

Corso di Laurea
magistrale
in Lingue e
Letterature
europee, americane
e postcoloniali

Tesi di Laurea

**"L'anima
deve solo
fremere"**

**N.S. Gumilev come
critico e teorico
dell'acmeismo in *Pis'ma
o russkoj poezii***

Relatore

Prof. Alessandro Farsetti

Correlatrice

Prof.ssa Anita Frison

Laureanda

Antonella Pinto

Matricola 876128

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

| | |
|--------------|-------|
| Avtoreferat | p. 4 |
| Introduzione | p. 18 |

PRIMA PARTE

| | |
|---|-------|
| 1. Gumilev come poeta, amante e soldato | p. 24 |
| 2. “Tout commence à Paris”: l’influenza della capitale francese su Gumilev | p. 33 |
| 3. La scelta eretica di Gumilev contro il “leone” del simbolismo | p. 37 |
| I. La corrispondenza interrotta tra Brjusov e Gumilev | p. 37 |
| II. Gumilev e la seconda generazione del simbolismo: proprio “non s’ha da fare” | p. 39 |
| III. L’ <i>Akteon</i> di Gumilev come “Manifesto Dimenticato” | p. 41 |
| 4. Dall’oscurità simbolista al “clarismo” acmeista | p. 43 |
| I. Una complessa sistematizzazione | p. 43 |
| II. Anna, Osja e Kolja: la poesia come condivisione delle anime | p. 47 |
| III. I manifesti programmatici della corrente acmeista | p. 51 |
| IV. Una voce fuori dal coro: il caso di Annenskij | p. 57 |
| V. Gli adamisti: Gorodeckij, Zenkevič, Narbut | p. 60 |
| Problemi di traduzione | p. 64 |

SECONDA PARTE

1. Anatomia di una poesia
2. La vita del verso
3. Il lettore
4. Eredità del simbolismo e dell’acmeismo
5. Théophile Gautier
6. La poesia in “Vesy”
7. Le traduzioni poetiche
8. Émile Verhaeren: a proposito della pubblicazione in russo del suo dramma “Il monastero”
9. Le liriche francesi del diciannovesimo secolo: traduzione di Valerij Brjusov
10. Antologia della poesia contemporanea: la seconda edizione rivista e completata da F.M. Samonenko, Kiev, 1912
11. Francis Vielé-Griffin (nacque a Norfolk, a Nord degli Stati Uniti, nel 1864)

12. Tito Petronio Arbitro: La Matrona di Efeso
13. Gilgameš, l'epos babilonese
14. "The Rime of the Ancient Mariner" di Samuel Taylor Coleridge
15. Sulla poesia francese
16. Prefazione nel libro: Le ballate di Robert Southey. Traduzioni a cura e con prefazione di Gumilev
17. La poesia di Baudelaire
18. Le canzoni popolari francesi
19. Articoli di belle arti. M.V. Farmakovskij. Artiste-peintre (Lettere da Parigi)
20. Mostra sulla nuova arte russa a Parigi (Lettera da Parigi)
21. Due saloni: Société des Artistes Indépendants e Société Nationale des Beaux Arts
22. A proposito del Salone di Sergej Makovskij
23. Appendice dalla redazione della rivista "Sirius"
24. Lettera a A.A. Archangel'skij (20 settembre 1910, San Pietroburgo)
25. Bozzetto dell'inizio del discorso del 1914
26. Arte dell'Africa
27. Carl Eric Bechhofer Roberts. Intervista con Gumilev
28. I leader della nuova scuola. K. Balmont, Valerij Brjusov, Fedor Sologub
29. Risposte all'intervista sul rapporto con la poesia di Nekrasov
30. A.K. Tolstoj
31. Lettere per la stampa estera

Conclusioni p. 134

Bibliografia p. 136

Автореферат

“У Николая Степановича была прекрасная черта,— он постоянно внушал всем окружающим, что поэзия — самое главное и самое почетное из всех человеческих дел, а звание поэта выше всех остальных человеческих званий. Слово «поэт» он произносил по-французски «роете», а не «паэт», как произносили мы, обыкновенные русские люди. В этом отношении дальше его пошел один только Мандельштам, который произносил уже просто: пуэт. Неоднократно слышал я от Гумилева утверждение, что поэт выше всех остальных людей, а акмеист выше всех прочих поэтов. А так как окружающим его было ясно, что он лучший из акмеистов, то нетрудно понять, откуда происходила у него уверенность в своем превосходстве над всеми”¹.

Николай Степанович Гумилев, может быть, не стал бы «лучшим из акмеистов», если бы он сначала не прочитал, не перевел и не изучил лучших писателей. Реки чернил пролились на страницы учебников по акмеизму и поэзии начала XX века, но слишком мало известно о Гумилёве как о «литературном критике», о том, чем «поэт» был для него и где Гумилев черпал вдохновение для лирического дискурса. Вот почему в данной диссертации было решено сосредоточиться на русском поэте, погрузиться в окружающую его атмосферу, от которой веяло “тропическими садами, элегантными пальмами, ароматом необыкновенных трав”² из Африки, французской лавандой и русскими липами.

Эта магистерская диссертация называется “« Душа должна только содрогаться», Н.С. Гумилев как критик и теоретик акмеизма в « Письмах о русской поэзии »”. Первое предложение - это цитата из программного манифеста акмеизма «Наследие символизма и акмеизма», написанного Гумилевым:

“Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться”³.

Это лишь одна из многих статей, подписанных Гумилевым и присутствующих в поэтическом сборнике «Письма о русской поэзии», отобранных для перевода. Этот поэтический сборник был выбран по двум основным причинам. Первая причина заключается в том, что в работу включены не только статьи Гумилева, но и углубленное изучение биографии и литературной деятельности автора, а также «комментарии» Тименчика, в которых он объясняет относительно каждой статьи, где и когда она была опубликована, исторический контекст, в котором она была напечатана, и ссылки на других персонажей того времени. Вторая причина состоит в том, что сборник стихов действительно самый «современный» и «обновленный»,

¹ Николай Чуковский. *О том, что видел: Воспоминания. Письма.*, М.: Молодая гвардия / 2005, <<http://www.chukfamily.ru/nikolai/prosa-nchukovskiy/memories/nikolaj-gumilev>>.

² Цитата из стихотворения Гумилева «Жираф».

³ Цитата из манифеста Гумилева «Наследие символизма и акмеизма».

поскольку исследования Гумилева проводились совсем недавно, в 90-е годы. Имя Гумилева было в черном списке, поэтому до падения коммунизма было невозможно проводить исследования «под открытым небом», особенно после трагической и насильственной смерти, которая произошла из-за знаменитого «дела Таганцева».

В любом случае магистерская работа в основном делится на две части. Все главы, о которых я расскажу, относятся к первой части, а вторая полностью посвящена переводу. Первая часть более научная, академическая и пытается объяснить эволюцию мысли Гумилева, которая переходит от неприятия парнасских поэтов к основанию нового поэтического течения, противоположного символизму, хотя позже Гумилев тоже преодолел акмеизм. В этой части рассказывается о жизни Гумилева, о его образовании и литературных моделях, начиная с его дебюта в 1902 году, когда он опубликовал стихотворение “Тифлисский листок”. В 1905 году вышел его первый поэтический сборник *Путь конкистадоров*, за которым последовали другие поэтические сборники *Романтические цветы* (Стихи 1903—1907, Париж 1908, Прометей, 1918), *Жемчуга* («Скорпион», 1910), *Чужое небо* (Аполлон, 1912) и важные пьесы, такие как *Дон Жуан в Египте* (1912) и *Актеон* (1913).

В этом контексте, необходимо поговорить об Анне Ахматовой, одной из важнейших женщин в жизни Гумилева, как с биографической точки зрения (она была его первой женой и матерью Льва, его сына), так и с литературной точки зрения (она также была членом цеха поэтов).

“Роман Анны Ахматовой и Николая Гумилёва скорее был похож на игру в кошки-мышки, чем на отношения двух любящих людей. Он — поэт со сложным внутренним миром, обожающий Оскара Уайльда и склонный к излишней театральности. Она — поэтесса, свободолюбивая, импульсивная и переменчивая. Её руки он добивался несколько лет и пытался покончить с собой, когда она в очередной раз ему отказывала”⁴.

Они поженились в 1910 году, но их брак был счастливым недолго. Однако явным свидетельством их связи, хотя бы ментальной, являются поэтическая деятельность Ахматовой в цехе поэтов и посвященные ей стихи, такие как «Жираф»:

“Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,

И руки особенно тонки, колени обняв.

Послушай: далёко, далёко, на озере Чад

Изысканный бродит жираф.

⁴ Елена Меньшенина, *История любви: Анна Ахматова и Николай Гумилёв*, Аргументы и факты 2014, <https://aif.ru/culture/person/istoriya_lyubvi_anna_ahmatova_i_nikolay_gumilev>.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф”⁵.

Любопытно также, что многие критики задавались вопросом, что означает понятие «любовь» в поэтике и в жизни Ахматовой. Например, Жан Руд заявил, что «для нее любовь - это средство измерения личности, незаменимый и возвышенный долг человеческого сердца»⁶. Дискурс о любви - это прежде всего познавательное средство, как это было у Достоевского. Отсутствие общения друг с другом только раздувает пузырь отчуждения, который чувствует каждый человек. На самом деле Гумилев получает от Лермонтова тему обособленности, и этот лейтмотив можно наблюдать в лирическом «Адамовом сне», где одиночество главного героя проявляется не только по отношению к окружающей его природе, но прежде всего по отношению к собственной женщине, Еве.

⁵ Текст стихотворения Гумилева «Жираф».

⁶ Жанна Руд, *Анна Ахматова*, Editions Seghers, Париж, 1968 г., с. 71.

Что же касается военной службы русского поэта, то прежде всего нужно сказать, что для Гумилева «война - священный долг, наложенный непостижимым замыслом Провидения, необходимое доказательство того, что лучшие качества человека, те, что посредственная современность которые посредственная современность всячески пытается стереть»⁷, и он также заявил, что время, проведенное в Крыму на поле боя, было лучшим в его жизни, даже лучше, чем его путешествия в Африку. Он был дважды награжден Георгиевским крестом (как он сам вспомнит в лирической поэме «Память» 1920 года). Как только разразилась Первая мировая война, он не постеснялся предложить себя добровольцем на фронт. Благодаря врожденным талантам красноречия и убеждения, в 1907 году ему удалось убедить врачей признать его годным и вступить в кавалерию, несмотря на его серьезную проблему косоглазия. Однако 1917 год представляет собой «поворотный момент» в его военной вере и вообще кризис ценностей в его сознании. Фактически, после Февральской революции и отречения царя Николая II солдат Николай Гумилев чувствовал себя преданным, разочарованным, неудачником, но, прежде всего, членом ветхой армии, что показывают очевидные пробелы в борьбе с красной армией большевиков. После подписания унижительного Брест-Литовского мирного договора он возвращается домой, где находит Анну Ахматову с уже подписанными документами о разводе. 3 августа 1921 г. вместе с семьдесятю другими людьми Гумилев был арестован и обвинен в участии в монархическом заговоре (так называемое «дело Таганцева»); 22 дня спустя, даже без суда, в него стреляли. Возникло много историй и теорий о том, что впоследствии было определено как настоящая несправедливость. Говорили, например, что в ночь расстрела Ленину позвонили, чтобы спасти Гумилева от беспощадной гибели, но Ленин ответил, что он не может «спасти руку, поднявшуюся против нас». Что касается «дела Таганцева», то на данный момент существуют гипотезы о том, что либо Гумилев знал о заговоре и не предупредил власти о террористической инициативе, либо он реально не участвовал в нем, либо заговора на самом деле никогда не было, и что Чека придумал заговор из-за внутренних беспорядков после Кронштадтского восстания. Гумилев оставался в черном списке в коммунистическую эпоху, и его имя реабилитировали Горбачев и исследования Тименчика и Лекманова только в 1990-х годах.

Вторая глава называется “«Tout commence à Paris»: влияние французской столицы на Гумилева”. Неслучайно Левинсон определил Гумилева как «французского поэта на русском языке», потому что Гумилев сам заявлял, что «Париж дал ему осознание глубины и

⁷ М. Колуччи, Р. Пиччио, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, с. 127.

серьезности самых незначительных вещей, самых преходящих тенденций»⁸. Молодой поэт начал посещать классы средневековой французской литературы в Сорбонне и посещал литературные кафе по пятницам с Рене Гилом, который был основателем концепции «*poesie scientifique*». По мнению О. Кузьменко, *poesie scientifique* была попыткой «примирить духовную чувствительность символизма с материальным мышлением», он также считал, что поэзия «должна стать страстной метафизикой человека и вселенной в их взаимосвязи, усвоенной с точки зрения с научной точки зрения»⁹. В 1907 году Гумилев решил стать редактором и литературным критиком и основал «Сириус», журнал, в основном посвященный искусству и литературе того времени. Говоря конкретно, это оказалось довольно эфемерным опытом, как кратковременное пламя метеора, и длилось не так долго, как надеялись. Журнал не имел успеха из-за нехватки ресурсов и сотрудников, хотя в него входили достойные соредакторы, такие как М.В. Фармаковский и И.Н.Божерьянов. Однако следует понимать, что это был первый шаг к издательскому будущему русского поэта и что именно во втором номере этого журнала состоялся литературный дебют Анны Ахматовой в период с конца февраля по начало марта 1907 года. Париж оказал значительное влияние на Гумилева, там первый муж Анны Ахматовой увлекся французской литературой (его литературными моделями были Готье, Рабле, Вийон, Бодлер, также он перевел с русского на французский поэтический сборник Бодлера *Les Fleurs du mal*, как несколько раз вспоминает в своей *Письме о русской поэзии*), но мы видим стремление как к экзотике, таинственности, «новому миру» Африки, так и к «старому миру» России, по которому он будет испытывать ностальгию во всех своих путешествиях и где он всегда будет оставаться общественным деятелем.

