge buon ultimo, determinato dal contesto di ciò che precede e definito dalla triplice rima nascosta *Adàm – Notr Dàm – sozdàm* (*Adamo – Notre Dame – creerò*): in una catena metonimica il poeta e Dio plasmano *bellezza* (cultura e natura) dai vinti frantumi della *gravità cattiva*.

<sup>21</sup> M.L. GASPAROV, *Poet i obščestvo: dve gotiki i dva Egipta v poezii O. Mandel'stama*, in «Sochrani moju reč», III, 1, 2000, p. 27. Vedine il sunto in italiano: ID., *Analisi vs interpretazione: due poesie di Mandel'stam su cattedrali gotiche*, in «Semicerchio», XXII, 2000, pp. 52-57.

<sup>22</sup> Cfr. E.A. TODDES, *op. cit.*, pp. 329, 330.

<sup>23</sup> M.L. GASPAROV, *Poet i obščestvo*, cit., pp. 28, 35. Cfr. il «caro Egitto delle cose» (*Il francobollo egiziano*, 1927) e «l'ellenismo» come «barca funebre dei defunti egiziani, in cui veniva messo tutto l'occorrente per la prosecuzione della peregrinazione terrestre dell'uomo» (*Della natura della parola*, 1921).

ABSTRACT

By the beginning of the decade, the Symbolist mainstream had achieved a space, if not massive, at least as a mid-seller in the literary market, to the extent that around 1907-08, even an author anything but easy as Blok was transformed into a kind of star. Yet, at least from 1907 onwards, the movement was plunged into a climate of 'all against all' due to idealistic motivations, but also to the general stalling of the utopian drive that had characterised 1902-04; nor should be underestimated the struggle to divide the sources of funding guaranteed by munificent but not very numerous patrons. An eternal showdown involving journals, publishing houses, individual intellectuals, disorients the younger generation and favours the agglutination of currents that place themselves outside symbolism, while remaining within the general modernist paradigm.

KEYWORDS

Avant-garde; modernism; Osip Mandel'stam; Russia; symbolism.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Guido Carpi is full professor of Russian Literature at the University of Naples L'Orientale. He is the author of a two-volume *Storia della letteratura russa* (Carocci, 2010 and 2016), the monograph *Russia 1917. Un anno rivoluzionario* (Carocci, 2017), an *Istorija russkogo marksizma* ("History of Russian Marxism") published in Russian in Moscow (Common Place, 2016) and the recent *Lenin. La formazione di un rivoluzionario. 1870-1904* (Stilo, 2020).