В третьей главе мы начинаем с осознания того, что все литературные модели Гумилева принадлежали символизму, который распространился, как лесной пожар, в начале 1900-х годов в России. В своем программном манифесте Гумилев определял символизм как «льва» и «достойного отца», поэтому было естественным также проанализировать отношения Гумилева с течением, которое он считал не только прецедентом, но и родоначальником новых поэтов, гордо называвших себя «адамистами». Отсюда различные подглавы о суждениях поэта о Белом, Блоке, Сологубе и его независимости от Брюсова, Кузьмина и Анненского, от которых он уйдет, чтобы основать свою собственную «акмеистическую» школу. В школе примут участие такие писатели, как Ахматова, Городецкий, Нарбут, Мандельштам и Зенкевич, чьи сходства и различия хорошо объяснены, поскольку они представляют собой разные цветы

⁸ Ольга Кузьменко, *Русский архипелаг. Париж Н. С. Гумилёва и А. А. Ахматовой*, Арктика XXI век. Гуманитарные науки Выпуск № 2 (5) / 2015.

⁹ Цитаты из статьи Брюсова «Русская мысль».

одного и того же сада: каждый имеет свои корни и нуждается в определенной температуре, даже если почва, на которой они цветут, является общей почвой цеха поэтов.

Что касается символизма, то, согласно исследованиям Александры Чабан, Гумилев окончательно счел Брюсова «волшебником», Сологуба - «колдуном», а Иванова - «философом», добавив, что эти суждения редуцированы и упрощены и не учитывают художественную революцию, которая происходила в 1912 году в Гумилеве: к этому моменту он выбрал другого учителя, которого любила также Анна Ахматова, т.е. Анненского. Очевидно, российский критик также подтверждает преемственность акмеизма с символизмом, который даже Лекманов сочтет «не антисимволистским, а постсимволистским».

Что касается акмеизма, то в целом наиболее последовательной систематизацией является систематизация Лекманова, который воображает три концентрических круга для описания отношений между членами адамизма. Во внешнем - все представители цеха поэтов, в промежуточном - шесть фундаментальных акмеистов (Городецкий, Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Нарбут, Зенкевич) и, наконец, нервный центр, ядро клетки, «смысловый круг» Анны Ахматовой и супругов Мандельштамов. Что касается Мандельштама, с другой стороны, хотя и Гумилев, и Городецкий очень ценили его сборник «Камень», нет сомнений в том, что первый период поэта был определенно ближе к символизму, так как его стихи были временами непонятны («Жизнь на земле кажется тюрьмой [...] мир кажется холодным и мертвым местом»). Однако следует отметить, что в своем манифесте «Утро акмеизма» он будет поддерживать твердость адамизма («Если эта жизнь не имеет смысла, нет смысла говорить о жизни») и обвинять символистов в отсутствии конкретного поэтического реципиента, заявляя, что поэзия не может существовать без диалога. Надежда Мандельштам также описывает его как легко возбудимого и чрезвычайно чувствительного человека, который никогда не почувствует «мир соответствий», на котором основаны стихи Иванова или Белого. Хотя право Мандельштама на участие в «семантическом центре» никогда не подвергалось сомнению, Анненский же жаловался на отсутствие «красивой ясности» в стихах Мандельштама, признавая, однако, что истинный акмеизм проявляется, более всего остального, в его твердой привязанности ко всему земному. Далее следует углубленное изучение программных манифестов акмеизма, которые имеют различные сходства с доктриной Бергсона.

“Акмеизм был органической поэтикой, специально приспособленной для вербального представления бергсоновского биологического представления о единстве организмов. Акмеизм можно рассматривать как философское примирение идеализма и реализма Бергсона”¹⁰.

¹⁰ E. Rusinko, *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, p. 505.

В самом деле, если согласно Бергсону настоящая сущность мира заключается в «продолжительности», в непрерывном движении жизни, вот почему ни один объект или явление не недостойны внимания и важны прежде всего для себя, а затем для других, с которыми они всегда были связаны. Конкретно весь манифест можно резюмировать на величайшем фундаменте акмеизма: «Любите существование вещи больше, чем саму вещь, и свою жизнь больше, чем себя», поскольку «способность удивляться - главное достоинство поэта». Ближе к концу текста Мандельштам присоединяется к идеологии Бориса Пастернака, заявляя, что «воздух трепещет от сравнений, земля орошается метафорами» и что задача поэта - передать эти сравнения от природы до печатных книг. Что касается манифеста Городецкого, то манифест «Некоторые течения в современной русской поэзии» был опубликован в 1913 году в журнале «Аполлон» и стал мощной инвективой против символизма, который в глазах русского поэта теперь казался «законченным и исчерпанным», (прилагательные, которые Гумилев будет употреблять в «Наследии символизма и акмеизма») и Иванову, Брюсову, Белому и Блоку пора было уступить место адамистам. «Борьба между символизмом и акмеизмом, если это можно так назвать, - не что иное, как дуэль за завоевание заброшенной крепости. [...] Это битва за этот громкий мир, имеющий форму, вес и время, это битва за нашу планету Земля»¹¹. Благодаря этому завоеванию «роза снова стала прекрасной сама по себе, своими лепестками, ароматом и цветом, а не своим воображаемым сходством с мистической любовью или чем-то еще». По словам Городецкого, задача нового Адама - назвать мир инстинктом и рукой Евы, ласкающей то, что осталось от Адама, радующегося небесам на земле». «Манифест о прекрасной ясности» Михаила Кузьмина был опубликован в номере 4 журнала «Аполлон», изданного в 1910 году. Однако тот факт, что Кузьмин не считается «истинным» акмеистом, объясняется тем, что петербургский денди отказался от каких-либо литературных ограничений и стал приверженцем морфо-синтаксического и семантического экспериментализмов, используемых Северяниным и Брюсовым, это и послужит причиной его разрыва со студентом Гумилевым. Так, например, Пиккио говорил не только об акмеизме, но и об «экспрессионизме», который проистекает из той эмоциональности, которую Кузьмин признавал в исповедании не один раз. В частности, это относится к способности человека различать, понимать, что любой субъект живет не только самосознанием, но и существует благодаря окружающей его среде, которая его формирует и которая в конечном итоге определяет его развитие. Таким образом, он не только соглашается с аристотелевской теорией человека как «социального животного», которое не может жить изолированно от других, но и утверждает, что человек существует только с миром, в мире и для мира, свидетелем которого

¹¹ Цитата из манифеста Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии».

он должен быть. По словам Кузьмина, на самом деле талант означает смотреть на мир как на чудо, то есть способность (которая приобретается только с ежедневной практикой) отличать необходимое от случайного, подразумевает бережное использование средств, умение быть скупым на слова, которые в этом смысле становятся камнями, такими же, как бросал Мандельштам. Напротив, в основе доктрины Анненского лежит стремление исследовать человеческое существование через координаты жизни и смерти. По его мнению, поэзия должна искать точные символы для ощущений, то есть создавать реальный субстрат жизни, объединяющий людей, входя в психологию толпы с таким же правом, как и в психологию отдельного человека. Человек ограничен устройством земного мира и только в нем может реализоваться. Конечный результат жизни, согласно Анненскому, - это горение: жизнь требует полной отдачи со стороны индивида, но это обязательство, это сжигание себя, сил «невидимой души» становится необходимым условием самой жизни. Человеческое существо в его текстах обречено оставаться «на пороге» навсегда, чтобы бороться за идеал и болезненно чувствовать его недостижимость, как Фауст Гете. Мы можем представить себе два русских движения, которые возникли и закончились в первой половине двадцатого века как герои фрески «Афинская школа» Рафаэля: Платон, обращенный вверх, в мир идей, соответствовал бы символистам, тогда как акмеисты больше были похожи на Аристотеля, более прочно привязанного к реальности. Это две диаметрально противоположные школы мысли, и на перекрестке необходимо выбрать либо небо символизма, либо море адамизма. Смысловый центр поэзии тех, кто гордо называл себя «адамистами» (Городецкий, Зенкевич, Нарбут), находится не только в области человеческой субъективности. Лирический герой их стихов воспринимает правду о мире и о человеке извне через чувство своего родства с земной материей. Однако следует подчеркнуть, что более поздняя адамистская литературная продукция Городецкого характеризуется тем «безвозвратным принятием мира во всей его красоте и уродливости», как сказано в его манифесте. Для Зенкевича и Нарбута импульс к «объективной» репрезентации обращается к темной и загадочной стороне жизни. Двух поэтов можно связать с парнасским *sui generis*, которое обнаруживает явный вкус к «низкому» и «уродливому». У Нарбута нет склонности философски интерпретировать реальность, и все, кажется, приводит к непримиримому и гротескному наблюдению за реальным миром. Понятно, что в цехе поэтов были очень разные личности и индивидуальности, но при этом все они являлись частью единого целого. На самом деле они немного похожи на масло и воду: находясь в одном стакане, жидкости не смешиваются.

Вторая часть представляет собой сборник статей, переведенных на итальянский язык, и призван стать своего рода «Зибальдоне» Гумилева, поскольку именно здесь автор отмечает,

что он действительно думает и пишет, чтобы это могли прочитать не только его современники, но и потомки. Прежде всего необходимо внести некоторые уточнения по проделываемой работе. Литературное произведение не было одобрено Гумилевым, но представляет собой сборник критических статей, подписанных русским поэтом, но впервые опубликованных посмертно в 23 году. Однако следует иметь в виду, что здесь частично переведен не сборник 23 года, а сборник Г.М. Фридендера и Тименчика, в 90-м опубликованный в Москве в «Современнике». Из второй страницы видно, что здесь:

“впервые за последние 60 лет публикуются наиболее ценные литературно-критические статьи замечательного, оригинального русского поэта начала XX века. Всем почитателям русской поэзии будут интересны размышления Николая Степановича Гумилева о творчестве С. Городецкого, Вл. Пяста, И. Анненского, С. Соловьева, С. Клычкова, В. Хлебникова, Вяч. Иванова, Н. Клюева, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой. Его суждения о поэзии поражают необыкновенной глубиной и точностью, способностью быстро вникать в процесс живого поэтического творчества своей эпохи и чутко на него реагировать”¹².

Поэтому, выбрав издание 90-го года, мы сосредоточились на главе «статьи» в «Письме о русской поэзии», не только поскольку она содержит наиболее важные статьи для понимания поэтического «символа веры» Гумилева и его мировоззрения, но также чтобы проанализировать позицию поэта по отношению к прошлому (то есть к достойному символисту «отцу»), настоящему (клиенты и получатели поэтической деятельности) и будущему (он оставляет даже девять заповедей переводчику будущего, которые, поскольку их на одну меньше, чем у Моисея, Гумилев надеется, что будут выполняться лучше). К ним относятся уже упоминавшаяся «Анатомия стихотворения» (где «теория поэзии» определяется и делится на фонетику, композицию, стилистику и эйдонологию), «Жизнь стиха» (где мужская энергия Солнца противопоставляется женской энергии Луны, повторяющемуся мотиву в лирике Гумилева), «Читатель» (который может быть «снобом», «эзальтированным» или «другом») и хорошо известный программный манифест «Наследие символизма и акмеизма».

“ Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило. Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен”¹³.

¹² Николай Степанович Гумилёв, *Письма о русской поэзии*, Современник 1990, с. 2.

¹³ Из статьи «Читатель» в *Письмах о русской поэзии*.

Далее текст Г. М. Фридендера и Р. Д. Тименчика продолжается рецензиями Гумилева на символистские произведения того времени (одно из них, *Cor Ardens* Иванова) и «письма» о русской прозе в том же порядке, что и в издании 23 года. Решение не включать эти статьи в раздел переводов в первую очередь связано со «скрупулёзной» работой А. Чабана в книге «Н.С. Гумилев - критик поэтов-символов: динамика оценки и эволюция критического языка» при анализе взаимоотношений поэта с его современниками (и их литературными произведениями). На самом деле в этой диссертации несколько раз делается ссылка на исследования Чабана, потому что было бы нелепо иметь дело с Гумилевым без символистского фона, но это было бы излишним и несовместимым с идеей, которая возникает на страницах этой работы, а именно с идеей понять человека, стоящего за поэтом, лишённого надстройки, понять причины и модели, которые привели его к тому, что он стал тем, кем он является для нас сегодня: «светом» русской поэзии. То же самое можно сказать и о следующей главе, о «письме» в русской прозе: почва, конечно, менее протоптанная, но слишком широкая, и это потребует специальной работы. Кроме того, всегда необходимо помнить, что здесь мы хотели подчеркнуть тот тип «литературных влияний», которым Гумилев подвергался с детства и которые можно проследить, прочитав главу «Об иностранной литературе». Последнее оказалось важным для его обучения, возможно, даже в большей степени, чем «национальное», потому что именно в Париже его поэтическое сознание созрело, и он начал свою карьеру литературного критика в «Сириусе». Этот журнал станет краеугольным камнем «Дворца акмеистов», работы которого затем продолжатся над «Весами» и «Аполлоном». Следовательно, остальные переведенные статьи в основном посвящены французской литературе (которую он любил и которой безмерно восхищался) и английской (см. Тексты об Эдгаре Аллане По, о Кольридже, Роберте Саути, о переводе Шекспира), в которых страсть к экзотике (см. статьи об эпосе Гильгамеша, об искусстве Гогена или об африканском искусстве) переплетается с латинским искусством (см. статью о Тито Петрониусе Арбитре). Посмотрите, например, как Гумилев говорит о Готье:

“Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», Гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. [...] В его пьесах— брызжащее остроумие, и горячность романтизма уложились в рамки Мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинической

простотой их передачи. В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия, ~ вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье”¹⁴.

Однако в Париже Гумилев интересовался не только литературой, но и искусством. Фактически, он любил не только поэзию, но и искусство в целом. Эту страсть разделял и его сотрудник по «Сириусу» (см. «Художественные произведения. М.В. Фармаковский. *Artiste-reintre*»). Гумилев, конечно, не стремился к слиянию всех искусств, как композитор Скрябин, но следует отметить, что русский поэт был очень активен в парижском контексте и был особенно внимателен к художественным выставкам, проводимым во французской столице (см. статьи «Выставка нового русского искусства в Париже», «Два салона: *Société des Artistes Indépendants* и *Société Nationale des Beaux Arts*», «О салоне Сергея Маковского»), хотя работы Бакста и Бенуа не превзошли, по словам Гумилева, гигантских русских художников Репина и Ге. Поэтому понятно, что интересы поэта, дважды награжденного Георгиевским крестом, были очень широкими и следовали только понятиям «*absolutum*» и «красоты», одинаково присутствующим в литературе и живописи. Например, в статье «Набросок начала доклада 1914 г.» более подробно исследуются отношения между символистами и акмеистами, поэтому «статей» недостаточно:

“Мы видим, что символисты рассмотрели музыкальные возможности слова, футуристы — его психологические. Но изобразительных возможностей ряда слов никто из них не разбирал, и это сделали акмеисты. Для того, чтобы это было понятнее, я объясню, что я подразумеваю под ритмом мысли: наше сознание переходит с предмета на предмет, или на разные фазисы предмета, не непрерывно, а скачками. Опытные ораторы это знают и потому перемежают свою речь вставными эпизодами, которые легко опустить, не повредив целому. У поэзии есть другие средства, потому что наше поэтическое восприятие допускает созерцание предмета и в движении (временном), и в неподвижности”.

В сборник также вошли суждения о его русских современниках Н. А. Некрасове, М. Горьком или А. К. Толстом, а в отношении последнего необходимо подчеркнуть выдающийся вклад Гумилева в то, что он помог нам узнать больше об авторе. Без помощи военнотружущего сведения об А.К. Толстом были бы слишком малы, чтобы нарисовать лирический портрет. Например, Гумилев пишет об А.К. Толстом в одноименной статье::

“Творчество Алексея Толстого выгодно отличается своей содержательностью. В его лирике мы видим не только переживания, но и их рамку, обстоятельства, породившие их; в исторических балладах — не только описание событий, но и отношение к ним, часто своеобразное, выясняющее их значение для нас. Убежденный поборник свободы, ценитель европейской культуры, Толстой любит вспоминать киевский период русской истории, гражданственность и внутреннюю независимость его героев, их постоянную и прочную связь с Западом. Московский период вызывает в нем ужас и негодование, а отголосок его в современности — острую и смелую

¹⁴ Цитата из статьи «Теофиль Готье» из *Писем о русской поэзии*.

насмешку. Из-за этого его пьесы запрещались к постановке, стихи — к напечатанию. Но это не привлекало к нему симпатий передовой молодежи, мнением которой поэт искренне гордился, хотя не мог и не хотел подделываться под ее вкус. Напротив, в ряде стихотворений он борется с царившим в его время материалистическим отношением к жизни, провозглашая себя жрецом чистой красоты и сторонником искусства для искусства, что не нравилось тогдашней передовой критике и вызывало с ее стороны немало нападок”.

К ним добавлены статьи «Антология современной поэзии: Издание второе переработал и дополнил Ф. М. Самоненко. Киев. 1912.», «Письмо к А.А. Архангельскому (20 сентября 1910 г., Санкт-Петербург)» и «К. Э. Бехгофер: интервью с Гумилевым», изучив которые вы получите полную картину взаимоотношений Гумилева с русской поэзией его времени и “dictat”, которым нужно следовать, чтобы практиковать ее в лучшем виде.

Неслучайно исследование заканчивается «Письмом для зарубежной печати», поскольку оно не только содержит в коротких строках поэтическую сущность, которая воодушевляла Гумилева, но и умудряется оживить его творчество, сделать его бессмертным, вдохнуть новую жизнь и сделать его классикой, которая, как сказал бы Кальвино, “так и не закончила говорить то, что должна сказать” нам и потомкам:

“ Однако все они сходятся на убеждении, что в наше трудное и страшное время спасенье духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал себе прежде. Не по вине издательства эта работа его сотрудников протекает в условиях, которые трудно и представить себе нашим зарубежным товарищам. Мимо нее можно пройти в молчании, но гикать и улюлюкать над ней могут только люди, не сознающие, что они делают, или не уважающие самих себя”.

Наконец, стоит вспомнить важную роль, которую "Комментарии" Тименчика сыграли в этом исследовании, также представленном в "Письме", опубликованном в 1990 году. Фактически, ученый не только объясняет значение «непонятных» терминов (как в случае с «эйдолологией»), но и точно указывает, в каком году и где были опубликованы переведенные статьи, а также тип клиента, с которым Гумилев имел дело, прилагая всегда инсайты, чтобы понять исторический контекст, в котором жил Гумилев.

Только в свете этой работы мы понимаем необычайное разнообразие характера Гумилева, который в любом художественном и социальном уклоне проявляет себя как очень добродетельный и одаренный главный герой, которого невозможно приковать к единственной «роли» на арене своего времени, баланс которого был очень хрупким. Следует также отметить, что до этого исследования не было переводов на итальянский язык этих статей, которые необходимы для понимания влияния Гумилева (см. Главы о Брюсове и Анненском или о парижском периоде), его *forma mentis*, связь с культурной средой того времени, его постоянное стремление к экзотике, его решимость служить «благородным» и

«монархическим» идеалам. Интересно отметить, что, отказавшись от символизма, он в конечном итоге основывает новое поэтическое течение, акмеизм, от которого он также уйдет в последние годы своей жизни. Также отмечается, что изучение русского поэта фактически началось совсем недавно (благодаря «основателям» Лекманову и Тименчику) и, вместо того, чтобы быть завершением, оно кажется отправной точкой для дальнейших размышлений. Фактически, если для поэзии уже заложены основы для работы (хотя до сих пор нет специального сборника его стихов, переведенных на итальянский язык с противоположным текстом), то что касается его роли как критика и лидера акмеистического течения, ее всегда можно улучшить, и настоящая работа - только первый шаг на этом недостаточно хорошо изученном пути. Однако нельзя недооценивать талант Гумилева как поэта, который благодаря таким стихам, как «Жираф», «Носорог» и «Портрет мужчины», каждый раз дарит неповторимые моменты, характеризующиеся изысканностью стиля и содержания, заслуживающие более внимательного отношения. Поэтому думайте об этом исследовании как об очередном фрагменте, который можно поместить в чудесную мозаику Николая Степановича Гумилева, который вспоминает «Слонёнка», о котором он говорит в своем одноименном стихотворении:

“Моя любовь к тебе сейчас — слоненок,

Родившийся в Берлине иль Париже

И топающий ватными ступнями

По комнатам хозяина зверинца. Не предлагай ему французских булок,

Не предлагай ему кочней капустных —

Он может съесть лишь дольку мандарина,

Кусочек сахара или конфету. Не плачь, о нежная, что в тесной клетке

Он сделается посмеяньем черни,

Чтоб в нос ему пускали дым сигары

Приказчики под хохот мидинеток. Не думай, милая, что день настанет,

Когда, взбесившись, разорвет он цепи

И побежит по улицам, и будет,

Как автобус, давить людей вопящих.

Нет, пусть тебе приснится он под утро

В парче и меди, в страусовых перьях,

Как тот, Великолепный, что когда-то
Нес к трепетному Риму Ганнибала”¹⁵.

¹⁵ Источник Культура.РФ: <https://www.culture.ru/poems/38545/slonyonok>.

Introduzione

“Nikolaj Stepanovič aveva una particolarità meravigliosa: instillava continuamente in tutti quelli che gli stavano attorno che la poesia è la più importante e la più onorevole di tutte le vicende umane e il titolo di poeta è il più elevato di tutti gli altri titoli umani. Pronunciava la parola "poeta" in francese "poète", e non "poet", come lo dicono i russi. [...] Gumilev affermava spesso che il poeta è più capace di tutte le altre persone e l'acmeista è più abile di tutti gli altri poeti. E poiché era chiaro ai presenti che fosse il migliore degli acmeisti, non è difficile capire da dove provenisse la convinzione di essere superiore a tutti”¹⁶.

Nikolaj Stepanovič Gumilev non sarebbe diventato forse il “migliore degli acmeisti” se prima non avesse letto, tradotto e studiato i migliori scrittori. Fiumi di inchiostro infatti si sono versati sull’acmeismo, su Anna Achmatova, sulla poesia di inizio Novecento, eppure ancora troppo poco si conosce di Gumilev come “critico letterario”, di cosa fosse per lui un “poeta” e da dove quest’ultimo traesse ispirazione per il discorso lirico. Ecco perché si è deciso nella presente tesi di concentrarsi sì sul poeta russo, ma calato nell’atmosfera di cui si circondava, che aveva il profumo “di giardini tropicali, di eleganti palme, della fragranza di erbe straordinarie”¹⁷ dell’Africa, di lavanda francese e di tigli russi.

L’intero lavoro si suddivide in una prima parte più “da manuale”, più accademica o comunque più esplicativa, mentre la seconda è la vera e propria traduzione di alcuni testi presenti in *Pis'ma o russkoj poezii*.

La prima parte della tesi si apre dunque con un breve focus su Gumilev da un punto di vista puramente biografico, per analizzare le tappe del *cursus honorum* che lo hanno poi investito del ruolo di leader acmeista e cavaliere nell’esercito zarista, non tralasciando però di spendere almeno due parole sulla morte rovinosa in seguito al mistero dell’affaire Tagancev. Centrale per l’ufficiale militare russo si riveleranno soprattutto i vari soggiorni a Parigi, mai sufficientemente trattati e che invece rappresentano l’*humus* lirico che spingerà il poeta a fondare la rivista “Sirius” (che gli consentirà poi di ricoprire un ruolo più attivo su “Apollon” e su “Vesy”) e di sviscerare le opere dei suoi modelli letterari, come Gautier, Baudelaire, Mallarmè e allo stesso tempo fare ricerca su terreni meno battuti, come quelli delle canzoni popolari francesi e degli autori “minori” in quel di Francia. Si noti pure che i maestri di Gumilev fanno tutti capo al simbolismo che si era sparso a macchia d’olio nei primi anni del ‘900 anche in Russia. Stimando appunto il simbolismo come “leone” e “degno padre” nel suo manifesto programmatico, era naturale analizzare anche il rapporto di Gumilev con la corrente che non avvertì solo come antecedente, ma come progenitrice dei nuovi poeti che si definivano

¹⁶ Traduzione italiana della citazione di N. Čukovskij in *O tom, čto on videl: Vospominanija, Pis'ma*, Molodaja Gvardija 2005, <<http://www.chukfamily.ru/nikolai/prosa-nchukovskiy/memories/nikolaj-gumilev>>.

¹⁷ Verso della poesia di Gumilev “La Giraffa”, Parigi 1907, nella traduzione di Manuela Vittorelli.

orgogliosamente “adamisti”. Da qui i vari capitoli sul giudizio del poeta riguardo i vari Belyj, Blok, Sologub e sulla sua (in)dipendenza verso Brjusov, Kuzmin e Annenskij, da cui si allontanerà per fondare la propria scuola “acmeista”. Frequentata da scrittori come l’Achmatova, Gorodeckij, Narbut, Mandel’stam e Zenkevič, vengono però spiegate bene analogie e differenze in quanto fiori diversi di uno stesso giardino: ognuno ha le proprie radici e ha bisogno di determinate temperature, seppur il terriccio dove sbocciano sia quello comune della Gilda dei poeti.

La seconda sezione invece si presenta sì come una raccolta di saggi tradotta in italiano, ma ambisce a divenire una sorta di “Zibaldone” di Gumilev poiché è qui che l’autore riporta i suoi pensieri sull’arte e sugli artisti e, come qualsiasi vero scrittore che impugni foglio e calamaio, scrive per essere letto non solo dai propri contemporanei, ma anche dai posteri. Si ricordi che, se non indicato altrimenti, tutte le traduzioni in italiano dal francese, russo e inglese sono state rese nella presente tesi nella maniera più fedele possibile alla semantica della fonte.

Innanzitutto occorre fare alcune precisazioni sull’opera trattata. Quest’ultima non è stata approvata da Gumilev, ma si tratta di una raccolta di saggi critici attribuiti allo stesso, ma pubblicata per la prima volta *post mortem* nel ’23¹⁸. Si tenga bene a mente però che qui è stata parzialmente tradotta non la raccolta del ’23, ma quella edita da G.M Fridlender e Timenčik nel ’90, pubblicata a Mosca sul “Sovremennik”, dove già dalla seconda pagina si mette in chiaro che qui “sono stati pubblicati per la prima volta in 60 anni gli articoli letterari e critici più preziosi del pregevole, originale poeta russo di inizio XX secolo. [...] Le sue riflessioni sulla poesia colpiscono per la loro straordinaria profondità e precisione, per la capacità di addentrarsi rapidamente nel processo della viva attività poetica della propria epoca, reagendo sensibilmente ad esso”.

È bene sottolineare però che l’edizione del ’23 contiene l’introduzione del poeta russo Georgij Ivanov (firmata settembre 1922) che spiega la genesi della raccolta poetica e assieme critica. Innanzitutto afferma come all’inizio non ci fosse alcuna intenzione da parte dell’autore di sistematizzare gli articoli che dal 1909 iniziarono ad uscire su “Apollon” e che anzi apparirono “casuali” e “sporadici” fino al 1913, quando venne pubblicato il manifesto programmatico *Eredità del simbolismo e dell’acmeismo*. È proprio in quest’anno che avviene il *plot twist* nell’ufficiale militare russo, che sia su consiglio degli amici della *Cech poetov*, sia per ambizione personale, inizia a scrivere saggi più dettagliati, più coerenti, intrecciati ad un filo logico comune, da catalogare in seguito in ordine alfabetico. Purtroppo però, come ammette Georgij Ivanov, non fece in tempo a realizzare la sua fatica erculea poiché morì prematuramente a causa del terrore bolscevico. Di conseguenza, la raccolta uscì postuma e gli articoli presenti furono catalogati obbedendo ad un ordine puramente cronologico.

¹⁸ Fonte Treccani.

L'edizione del '23 dunque contiene solo la sezione degli "stat'i" ("Anatomia di una poesia", "Vita del verso", "Poesia in Vesy", "Theophile Gautier", "Eredità del simbolismo e dell'acmeismo", "Il lettore"), il cui ordine tra l'altro verrà completamente sconvolto nell'edizione del '90¹⁹, e una parte ridotta delle *pis'ma* ("lettere"), cioè quella che corrisponderebbe al capitolo «*Pis'ma o russoj poezii*» *recenzii na poetičeskie sborniki* dell'edizione del '90. In sostanza, nella prima raccolta sono presenti solo i saggi riguardanti gli autori russi futuristi e simbolisti (Chebnikov, Blok, Ivanov, Kuzmin, Solov'ev, ecc) e mancano parecchie recensioni riguardanti la letteratura straniera (francese *in primis*, ma anche inglese e "latina")²⁰ o l'arte figurativa, per cui G.M Fridlender e Timenčik faranno invece un discorso più ampio e approfondito.

Scegliendo dunque l'edizione del '90, ci si è concentrati sul capitolo "stat'i" ("articoli") all'interno del *Pis'ma o russoj poezii* poiché contiene non solo i saggi più rilevanti per comprendere il "credo" poetico di Gumilev e la sua *forma mentis*, ma anche per analizzare la posizione del poeta nei confronti del passato ("il degno padre" simbolista), del presente (committenti e destinatari dell'*ars* poetica) e del futuro (al traduttore dell'avvenire lascia addirittura nove comandamenti, i quali "visto che sono uno in meno a quelli di Mosè, spero che verranno seguiti meglio"²¹). A questi appartengono i già citati "Anatomia di una poesia" (dove si definisce la "teoria della poesia" e la si suddivide in fonetica, composizione, stilistica e eidologia), "La vita del verso" (dove l'energia maschile del Sole viene opposta a quella femminile della Luna, motivo ricorrente nella lirica gumileviana), "Il lettore" (che può essere "snob", "esaltato" o "amico") e il ben noto manifesto programmatico "Eredità del simbolismo e dell'acmeismo".

Il testo di G.M Fridlender e Timenčik prosegue poi con le recensioni di Gumilev sulle opere simboliste del tempo (una fra tutte, *Cor Ardens* di Ivanov) e con le "*pis'ma*" sulla prosa russa, come quello del '23. La decisione di non includere quest'ultimi nella sezione di traduzione è dovuta *in primis* al lavoro "certosino" svolto da Aleksandra Čaban in *N.S. Gumilev – kritik poetov-simvolistov: dinamika ocenok i evoljucija kritičeskogo jazyka* nell'analizzare il rapporto del poeta con i suoi contemporanei (e con le loro opere letterarie). In realtà, nella presente tesi si fa più volte riferimento alla ricerca della Čaban perché sarebbe impensabile trattare di Gumilev senza il *background*

¹⁹ Dopo l'introduzione di Fridlender, anche in quella del '90 c'è prima la sezione degli "stat'i", ma nel seguente ordine: "Vita del verso", "Eredità del simbolismo e dell'acmeismo", "Il lettore", "Anatomia della poesia" e "Traduzioni della poesia". L'articolo su Gautier viene inserito infatti nella sezione degli articoli sulla letteratura straniera (consultabile a partire da pag. 221), mentre quello sulla poesia in Vesy nel sedicesimo sottocapitolo della sezione intitolata "Lettere sulla poesia russa: recensioni sulle raccolte poetiche".

²⁰ Ragionando anche numericamente, la differenza è parecchio evidente: il capitolo "*pis'ma*" del '23 contiene 24 capitoli, quello del '90 43, a cui si aggiungono le sezioni totalmente inedite degli articoli sulla letteratura straniera, sull'arte figurativa e il *Kommentarii* di Timenčik.

²¹ Si veda pag. 80 della presente tesi.

simbolista, ma sarebbe stato ridondante e in linea generale poco coerente con l'idea che emerge da tutte le pagine del presente lavoro, cioè quello di comprendere l'uomo dietro il poeta, il suo *es* lirico privo di sovrastrutture, le ragioni e i modelli che lo hanno poi portato a divenire ciò che è ancora oggi per noi: un "lume" dell'*ars* poetica. Lo stesso dicasi per il capitolo successivo, riguardante le "*pis'ma*" sulla prosa russa: terreno sicuramente meno battuto, ma troppo ampio e che avrebbe bisogno di un lavoro *ad hoc*.

Inoltre, si tenga sempre a mente che qui si voleva sottolineare il tipo di "influenze letterarie" a cui Gumilev era stato esposto sin dall'infanzia e a cui si risale leggendo il capitolo sempre in *Pis'ma* "*O inostranoj literature*" (sulla letteratura straniera). Quest'ultima si rivelò essenziale per la sua formazione, forse anche più di quella "nazionale", perché è a Parigi che matura la propria coscienza poetica e intraprende la sua carriera come critico letterario in "*Sirius*"²², pietra angolare per il "palazzo acmeista", i cui lavori proseguiranno poi su "*Vesy*" e su "*Apollon*". Di conseguenza, il resto degli articoli tradotti vertono principalmente sulla letteratura francese (di cui era profondo cultore e ammiratore) e quella inglese (si vedano i testi su Edgar Allan Poe, su Coleridge, su Robert Southey, sulla traduzione di Shakespeare), a cui si intreccia una passione per l'esotico (si veda il saggio sull'epopea di Gilgameš, sull'arte di Gauguin o su quella africana) e per i *mos maiorum* (esempio è l'articolo su Tito Petronio Arbitro). Imprescindibili sono i saggi su Theophile Gautier e su Baudelaire, a cui dice espressamente di far riferimento negli "*stat'i o ruskokj poezii*", ma anche quelli su Verhaeren o Francis Vielè-Griffin, affinché si comprenda quanto Gumilev fosse attento a qualsiasi talento di qualsiasi epoca, purchè meritevole e rispettoso delle leggi interne che regolano la "dea" della poesia.

A Parigi però Gumilev non si interessò solo di letteratura, ma anche di arte. Non solo infatti i suoi versi sembrano pennellare dei veri e propri bozzetti "ad olio", ma la passione per l'arte come *unicum* era condivisa anche dal suo collaboratore in "*Sirius*" (si vedano gli "Articoli di belle arti. M.V. Farmakovskij. Artiste-peintre"). Non ricercherà certo la fusione di tutte le arti come il compositore Skrjabin, ma occorre evidenziare come il poeta russo fosse assai attivo nel contesto parigino e fosse particolarmente attento alle mostre d'arte che si tenevano nella capitale francese (si vedano i saggi "Mostra sulla nuova arte russa a Parigi", "Due saloni: Société des Artistes Indépendants e Société Nationale des Beaux Arts", "A proposito del Salone di Sergej Makovskij"), sebbene le opere dei vari Bakst e Benois non superassero, secondo Gumilev, i mastodontici Repin e Ge russi. Si comprende dunque che gli interessi del due volte insignito della Croce di San Giorgio fossero ben ampi e

²² A tal proposito, è stata tradotta nella presente tesi l'appendice dalla redazione della rivista "*Sirius*" nell'omonimo sottocapitolo a pag. 267.

seguissero solo il *fil rouge* dell’“assoluto” e del “bello” presente in egual maniera sia nella cellulosa della carta che nella canapa della tela.

Non mancano nemmeno giudizi sui suoi contemporanei russi, come su Nekrasov (si veda il saggio “Risposte all’intervista sul rapporto con la poesia di Nekrasov”) o su Gor’kij. Sologub, K. Bal’mont, Valerij Brjusov e A.K. Tolstoj (si vedano gli ultimi tre articoli tradotti). Per quanto riguarda A.K. Tolstoj in particolare, dobbiamo rendere merito a Gumilev di averne trattato più di altri autori e che pertanto, senza la sua “campana”, le informazioni su A.K. Tolstoj sarebbero risultate troppo esigue per delineare un già precario ritratto lirico. A questi si aggiungano i saggi “Antologia della poesia contemporanea: la seconda edizione rivista e completata da F.M. Samonenko, Kiev, 1912”, “Lettera a A.A. Archangel’skij (20 settembre 1910, San Pietroburgo)” e “Bozzetto dell’inizio del discorso del 1914” e si avrà il quadro completo del rapporto di Gumilev con la poesia russa del suo tempo e dei *diktat* da seguire per esercitarla al meglio.

La ricerca si conclude non a caso con “Lettera alla stampa estera” poiché non solo racchiude in breve righe l’essenza poetica che ha animato Gumilev, ma riesce anche a rivitalizzare il suo lavoro, a renderlo immortale, a dargli nuova linfa vitale e lo rende un classico che, come direbbe Calvino, “non ha mai finito di dire quel che ha da dire” a noi e ai posteri:

“Sono tutti d'accordo sulla convinzione che in questo nostro tempo difficile e terribile, la salvezza della cultura spirituale del Paese sia possibile solo attraverso il lavoro di tutti nell'area che aveva scelto per sé, volontariamente, in precedenza. Non per colpa della casa editrice, questo lavoro dei suoi dipendenti versa in condizioni difficili da immaginare anche per i nostri compagni all'estero. Le si può passare accanto in silenzio, ma su di lei possono starnazzare e ululare solo le persone che non sanno quello che stanno facendo o che non hanno rispetto per sé stesse”²³.

Si ricordi infine l’essenziale ruolo che ha avuto nella presente ricerca il *Kommentarii* di Timenčik, presente sempre nel *Pis'ma* uscito nel '90. Lo studioso infatti non solo spiega il significato di termini altrimenti “oscuri” (come nel caso di “eidolologia”), ma indica precisamente in che anno e dove sono stati pubblicati i saggi tradotti²⁴ e il tipo di committenza a cui doveva far fronte l’ufficiale militare russo, a cui allega sempre dei commenti o approfondimenti per comprendere il “palco” letterario su cui andava in scena l’attore-articolo.

Presi assieme, tutti questi saggi appaiono stelle di un’unica galassia, quella di Gumilev, il quale, planando su Francia, Inghilterra, Russia, Italia e Africa, riesce a non finire fagocitato dal buco nero

²³ Citazione della traduzione italiana dell’articolo “Lettera per la stampa estera” di Gumilev a pag. 114 della presente tesi.

²⁴ Ad esempio, “Mostra della nuova arte russa” è stata pubblicato sul numero 11 di “Vesy” nel 1906 su richiesta (prima rifiutata e poi accettata) di Brjusov (cfr. R.D. Timenčik, *Pis'ma o ruskoj poezii*, Sovremennik, Mosca 1990, p. 350).

simbolista e fonda il pianeta acmeista, che tenterà di difendere fino all'ultimo dall'asteroide bolscevico.

I. Gumilev come poeta, amante e soldato

Non guardo al mondo delle linee che scorrono
I miei sogni sono ubbidienti solo all'eternità
Lascia pure che lo scirocco infuri nel deserto
I giardini della mia anima sono sempre

arabescati²⁵.

Nikolaj Stepanovič Gumilëv nacque in una famiglia nobile a Kronštadt il 15 aprile del 1886. Dopo il pensionamento del padre, il medico di marina Stepan Jakovlevič Gumilëv (1836-1920), l'intera famiglia si trasferì nel 1900 a Tbilisi, in Georgia, dove l'8 settembre del 1902 pubblicò la sua prima poesia "*Tiflisskij listok* ("Una fogliolina di Tbilisi"). Secondo Timenčik, già da questo testo si percepisce tutta l'influenza di *Mcyri*²⁶ di Lermontov e dei temi trattati nelle sue poesie (la solitudine, il coraggio, la passione, la presenza in ogni individuo di bene e male che lo spingono a scappare dalla città al deserto)²⁷:

"Nel bosco fuggivo dalle città

Nel deserto dalla gente fuggivo...

Ora sono pronto a pregare

A piangere come non ho mai pianto.

Eccomi, solo con me stesso...

È ora, è ora per me di riposare:

Il mondo è spietato, il mondo è cieco

Si è bevuto il mio cervello, mi ha bruciato il petto.

Sono un terribile peccatore, una canaglia:

Dio mi ha dato le forze per combattere

Amavo io la verità e le persone;

²⁵ Cit. della poesia "I giardini dell'anima" di N.S. Gumilev, pubblicata il 30 novembre del 1907.

²⁶ "Novizi" in italiano, è una poesia di Lermontov scritta nel 1839 e pubblicata nel '40. Oltre a rimanere uno degli esempi più compiuti di poesia classica e romantica russa, l'azione lirica si svolge nel Caucaso e mostra delle chiare reminiscenze della poesia decabrista e di Goethe.

²⁷ Cfr. R.D. Timenčik, *Pis'ma o russkoj poezii*, Sovremennik, Mosca 1990, p. 6.

ma ho calpestato l'ideale...

Posso combattere, ma come uno schiavo,
Vergognosamente vigliacco, mi sono arreso
E dicendo: "Ecco, sono un debole!" –
Ho schiacciato le mie aspirazioni...

Sono un terribile peccatore, una canaglia ...
Perdonami, Signore, perdonami.
Perdona la mia anima tormentata,
Apprezzando il mio pentimento...!

C'è gente con l'anima in fiamme,
C'è gente con sete di bene,
Dai loro il tuo santo stendardo,
La lotta li attrae e li seduce.
Perdona invece me...!"²⁸

Studiò dal 1903 a Carskoe Selò, il cui direttore all'epoca era Annenskij e che fu per il giovane un importante modello da emulare²⁹ (sebbene Timenčik ritenga che l'influenza sia avvenuta più tardi, intorno al 1908-1909). Durante la sua infanzia, non si può dire però che Gumilev fosse propriamente un "bravo ragazzo". Ricordava infatti il personaggio di Čečevicyn in *Mal'čiki* ("Ragazzi") di Čechov³⁰, il quale, intenzionato a scappare in America alla ricerca di oro e avventure "indiane", per dimostrare la solita caparbieta e sfrontatezza da giovinetto, una volta staccò la testa ad una carpa con un morso. salvo poi pentirsi nei giorni successivi. In realtà, sin da ragazzino Gumilev fu incuriosito dagli animali, li studiò e ne fu tanto affascinato da renderli protagonisti dei suoi versi (mostrando una particolare attitudine per quelli "esotici", come si vedrà nelle sue liriche più mature)³¹. Malgrado

²⁸ Traduzione in italiano della poesia "Tiflisckij listok".

²⁹ Si veda a proposito il capitolo della presente tesi "Il caso di Annenskij: una voce fuori dal coro", pp. 25-27.

³⁰ A. Vetlučina, *N.S. Gumilev, Poet i soldat*, Foma, 15 aprile 2018, <<https://foma.ru/nikolay-gumilev-poet-soldat.html>>.

³¹ Ibidem.

queste birichinate da bimbi, il poeta russo non ha ad esempio nulla a che vedere con la Battista de *Il Barone Rampante* di Italo Calvino, che provava piacere nel puro sadismo e che viene descritta come:

“La sorella di Cosimo e Biagio, la monaca di casa, con degli occhi stralunati sotto le ali della cuffia inamidata e i denti stretti in quella sua gialla faccina da topo. Di notte percorreva tutta la casa a caccia di topi tenendo in mano un candeliere e lo schioppo; aveva una macabra passione nel cucinare pietanze disgustose uccidendo e smembrando ogni tipo di animale, in modo le sue pietanze in tavola facessero sempre una figura diversa dal solito”³².

Terminata la scuola, proseguì gli studi prima alla Sorbonne, dove si innamorò della cultura francese e di autori come Baudelaire e Gautier (Leconte de Lisle invece, secondo il Gumilev adolescente, era “mortalmente noioso”³³), poi nella facoltà di filologia dell’Università di San Pietroburgo, senza mai portare a termine i corsi universitari³⁴. Nel 1905 stampò il suo primo volumetto di versi *Put’ konkvistadorov* (“La via dei conquistadores”) a cui, tre anni più tardi, seguirà *Romantičeskie cvety* (“Fiori romantici”)³⁵ e, dopo una serie di viaggi a Parigi, in Italia, in Medio Oriente e per tre volte nel Corno d’Africa, uscirono anche le due raccolte *Žemčuga* (Perle, 1910) e *Čužoe nebo* (Cielo straniero, 1912)³⁶. Non fu dunque solo assiduo esploratore e poeta particolarmente dotato, ma possedeva tutte le capacità di un buon leader, che difatti divenne con la fondazione della “Corporazione dei poeti” e del movimento acmeista, acquistando sempre più rilievo nell’arena letteraria del tempo. Fu qui che il giovane poeta iniziò a predicare il suo “credo”, basato su una “*strogaja predmetnost*” (“severa obiettività”), sull’estrema chiarezza ed espressività del verso, sulla convinzione che ogni poesia fosse un organismo vivente e mistico assieme (la poesia non è una ballerina, ma una dea da rispettare e venerare assecondando le sue leggi interne³⁷) e sull’imparzialità³⁸.

Per quanto riguarda il versante amoroso, è impossibile non dedicare tempo e inchiostro alla sua relazione con Anna Achmatova.

“La storia d’amore tra Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev assomigliava più al gioco del nascondino, piuttosto che a una relazione tra due persone innamorate. Lui era un poeta dalla complessa personalità, amante di Oscar Wilde e incline a un’eccessiva teatralità. Lei era una poetessa, uno spirito libero, impulsiva e volubile. Lui tentò a tutti i costi di conquistarla per alcuni anni, e tentò il suicidio quando lei lo rifiutò per l’ennesima volta. [...] Sette anni dopo, quando i due si sposarono, Gumilev scrisse:

³² Cfr. <https://www.inftub.com/letteratura/antologia/Italo-Calvino-Il-Barone-Rampan84525.php>.

³³ R.D. Timenčik, *Pis’ma o ruskoj poezii*, Sovremennik, Mosca 1990, p. 7.

³⁴ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 124.

³⁵ “Vi è in essi molto di superficiale e di convenzionale: eroi wagneriani, creature femminili voluttuose e spietate, medioevi oleografici o un mondo classico concepito secondo collaudati clichés decadenti”, cit. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 125.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Si veda a proposito il saggio di Gumilev tradotto dal russo in italiano nella presente tesi “Eredità del simbolismo e dell’acmeismo”.

³⁸ R.D. Timenčik, *Pis’ma o ruskoj poezii*, Sovremennik, Mosca 1990, p. 17.

“Ti ricordi, come vicino alle valli nuvolose
abbiamo trovato una cornice,
dove le stelle, come una manciata d’uva,
cadevano rapide giù?

E non abbiamo scordato,
benché ci sia dato l’obliar,
quel tempo, in cui amavamo,
quando sapevamo volare”³⁹.

Per comprendere quanto il carattere della Gorenko fosse assai orgoglioso e ostinato, basti pensare all’episodio avvenuto a giugno del suo compleanno, quando ancora i due adolescenti abitavano vicini a Carskoe Selò. Come racconta la poetessa russa nata in giugno, gettò nel cestino dinanzi al suo corteggiatore il tredicesimo bouquet di rose e il secondo, impallidendo per la vergogna, scappò via col cuore a pezzi, salvo poi tornare un’ora dopo per regalarle il quattordicesimo⁴⁰.

“Dopo il primo rifiuto, Gumilev cercò di dimenticare la sua amata. Dopo aver finito il liceo, partì per Parigi per continuare la sua formazione. Ma Anna Gorenko, diventata un po’ più matura, non riusciva a decidersi: parlando con gli amici, ora raccontava di essere innamorata del suo ammiratore respinto, ora rideva di lui. Dopo questi turbamenti emotivi, inviò una lettera a Gumilev, in cui si lamentava di non essere più indispensabile a nessuno e di sentirsi abbandonata. Lui abbandonò all’istante Parigi e tornò da lei, non a Pietroburgo ma in Crimea, dove si era trasferita. Le dichiarò il suo amore durante una passeggiata sulle rive del mare. Inizialmente Anna non rispose, ma poi la coppia vide sulla spiaggia due delfini che giacevano morti. Chissà come, questa visione colpì Achmatova, che rifiutò nuovamente Gumilev”⁴¹.

I dolori a cui fa riferimento la Men’shenina sono quelli scaturiti dalla separazione dei genitori dell’Achmatova e dalla morte del fratello e fu dunque solo dopo ben sei anni di reticenza che alla fine l’autrice di *Requiem* si arrese e acconsentì alle nozze nel 1910. Tuttavia, non si può spiegare la cocciuta ostinazione dell’Achmatova solo con la giovane età, ma occorrerebbe indagarne le ragioni, i moventi, le cause primarie e secondarie che la spinsero a rifiutare (e non poche volte) il suo ammiratore. Secondo Valerian Čudovskij, Anna viveva nel suo “piccolo, ma intricato labirinto di emozioni”⁴². Interessante in tal senso appare proprio l’aggettivo con cui il critico russo descriva la

³⁹ E. Men’shenina, *Istorija ljubvi: Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev*, Argumenty i fakty 2014, <https://aif.ru/culture/person/istoriya_lyubvi_anna_ahmatova_i_nikolaj_gumilev>.

⁴⁰ V.F. Martynov, *Gumilëvskie čtenia*, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco 1984, p. 74.

⁴¹ E. Men’shenina, *Istorija ljubvi: Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev*, Argumenty i fakty 2014, <https://aif.ru/culture/person/istoriya_lyubvi_anna_ahmatova_i_nikolaj_gumilev>.

⁴² V. Čudovskij, *Po povodu stichov Anny Achmatovoj*, Apollon, n.5 (1912), p. 48.

mente della poetessa, che letteralmente significherebbe “di difficile risoluzione, intrecciato, attorcigliato”. Questo perché l’Achmatova, con la sua pelle di color bianco pallido, le sue gonne strette “per apparire ancora più snella”, i suoi capelli neri, corti e lucidi, non era di certo una donna semplice e semplice non poteva essere nemmeno la relazione con il suo primo amore, che comunque si rivelerà intensa e appassionata (ne nascerà anche un figlio, Lev), sebbene infelice e turbolenta⁴³.

Curioso anche che moltissimi altri critici si siano interrogati sul significato del concetto di “amore” nella poetica e nella vita dell’Achmatova, come Jeanne Rude, il quale affermò che “per lei, l’amore è la misura dell’individuo, un servizio, un’obbligazione insostituibile e sublime del cuore umano”⁴⁴. Al di là dunque di una mera analisi dal punto di vista banalmente “sentimentale”, il discorso amoroso è prima di tutto un mezzo cognitivo (alla maniera di Dostoevskij), il “coltello” con cui si fruga dentro sé stessi⁴⁵, un prisma, uno specchio per l’autoaffermazione e per arrivare alla consapevolezza del proprio “io” interiore. Lungi dall’essere pertanto solo “fisicità”, per l’Achmatova l’amore è la chiave che ci consentirebbe di abitare la dimora della nostra soggettività e trovare ristoro in una nuova autocoscienza, arricchita e piena, quasi come avesse superato gli ostacoli di tesi e antitesi e fosse salita al rango di sintesi⁴⁶.

C’è però da aggiungere che quest’armonia degli opposti, tanto agognata e invocata, in realtà nelle liriche dell’Achmatova sia tutt’altro che raggiunta. Il dialogo tra gli amanti nei suoi versi è sempre inceppato, sconnesso, spezzato, come quello che si ritrova nel teatro di Pirandello o, rimanendo entro i confini russi, nello *Zio Vanja* di Čechov, dove i personaggi credono di comunicare e capirsi l’un l’altro e invece rimangono nel loro microcosmo, nella gabbia della loro individualità, vittime e burattini di una catena di eventi esistenziali che si possono comprendere solo a posteriori. Ecco perché le poesie dell’Achmatova si definiscono “filosofiche” e la non-comunicazione con l’interlocutore non fa altro che intensificare e gonfiare la bolla di estraniamento che prova ciascun individuo⁴⁷. Magistrale in tal senso è l’opera di Sartre, *La nausea*, che afferma proprio l’insensatezza della vita “data per niente”⁴⁸, perché non esiste la necessità, ma solo la contingenza, che è sempre “troppo” o “quasi” o

⁴³ Si ricordi, per avere un’idea della frustrazione in seno alla coppia, solo la poesia “Strinsi le mani sotto il velo oscuro...” del 1911, riportata qui in nota nella traduzione in italiano di Michele Colucci: “Strinsi le mani sotto il velo oscuro... / «Perché oggi sei pallida?» / Perché d’agra tristezza / l’ho abbeverato fino ad ubriacarlo. / Come dimenticare? Uscì vacillando, / sulla bocca una smorfia di dolore... / Corsi senza sfiorare la ringhiera, / corsi dietro di lui fino al portone. / Soffocando, gridai: «È stato tutto / uno scherzo. Muoio se te ne vai». / Lui sorrise calmo, crudele / e mi disse: «Non startene al vento.»”.

⁴⁴ Jeanne Rude, *Anna Achmatova*, Editions Seghers, Parigi 1968, p. 71.

⁴⁵ Riferimento alla frase scritta da Kafka in una lettera indirizzata alla sua amata Milena: “Amore è il fatto che tu sei per me il coltello con cui frugo dentro me stesso”.

⁴⁶ Riferimento al pensiero filosofico di Hegel.

⁴⁷ Per qualsiasi approfondimento sul potere cognitivo dell’amore nell’Achmatova e sulla non-comunicazione dei suoi eroi lirici, si veda la tesi di dottorato di Seog, Youngjoong *The concept of love in the poetry of Anna Axmatova*, scritta per l’Università Statale dell’Ohio nel 1987, p. 23-24.

⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *La nausea*, Einaudi, Torino 1948, p. 203.

“non abbastanza”, fugge qualsiasi assoluto e si sbriciola in un’infinità di “mondi possibili”⁴⁹. Questo perché l’uomo è ontologicamente solo, incompleto, in perenne frattura con la Natura (di cui parla abbondantemente Leopardi nel celeberrimo *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* di Leopardi o meno notoriamente Ungaretti, durante l’intervista rilasciata a Pier Paolo Pasolini in *Comizi d’Amore*⁵⁰) e con gli altri esseri umani, come ricorda Fëdor Tjutčev nella poesia *Silentium* del 1830:

“Taci, appartati e nascondi
I tuoi sentimenti e i tuoi sogni,
E lascia che nella profonda anima
Essi si alzino e tramontino
Silenziosamente, come stelle nella notte,
Contemplali, e taci.

Come potrebbe il cuore esprimersi del tutto?

E un altro come potrebbe capirti?

O comprendere il senso della tua vita?

Il pensiero espresso è menzogna;

Scavando, intorpidisci le fontane!

Bevi a queste fontane, e taci!...

Sappi vivere solo di te stesso;

C’è nella tua anima un mondo intero

Di pensieri incantati e misteriosi;

L’esterno rumore li stordisce,

I raggi del giorno li disperdono,

⁴⁹“La nozione di mondi possibili si fa risalire storicamente a Gottfried Wilhelm Leibniz, che intendeva i mondi possibili come idee nella mente di Dio. Nella metafisica di Leibniz il mondo attuale è uno dei molteplici mondi possibili e, dal punto di vista di Dio, il migliore dei mondi possibili” (fonte Treccani).

⁵⁰ “Comizi d’amore” è un film-documentario, realizzato da Pier Paolo Pasolini e uscito nel 1965. In esso, si ascoltano i pensieri e le posizioni di autori come Alberto Moravia, Camilla Cederna, Giuseppe Ungaretti e Oriana Fallaci sull’italiano medio e sul suo rapporto con la sessualità, dove dimostra di possedere evidenti limiti e preconcezioni.

Ascolta il loro canto e taci!...”⁵¹.

In realtà il tema della solitudine esistenziale ritorna anche in Gumilev (a sua volta filtrato dalla lirica di Lermontov) e viene inteso come un “fatto a priori”. Si veda ad esempio la lirica *Il sogno d’Adamo*, dove la solitudine del protagonista non è tale solo rispetto alla Natura che lo circonda, ma alla sua stessa compagna, Eva⁵². Addirittura secondo Ju. Lotman “l’isolamento è una concezione romantica dell’uomo, che trae dalla sua singolarità, dalla sua individualità e dal suo sentirsi avulso da qualsiasi legame terreno”⁵³. Gumilev e l’Achmatova risolveranno questa inevitabile scissione interna con la “catena sociale” leopardiana, condividendo il pensiero cioè di Louis-Ferdinand Celine in *L’Eglise* secondo cui “un giovane, senza importanza collettiva, è soltanto un individuo” e professando, secondo invece Sartre, una sorta di religiosità atea che “fa il bene per amore del bene”. La prima lo farà battendosi contro il terrore staliniano, attraverso la pubblicazione di *Requiem* o nominando autori come Dostoevskij e Blok nel discorso pronunciato nel settembre del ’41 durante l’assedio di Leningrado, mentre il secondo scegliendo la carriera militare per servire il popolo russo e i propri ideali “monarchici”.

Innanzitutto c’è da premettere che per Gumilev “la guerra è sacro dovere imposto dall’imperscrutabile disegno della Provvidenza, prova necessaria perché le migliori qualità dell’uomo, quelle che la mediocrità contemporanea cerca in tutti i modi di cancellare, possano emergere”⁵⁴ e che il tempo trascorso in Crimea, in battaglia, fu il migliore della sua vita, anche più dei suoi viaggi in Africa⁵⁵, tanto da ispirargli versi come:

“Vittoria, gloria, eroismo –parole

Esangui, oggi abbandonate – suonano

Nell’anima come rombo di bronzi,

come la voce di Dio nel deserto”.

Insignito per due volte della croce di San Giorgio (come ricorderà egli stesso nel poema lirico *Pamjat’* del 1920⁵⁶), non appena scoppiò la prima guerra mondiale, non esitò ad offrirsi come volontario al fronte. Grazie alle sue innate doti di eloquenza e persuasione, nel 1907 riuscì a convincere i medici a rilasciargli il “*belyj bilet*” (“tessera bianca”, che in Italia sarebbe la Carta multiservizi della Difesa,

⁵¹ Traduzione di Eridano Bazzarelli.

⁵² M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 126.

⁵³ Seog, Youngjoong, *The concept of love in the poetry of Anna Axmatova*, p. 171.

⁵⁴ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 127.

⁵⁵ A. Vetlučina, *N. Gumilev, Poet i soldat*, Foma, 15 aprile 2018, <<https://foma.ru/nikolay-gumilev-poet-soldat.html>>.

⁵⁶ Per approfondimenti in italiano, si veda l’analisi della poesia su <<https://it.blogwithoutajob.com/4226060-analysis-of-gumilyov39s-poem-quotmemoryquot-a-summary-excerpt>>.

abbreviata spesso con CMD) ed entrò in cavalleria, malgrado il suo ostico problema di strabismo⁵⁷. Arruolato il 24 agosto del 1914 andò in prima linea al confine con la Prussia orientale e per le sue doti militari, fu ben presto promosso a sottoufficiale più giovane (a proposito, scrisse a Lozinskij il due gennaio del 1915: “nella vita ho tre meriti: la poesia, i viaggi e questa guerra”)⁵⁸. Del 1915 fu anche la pubblicazione del suo “*dnevnik*” (diario) dettagliato di guerra su *Burževye vedomosti* (rivista che usciva a San Pietroburgo) dal titolo *Zapiski kavalerista* (“Note di un cavaliere”) dove scrisse che “il combattimento è la capacità di affrontare la paura”⁵⁹.

Nel marzo del 1915 però Gumilev dovrà fare i conti con una polmonite, ma anche questa volta riuscirà a convincere i medici a rimetterlo in servizio e nel maggio è già al fronte (dove riceve la seconda croce di San Giorgio, per aver salvato una mitragliatrice dal fuoco nemico)⁶⁰. Nel '16 diventa primo ufficiale nel quinto reggimento ussario di Alessandria e nel '16 si arruola a San Pietroburgo per servire la principessa di Mosca Anastasia, salvo poi tornare in trincea nel '17. Quest'ultimo anno però rappresenta un “turning point” nella sua fede militare e in generale una crisi di valori nella sua coscienza. Con la rivoluzione di febbraio infatti e l'abdicazione dello zar Nicola II, il soldato Nikolaj Gumilev si sente tradito, deluso, un fallito, ma soprattutto membro di un esercito fatiscente, che mostra evidenti lacune nel combattere quello rosso dei bolscevichi. Dopo l'umiliante pace di Brest-Litovsk⁶¹ torna a casa, dove trova Anna Achmatova con le carte del divorzio già firmate.

Il 3 agosto del 1921, assieme ad altre settanta persone, viene arrestato con l'accusa di aver preso parte ad una congiura monarchica (il cosiddetto “affare Tagancev”⁶²); il 25 dello stesso mese, senza che vi fosse stato nemmeno un simulacro di processo, viene fucilato⁶³.

Sono nate tante storie e teorie a proposito di quella che fu definita in seguito una vera e propria ingiustizia. Si diceva ad esempio che durante la notte della fucilazione avessero chiamato Lenin in persona per salvarlo dalla morte impietosa, il quale rispose di non “poter salvare la mano che si è alzata contro di noi”⁶⁴. Per quanto riguarda invece l'“affare Tagancev”, al momento le ipotesi sono

⁵⁷ L. Sorin, *Poet i vojn Pervoj mirovoj vojny N.S. Gumilev*, Vestnik archivista, 2006, n. 4-5, pp. 98-105.

⁵⁸ La lettera è su: <<https://gumilev.ru/letters/29/>>.

⁵⁹ L. Sorin, *Poet i vojn Pervoj mirovoj vojny N.S. Gumilev*, Vestnik archivista, 2006, n. 4-5, pp. 98-105.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ “Pace firmata il 3 marzo 1918, in Bielorussia, fra le potenze centrali e la Russia guidata dal governo rivoluzionario presieduto da Lenin, sanzionando l'uscita di quest'ultima dalla Prima guerra mondiale. Prevedeva durissime condizioni per la Russia, che perdeva circa un quarto dei territori europei. Questo aspetto suscitò un vivace dibattito nel partito e nel governo bolscevico, la cui conclusione fu determinata dalla decisa persa di posizione di Lenin. Fu annullata dal Trattato di Versailles (1919)” (fonte Treccani).

⁶² Con “affare Tagancev” ci si riferisce ad una cospirazione monarchica del 1921, probabilmente inventata dalla Čeka per eliminare i membri dell'intelligencija “scomodi” al regime sovietico. Le vittime furono almeno 98 (tra cui Gumilev), mentre altri furono più “fortunati” e finirono direttamente nei campi di concentramento (si pensi ad esempio al caso di Mandel'stam).

⁶³ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 124.

⁶⁴ L. Sorin, *Poet i vojn Pervoj mirovoj vojny N.S. Gumilev*, Vestnik archivista, 2006, n. 4-5, pp. 98-105.

che o lo sapesse e non avesse riferito all'autorità dell'iniziativa terroristica, o che non vi avesse proprio partecipato o che la congiura in realtà non fosse mai esistita e che la Čeka l'avesse inventata di sana pianta per i disordini interni scaturiti dalla rivolta di Kronštadt. C'è da constatare che non solo Gumilev non sarebbe comunque durato a lungo sotto il regime comunista dei bolscevichi visto che non si sarebbe mai nascosto e vista pure la sua concezione di vita come "testimonianza", come afferma lo stesso nella poesia *Zaveščanie*⁶⁵ ("Testamento") del 1910: "Ancora una volta estinguerò la mia fiamma, estasiato dalla vita del fuoco"⁶⁶. Riguardo alle circostanze della sua dipartita, si raccontò in seguito che fosse "morto da nobile, stupendamente. Sorrise, finì di fumarsi la sigaretta... Pochi muoiono così"[...] Insegna a non aver paura e a fare sempre ciò che è necessario"⁶⁷.

Dopo la fucilazione, Gumilev continuò a far parte della "lista nera" delle autorità sovietiche per molti anni. Solamente con Gorbačev il "caso Gumilev" fu intavolato e successivamente rivisto, lasciando finalmente spazio alla sua poesia di essere liberamente professata e diffusa. È solo però con la perestrojka che il poeta viene "assolto" dalle accuse e la sua poesia tornò a far parte della letteratura ufficiale russa, insieme a quella di molti altri poeti come la Cvetaeva, Mandel'stam e Pasternak. Vi è tuttavia da aggiungere che le ricerche russe su Gumilev come poeta, critico, filologo e traduttore sono piuttosto recenti in quanto era proibito durante il periodo sovietico e che solo a partire dagli anni '90, specie con il lavoro di Timenčik e Lekmanov, ha riacquistato in patria la posizione che merita.

II. "Tout commence à Paris": l'influenza della capitale francese su Gumilev

Parigi mi ha dato la consapevolezza della profondità
e della serietà delle cose più insignificanti,
delle tendenze più effimere⁶⁸

Non è un caso che Levinson abbia definito Gumilev un "poeta francese in lingua russa" poiché non vi è alcun dubbio che il suo "orientamento poetico fu abbondantemente influenzato dalla letteratura

⁶⁵ Poesia di Gumilev, pubblicata nel 1908 nella raccolta poetica *Žemčuga*, che spiega un po' lo *streben* che alimentava il poeta russo e che è possibile leggere per intero su <<https://gumilev.ru/verses/325/>>.

⁶⁶ A. Vetlučina, *N. Gumilev, Poet i soldat*, Foma, 15 aprile 2018, <<https://foma.ru/nikolay-gumilev-poet-soldat.html>>.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Traduzione italiana della citazione originale di Gumilev (fonte reperibile online su: <<https://gumilev.ru/biography/188/#bp4>>), riportata in inglese in L.V. Vyskočkov, A.A. Šelaeva, O.B. Sokurova, *Russian Paris and the Rising Star of Nikolay Gumilyov*, Philotheos: International Journal for Philosophy and Theology. 18, № 1, 2018, p. 119.

francese”⁶⁹. Il soggiorno del poeta a Parigi appare come meta imprescindibile per comprendere non solo gli albori della sua attività da “critico” (è qui infatti che sceglierà di prendere le redini del giornale *Sirius* e gestirne la redazione), ma anche per spiegare l’interesse mai celato per i poeti parnassiani, per la letteratura francese (Baudelaire su tutti), per i celebri boulevard parigini, tanto che i suoi modelli letterari di riferimento, oltre ad Annenskij e a Brjusov, saranno *in primis* Gautier, Rabelais, Villon e in seconda istanza, per quanto riguarda la sfera d’interesse anglosassone, l’immancabile Shakespeare. Sebbene dunque le radici siano in quel di Kronštadt, i rami frondosi di Gumilev respirano l’aria parigina e le «foglie letterarie» che ne deriveranno saranno sì dinamiche, originali e innovative proprio in virtù della membrana permeabile sviluppatasi nel tempo fra Russia e Francia.

Ol’ga Kuz’menko fornisce notizie preziosissime per analizzare al meglio la permanenza del poeta russo nella capitale francese. Innanzitutto si apprende che nell’autunno del 1906 Gumilev, dopo aver concluso gli studi a Carskoe Selo, che al tempo si offrì come “Mezzaluna Fertile” di cultura anche per Puškin, Achmatova e Mandel’stam, si trasferì nel quartiere Montparnasse in Rue Gaité 25. Quest’ultima viene descritta come:

[...] una stradina persino per Parigi unica, particolare. Minuscola, stretta, sporca, situata quasi in periferia, in un quartiere abitato da operai, artigiani e piccoli funzionari, vive ciclicamente: al mattino, quando l’esercito di lavoratori, braccianti e giovani sarte parigine si precipitano, percorrendola, a lavoro, sulla riva destra; all’incirca verso le cinque, quando questo esercito, malconco, stanco, torna a casa e dalle 7 alle 8 di sera, quando diventa la personificazione del divertimento sfrenato⁷⁰.

Il giovane poeta iniziò a frequentare le lezioni di letteratura francese medievale alla Sorbona e nel frattempo riuscì ad incontrare personalità eminenti della “vecchia generazione” del simbolismo come Merežkovskij, Zinaida Gippius e Belyj, riscuotendo tra quest’ultimi a volte plauso, a volte disapprovazione⁷¹. Si ricordi infatti che la formazione poetica di Gumilev era cominciata sotto l’egida di Brjusov, il quale paragonerà l’allievo a Pietro il Grande per il suo progetto di occidentalizzare e modernizzare una Russia “stagnante”, tentando tra l’altro di intraprendere una corrispondenza epistolare con Bal’mont (il quale non gli rispose mai) e malgrado l’attrito già ricordato in nota con Merežkovskij. Gumilev avrà decisamente più fortuna frequentando gli “incontri del venerdì” da Renè Ghil (che ad un orecchio russo non possono non ricordare “i mercoledì” nella torre di Vjačeslav

⁶⁹ E. Rusinko in *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, *Slavic Review*, vol. 4 № 3, 1982, p. 495.

⁷⁰ Traduzione italiana della citazione originale di Gumilev in O. Kuz’menko, *Russkij archipelag. Pariž N.S. Gumileva i A.A. Achmatovoj*, Artika 2015, <<https://gumilev.ru/biography/188/#bp4>>.

⁷¹ Si ricordi a tal proposito il celebre episodio “di fine dicembre, ma non oltre il 7 gennaio del 1907”, quando Gumilev decide di far visita a Zinaida Gippius. È qui che Merežkovskij gli dirà che “No, tesorino, lei ha sbagliato a venire, qui non è posto per voi” e che la Gippius gli indicherà la porta d’uscita con i lorgnette. Per approfondimenti, si veda l’articolo di Andrej Belyj su <<https://gumilev.ru/biography/32/>>.

Ivanov). Non solo Ghil⁷² si dimostrò un efficiente e persuasivo insegnante per tutti i frequentanti dei suoi caffè letterari, ma fu anche un contribuente e collaboratore assiduo in Vesny⁷³, a cui propose la sua idea di “*poésie scientifique*”. E. Rusinko spiega come questo concetto si riveli un tentativo di “riconciliare la sensibilità spirituale del simbolismo con il pensiero materiale” e che la poesia “deve diventare una metafisica appassionata dell’uomo e dell’universo nella loro interrelazione, appresa scientificamente”⁷⁴. Per questa missione impossibile un po’ presuntuosa, Ghil si appoggiava all’atomismo di Lucrezio, all’enciclopedismo degli illuministi, all’evoluzionismo nelle sue varie declinazioni e persino al concetto non dualista del cosmo tipico del buddismo, da poco tempo introdotto in Francia⁷⁵.

Nel 1907 Gumilev decise invece di concentrarsi sulla sua attitudine da editore e critico letterario e fondò “Sirius”, una rivista che avrebbe trattato essenzialmente di arte e letteratura del tempo. *De facto* si rivelò un’esperienza piuttosto effimera, come la breve fiamma di una meteora, e non ebbe il largo seguito sperato. L’insuccesso fu causato quasi sicuramente dalla mancanza di mezzi e collaboratori, sebbene comprendesse coeditori del calibro di M.V. Farmakovskij e Božerjanov, eppure occorre notare che la rivista fosse piuttosto indipendente⁷⁶ e che fosse ritenuta un analogo parigino di Vesny e di Zolotoe Runo (“Il vello d’oro”). Occorre comunque comprendere che esso fu un primo passo verso il futuro editoriale del poeta russo e che proprio nel secondo numero di questo periodico si ebbe il debutto letterario di Anna Achmatova, tra fine febbraio e inizio marzo del 1907, con la poesia “*Na ruke ego mnogo blestjaščich kolec...*”. Si noti inoltre come il primo periodo di Gumilev a Parigi non venga ricordato dalla critica come tra i più felici: gli affari non procedevano bene e non furono poche le occasioni in cui il poeta soffrì la povertà, assieme alle pene d’amore che subì per il doppio rifiuto di Anna Achmatova alla proposta di matrimonio (per cui tentò due volte il suicidio, a cui sopravvisse miracolosamente). Nell’estate del medesimo anno Gumilev si trasferisce al civico di rue Joseph-Bara, continuando a frequentare le lezioni di René Ghil e godendosi le passeggiate nel giardino botanico in Jardin des Plantes, dove era possibile ammirare esemplari di animali rarissimi e, poiché il suo amico Deniker ne possedeva le chiavi, di notte faceva con lui delle scorribande proprio qui per godersi iene,

⁷² René Ghil fu un poeta simbolista francese e discepolo di Mallarmé.

⁷³ Vesny («La bilancia») fu una rivista letteraria di tendenza modernista, pubblicata a Mosca dal 1904 al 1909. Diretta da S.A. Poljakov, ebbe in V. Brjusov il principale animatore. Vi collaborarono fra gli altri V. Ivanov, Z. Gippius, A. Blok, N. Gumilëv, J. Baltrušajtis, e il regista V. Mejerchol’d. Di Vesny ne tratterà meglio Gumilev nel capitolo omonimo in *Pis'ma o russkoj poezii* (cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/vesny/>).

⁷⁴ Traduzione italiana della citazione russa di Brjusov nell’articolo “*Russkaja mysl*”, riportata in inglese da Elaine Rusinko in *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, p. 497.

⁷⁵ Per approfondimenti sull’autore, si vedano le sue opere *De la Poésie Scientifique* del 1909 e *La Tradition de Poésie-Scientifique* del 1920, dove si ritrova anche il motivo del “carattere originale della parola”, presente anche nella corrente acmeista (cfr. <https://keespopinga.blogspot.com/2009/03/la-poesia-scientifica-di-rene-ghil.html>).

⁷⁶ L.V. Vyskočkov, A.A. Šelaeva, O.B. Sokurova, *Russian Paris and the Rising Star of Nikolay Gumilyov*, Philotheos: International Journal for Philosophy and Theology. 18, № 1, 2018, p. 119.

coccodrilli e altre bestie esotiche, lontani dagli occhi indiscreti dei turisti⁷⁷. Non è escluso dunque che i viaggi in Africa e in Abissinia siano avvenuti anche per la suggestione scaturita da queste esperienze di gioventù, che sarà comunque un *leitmotiv* presente nella maggior parte dei componimenti di Gumilev.

Nel 1908 Annenskij sottolineò che la seconda raccolta del poeta russo *Romantičeskie cvety* (“Fiori romantici”) fu pubblicata proprio nella capitale francese e quanto vi fosse soffusa la luce di Parigi⁷⁸. Malgrado una breve sosta dall’atmosfera parigina, l’autore mantiene la promessa (“Francia, mi volgerò ancora, ancora una volta, al tuo viso illuminato...”⁷⁹) e ci ritorna nel 1910 in luna di miele con Anna Achmatova, con cui si era sposato il 25 aprile, e decidono alla fine di trasferirsi al civico 10 di rue Bonaparte⁸⁰. Le aspettative dei giovani coniugi non rimasero in alcun modo deluse e rimasero affascinati dai musei, dai caffè letterari e dall’aria dinamica che si respirava a Parigi, dove l’Achmatova conobbe anche Modigliani nel locale “La Rotonde”.

Eppure, gli stessi Farmakovskij e Gumilev si ritenevano dei “parigini casuali e temporanei” lamentando una mancanza dell’arte “puramente nazionale” di Fedotov, A. Ivanov, Savrasov, Ge, Surikov, Repin, ecc e una spiccata preferenza per le opere più recenti di Bakst e Benois alla mostra d’arte “Due secoli di pittura e scultura russa” al Salon d’Automne, per cui i due coeditori avevano realizzato una recensione.

In conclusione, se da una parte “Nulla avrebbe potuto unire più strette Russia e Francia dell’assai potente sfera dell’arte, che parla direttamente e nella lingua più comprensibile per tutti”⁸¹, Gumilev ammette anche che “Il mistero dell’esotico mi ha affascinato, e lo accetto completamente. Il mio demone suscita in me ancora piccoli dubbi, ma li riserverò per il nostro prossimo incontro”⁸². Ciò che si evince dunque dall’esperienza parigina del primo marito di Anna Achmatova è la profonda ammirazione e passione del poeta per la letteratura francese (si vedano i già citati Gautier, Rabelais, Villon, Baudelaire, di cui traduce in russo anche *Les Fleurs du mal*⁸³, come ricorda lo stesso più volte nel suo *Pis’ma o russkoj poezii*), ma si scorge pure un’ugualmente radicata pulsione verso l’esotico,

⁷⁷ O. Kuz’menko, *Arcipelago russo. La Parigi di N.S.: Gumilev e Anna Achmatova*, Artika 2015, p. 108.

⁷⁸ E. Rusinko, *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, p. 495.

⁷⁹ Traduzione italiana della citazione originale russa (sono i primi due versi della poesia *Franzii* di Gumilev, pubblicata nel 1918 e disponibile online su: <https://www.culture.ru/poems/38498/francii>), riportata in inglese da E.Rusinko in *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, p. 495.

⁸⁰ O. Kuz’menko, *Arcipelago russo. La Parigi di N.S.: Gumilev e Anna Achmatova*, Artika 2015, p. 111.

⁸¹ L.V. Vyskočkov, A.A. Šelaeva, O.B. Sokurova, *Russian Paris and the Rising Star of Nikolay Gumilyov*, Philotheos: International Journal for Philosophy and Theology. 18, № 1, 2018 p. 118.

⁸² Ivi, p. 121.

⁸³ A. Čaban, *N.S. Gumilev – kritik poetov i simbolistov: dinamika ocenok i evoljucja kritičeskogo jazyka*, University of Tartu Press 2018, p.39.

verso il mistero, verso il “mondo nuovo” dell’Africa e del “vecchio” della Russia, per cui proverà nostalgia durante tutti i suoi viaggi e di cui rimarrà sempre *obščestvennyj dežatel*⁸⁴.

III. La scelta eretica di Gumilev contro il “leone” del simbolismo

La gloria degli antenati è vincolante,
ma il simbolismo è stato un degno padre⁸⁵

Lavoisier scriveva che “Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma”⁸⁶, ma se si guarda alla continuità tra simbolismo e acmeismo secondo Aleksandra Čaban, si nota che il principio di conservazione della massa non è del tutto estraneo nemmeno alla letteratura. Le due correnti

⁸⁴ Tipica espressione russa, che non ha un corrispettivo diretto in italiano. Si intende in generale una persona che ricopre una certa posizione sociale (una celebrità, un politico, un membro dell’intelligencija, ecc) e che influenza il contesto culturale in cui vive, si impegna attivamente per migliorarlo e fugge qualsiasi tipo di astensionismo.

⁸⁵ Citazione da *Nasledie simbolizma i akmeizma* (“Eredità del simbolismo e dell’acmeismo”) in “Pis’ma o ruskoj poezii”.

⁸⁶ È la legge che individuò lo scienziato francese Lavoisier, iniziatore della chimica moderna.

artistiche dei primi del '900 sono infatti strettamente collegate e l'una non esisterebbe senza l'altra, tanto che Vladislav Chodasevič parlerà dell'acmeismo come di un "prolungamento naturale" del simbolismo, sebbene "non sia riuscito a sconfiggerlo"⁸⁷. Ecco perché risulta doveroso, se non imprescindibile, trattare del rapporto di Gumilev non solo col simbolismo, ma anche con i suoi membri, per comprendere la decisione del poeta russo di ribellarsi al "padre", quasi alla maniera freudiana, e modellare la fenice dell'acmeismo sulle ceneri dell'incendio simbolista.

3.1 La corrispondenza interrotta tra Brjusov e Gumilev

Aleksandra Čaban nel primo capitolo del suo saggio monografico dedicato agli scritti critici di Gumilev sui poeti simbolisti riflette proprio sul rapporto alla Dedalo e Icaro tra il maestro Brjusov e il suo allievo Gumilev. A tal proposito, si noti come il primo venga descritto "generoso" e "paziente", a cui lo scolaro prediletto era "obbediente" e "riconoscente". Già però negli anni '10-'12 comincia a meditare sui precetti inculcati dall'insegnante e a ripudiarli *in toto* nel '12, quando Gumilev decide di fondare la sua nuova scuola e interrompere la corrispondenza epistolare. Interessante è sottolineare quanto fortemente Brjusov credesse nelle capacità del proprio prediletto, il quale "credeva poco al suo talento come critico letterario", sebbene da lì ad un mese avrebbe fatto il suo esordio nella rivista Pietroburghese *Reč'* ("Discorso", allineata ideologicamente al modernismo), dopo il successo della recensione di *Les Fleurs du mal* pubblicata su "Vesny".

Per comprendere la "rivolta" di Gumilev, Aleksandra Čaban riporta la teoria di J.D. Grossman⁸⁸ che individua in tre fattori la causa scatenante dell'allontanamento del "figliol prodigo" che a differenza del testo biblico non tornerà mai a casa: la fiducia in nuovi mentori come Annenskij e Vjačeslav Ivanov; il cambiamento dei modelli letterari (da Bal'mont a Edgar Allan Poe a Puškin, Tjutčev e Fet); l'idea di poesia non come uno strumento teurgico per ottenere una realtà più elevata, ma come un "processo senza fine di esplorare un universo che sta in gran parte in ombra"⁸⁹. A tale tesi fa eco anche Gorodeckij, il quale si opponeva non solo all'oscurità del titolo *Zerkalo*⁹⁰ ("Specchio"), ma non ne apprezzava nemmeno l'opera nel suo complesso.

Lo "svezzamento" definitivo si avrà con la pubblicazione di "Nelli"⁹¹ da parte di Brjusov, che Gumilev considererà una sorta di passo falso che lo porterà inevitabilmente a decadere. Brjusov-

⁸⁷ Si veda l'articolo di Vladislav Chodasevič del 1926 disponibile online su <https://gumilev.ru/biography/112/>.

⁸⁸ Cfr. primo capitolo di A. Čaban, *N.S. Gumilev – kritik poetov i simbolistov: dinamika ocenok i evolucija kritičeskogo jazyka*, University of Tartu Press 2018, pp. 33-34.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ La raccolta poetica di Brjusov viene pubblicata su Apollon nel 1912 dopo la precedente *Puti i pereputja*. Secondo Doherty viene recensita da Gumilev solo come modello su cui "graft" le idee acmeiste (cfr. A. Čaban, *N.S. Gumilev – kritik poetov i simbolistov: dinamika ocenok i evolucija kritičeskogo jazyka*, University of Tartu Press 2018, p. 32).

⁹¹ È la seconda raccolta poetica di Brjusov, pubblicata nel 1913 a Mosca.

Dedalo fa effettivamente dei passi indietro: ritorna al periodo di decadenza e pessimismo, si dimentica dell'attenzione ai dettagli del quotidiano e alla psicologia e si trasforma in un ammiratore snob della bellezza della vita urbana, che vende l'eternità per i momenti. Il severo stile parnassiano, abbracciato da maestro e scolaro, si tramuta in una vuota, stravagante e spensierata femminilità. Si ricordi a tal proposito il "sì maschile" di Gumilev, più volte professato e ripetuto nel suo *Pis'ma o russkoj poezii*, contrapposto al "sì a tutto" di Brjusov: l'errore sta nell'essersi tramutato in "uomo di vita mondana" o semplice "reporter", votandosi ad una vita effimera e perdendosi quegli attimi così grandiosamente cristallizzati nelle poesie dell'Achmatova ad esempio o nel Mandel'stam più anziano. Un altro movente per il poeta sarebbe inoltre nello sperimentalismo lirico che l'insegnante ha permesso con stile e metro (avvicinandosi alla poesia di Severjanin⁹²) e dimenticando la "vecchia" tradizione di Komarovskij, Annenskij e Sologub.

In sintesi, si può affermare che Gumilev-Icaro riconosca al maestro sicuramente il merito di aver perfezionato la tecnica del verso russo e dimostra di apprezzarne il temperamento travolgente e appassionato, che però da soli non furono sufficienti a preservare il rapporto di stima e amicizia che si era inizialmente creato tra loro. Da qui Gumilev spicca il "folle volo" e rivendica una certa forma di indipendenza rispetto a dei *diktat* a cui invece di rispondere *ipse dixit*, oppone un deciso *j'accuse*.

Occorre aggiungere, *honoris causa*, che tale opinione di Aleksandra Čaban non sia affatto una voce fuori dal coro, ma sia fortemente caldeggiata da Timenčik ad esempio, il quale sottolinea come il poeta russo abbia apprezzato di Brjusov la "pienezza classica del discorso poetico, il desiderio di concisione, il senso di partecipazione al flusso universale", salvo poi preferire il "chiarismo" di Kuzmin, allineandosi con Gorodeckij che dichiarò "l'acmeista accetta la moglie in tutta la sua bellezza e bruttezza"⁹³. Lo stesso continua riportando anche il pensiero di Brjusov sull'acmeismo, che ritiene "una finzione, un capriccio, una stranezza" e riconoscendo il talento nei "buoni teorici" di Gorodeckij e Gumilev, ma apostrofando i loro attacchi al simbolismo "impotentemente infantili".

3.2 Gumilev e la seconda generazione del simbolismo: proprio "non s'ha da fare"

"Le poesie di Sologub hanno una strana proprietà. Le leggerai sui giornali, eppure ti farai travolgere dal trambusto della giornata. Ma dopo, quando rimani solo e triste, ti ricorderai di una poesia letta

⁹² "Pseudonimo del poeta russo Igor' Vasil'evič Lotarev (Pietroburgo 1887 - Tallinn 1941), iniziatore della corrente artistica "egofuturismo". Le sue raccolte di versi (Gromokipjaščij kubok "Il calice ribollente di tuoni", 1913; Ananasy v šampanskom "Gli ananas nello champagne", 1915; Victoria regia, 1915) ebbero grande successo, ma si ricordano quasi solo per l'ardire del linguaggio e dell'uso di neologismi. Dopo la rivoluzione emigrò" (fonte Treccani).

⁹³ Entrambe le citazioni sono estrapolate dai manifesti programmatici dei due autori, rispettivamente *Della bellissima chiarezza* di Kuzmin e *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea* di Gorodeckij.

una volta di Sologub, non per intera”. È quanto si legge nell’*incipit* del secondo capitolo di Aleksandra Čaban, la quale riserva una particolare sezione solo per discutere il pensiero di Gumilev in merito all’autore citato, di cui comunque il poeta con la passione per Gautier frequentava le “domeniche” letterarie. A tale impressione, aggiunge che la sua “stregoneria” è comparabile ad una “conchiglia, che deve essere aperta senza conoscere l’incantesimo, la cui riuscita è quasi impossibile. Il gioiello della perla è nel suo opaco grigio”. In effetti, i temi trattati da Sologub nella sua lirica hanno a che fare con la “morte che accarezza, l’amore senza desiderio, la tristezza e l’impulso alla ribellione” a cui si aggiunge la “romantica” inaccessibilità dell’ignoto, secondo la celeberrima formula, ricordata da Gumilev anche nel suo *Pis’ma* “Tutta la bellezza, tutto il sacro significato delle stelle, è che sono infinitamente lontane dalla Terra e l’aviazione, malgrado tutti i suoi successi, a loro non si avvicinerà mai”⁹⁴. Curioso è che il motivo delle stelle sia ricorrente anche negli altri poeti acmeisti, come riporta Nadežda Mandel’stam ne *L’Epoca e i lupi*:

[...] Quando sopraggiunsero i versi sulle stelle, Mandel’stam si rattristò. Per lui era un presagio: le stelle appaiono nei versi quando un impeto poetico volge al suo termine o «il sarto ha esaurito tutto il suo materiale». Gumilev aveva detto che ogni poeta ha un atteggiamento suo particolare nei confronti delle stelle; e per Mandel’stam le stelle erano il distacco dalla terra e la perdita dell’orientamento⁹⁵.

Ecco perché Gumilev cerca di guardare a tali componimenti da un punto di vista prettamente “storico e letterario”, senza indulgere in vuote e inutili critiche che non farebbero altro che svalutare il talento di Sologub, comunque inestimabile, seppur alla fine i suoi versi risultino “proibiti” e “incomprensibili”. Sostanzialmente, Sologub soffrirebbe dello stesso complesso di Ulisse, il quale dimenticò che le colonne d’Ercole sono un monito ad esaurire il campo del possibile, non a sfidarlo. Peccherebbe dunque di “un «ardore» radicale e implacabile, un desiderio bruciante di conoscere «i vizi umani ed il valore», di «divenir del mondo esperto», una «smania» - come la chiama Pavese - di penetrare nell’ultima profondità delle cose, origine e destino, che lo “costringe” a intraprendere quell’ultimo impossibile viaggio che gli procurerà il naufragio e la morte”⁹⁶.

Tutt’altro discorso occorre invece formulare per Belyj, a cui associa una *pars destruens* e una *pars costruens*. Nella prima infatti Gumilev, nella sua requisitoria, valuta l’autore de *Il colombo d’argento* come “meno colto dei vecchi simbolisti”, tanto che “sembra che non sia mai stato al Louvre o che non abbia mai letto Omero” e ne denuncia la totale inettitudine a saper fare autocritica. Ne deriva che tutti i suoi meriti sono comunque inferiori a quelli di Brjusov, ad

⁹⁴ Per approfondire il rapporto tra Gumilev e Sologub e per le citazioni presenti in questo capitolo su Sologub, si vedano le pp. 61-68 dell’opera già citata di Aleksandra Čaban.

⁹⁵ Traduzione italiana della citazione originale russa presente nel testo di Aleksandra Čaban citato nella presente tesi, p. 260.

⁹⁶ C. Di Martino, *Quell’ardore per l’infinito. Tra Dante e il mito*, Il Centro culturale Gli scritti, 2012.

esempio. Nella seconda fa marcia indietro e riconosce che i suoi temi sono comunque “profondi” e “insoliti”, ma indica come suoi “nemici” il tempo e lo spazio” e suoi alleati “l’eternità, che rimane il suo “obiettivo finale”.

Per Ivanov bisogna invece valutare sia l’opinione di Brjusov, che quella di Gumilev-Prometeo che si ribella a Zeus per donare il “fuoco” dell’acmeismo all’umanità. Se infatti il primo insiste sulla complessità del vocabolario poetico adoperato da Belyj nei suoi versi e sul predominio del “pensatore” sull’artista, Gumilev non solo si allinea alla tesi del suo ex maestro, ma evidenzia l’oscurità e inafferrabilità di Ivanov, passata poi proverbialmente con la formula “i veri poeti descrivono il lago che riflette il cielo, la poesia di Ivanov è il cielo riflesso nel lago”⁹⁷. Un anno dopo, sul numero 6 di Apollon, pubblicato nel 1912, verrà pubblicata la recensione di *Cor Ardens* di cui si riconoscono sicuramente dei meriti letterari, ma che ormai appartiene ad un autore “non dell’oggi, perché ormai fuori dal tempo”. Non gli basterà nemmeno la semplificazione dei versi. L’assenza dei “flussi dionisiaci ampollosi” e la riduzione in termini di componimenti dell’opera successiva di Ivanov *Nežnaja tajna* (“Tenero segreto”) poiché “tra Ivanov e l’acmeismo si è creato un abisso che non può riempirsi con alcun talento”.

Per comprendere invece il pensiero dell’autore de “La Giraffa” in merito a Blok, appare più esemplificativo il saggio dello studioso ucraino Georgij Frilender del 1994⁹⁸, il quale vede nella “severa concretezza”, nell’estrema chiarezza e nel verso espressivo i principi cardine alla base del pensiero gumileviano. A tali principi Blok oppone invece la sua teoria dell’acmeismo, che gli sembra un “freddo lavoro di teorie senz’anima”, che non riesce ad esaltare la musica e la musicalità del verso a cauda della “plasticità” dell’architettura acmeista.

[...] Blok aveva creduto nella musica della rivoluzione, e l’aveva cantata, come incarnazione di un Avvento rigeneratore, come purificazione dalle croste filistei di una borghesia ignobile, come vittoria della «cultura» sulla «civiltà», sulla “macchina». Anna Achmatova non ci può dire nulla, direttamente, degli ultimi giorni di Blok, ma indirettamente ci parla dell’impossibilità di vivere, da parte di Blok, nel mondo della storia, anche attraverso un’osservazione di Gumilev, espressa in altro contesto e per altra ragione: «mandare Blok al fronte? È come arrostitire un usignolo»⁹⁹.

In ultima analisi dunque, Aleksandra Čaban definisce Brjusov “il mago”, Sologub “lo stregone” e Ivanov “il filosofo”, aggiungendo che tali giudizi sono relativi e riduttivi e non tengono conto del quadro generale della rivoluzione artistica che stava avvenendo nel 1912 all’interno di Gumilev:

⁹⁷ Traduzione italiana della citazione originale russa (disponibile online su: <https://gumilev.ru/clauses/29/>) nel testo di A. Čaban, *N.S. Gumilev – kritik poetov i simbolistov: dinamika ocenok i evoljucija kritičeskogo jazyka*, University of Tartu Press 2018, p. 108.

⁹⁸ Cfr. Georgij Frilender, N.S. Gumilev, critico e teorico della poesia, 1994, <<https://gumilev.ru/about/60/>>.

⁹⁹ A. Achmatova, *Amedeo Modigliani e altri scritti*, SE Milano 2004, p. 134.

egli aveva ormai scelto un altro mentore, quello privilegiato anche dalla Gorenko, e che rispondeva al nome di Annenskij. Chiaramente anche nella conclusione la studiosa ribadisce la continuità con il simbolismo dell'acmeismo, che addirittura Lekmanov considererà “non antisimbolista, ma postsimbolista”.

3.3 *L'Akteon di Gumilev come “Manifesto dimenticato”*

Michael Basker pubblicò nell'85 il saggio *Gumilyov's 'Akteon': A Forgotten Manifesto of Acmeismo*. Il “manifesto dimenticato” a cui si fa riferimento in effetti si potrebbe considerare non meno meritevole di analisi rispetto ai noti *La mattina dell'acmeismo* di Mandel'stam, *Eredità del simbolismo e dell'acmeismo* di Gumilev e *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea* di Gorodeckij per riflettere sull'odi et amo dell'acmeismo nei confronti del simbolismo. Il saggio di Basker non solo è poco conosciuto rispetto alle opere già citate, ma rappresenta anche un grandioso punto di partenza per comprendere perché Gumilev, di fronte al bivio tra simbolismo e acmeismo, abbia scelto senza esitazione il secondo di cui divenne addirittura leader, con lo stesso fervore, ma con meno fanatismo, del Gesù Cristo de *I dodici* di Blok.

Akteon, protagonista dell'opera di Gumilev, viene dipinto secondo Basker come un poeta e sognatore, che esiste e persiste consapevole della propria levatura morale, di gran lunga maggiore rispetto alla media, e il cui “*streben*” ricorda in non poche occasioni il destino del Faust di Goethe¹⁰⁰. In tal senso, è proprio Gorodeckij che sottolinea l'incompatibilità tra il personaggio principale, metafora del simbolismo, con la “*mifotvorčestvo*” (“mitopoiesi”) professata dall'acmeismo, incarnata invece dall'antagonista Kadm. Quest'ultimo, allusivamente impegnato nella costruzione di un'acropoli, afferma “Io costruisco, ergo sono nel giusto” ricordando la celeberrima formula di Cartesio¹⁰¹ e affermerà inoltre che “la bellezza non è una voglia di un semidio, ma lo sguardo da predatore di un semplice calzolaio” (che per certi versi rimanda anche all'edificazione di San Pietroburgo, la “città fantasma”¹⁰² desiderata da Pietro il Grande, a cui verrà paragonato lo stesso Gumilev da Brjusov¹⁰³). E continua affermando: “Da una parte l'esasperata ricerca di musicalità finiva per togliere alla parola ogni gravidanza semantica, trasformandola in un

¹⁰⁰ Si ricordi come lo stesso Faust al termine dell'opera si riconcili poi con la sua essenza terrena, affermando “Lascia pure che scompaia lo splendore del sole, se fa giorno nell'anima. Troviamo nel nostro petto tutto ciò che il mondo ci nega” in J.F. Goethe, *Faust e Urfaust*, Feltrinelli 2008, p. 543.

¹⁰¹ “Penso, dunque sono”.

¹⁰² Per approfondire il pensiero di Dostoevskij riguardo San Pietroburgo, si consulti l'articolo disponibile online del Museo di Dostoevskij a San Pietroburgo, in Kuznečnyj Pereulok, 5/2 <https://www.md.spb.ru/dostoevskij/peterburg_dostoevskogo/>.

¹⁰³ Si veda p. 2 della presente tesi.

semplice involucro fonico; dall'altra l'esigenza di adeguarla ad un universo posto al di là del contingente tendeva a renderla astratta e, nei casi peggiori, vuota e ridondante"¹⁰⁴.

La verità è che l'intero acmeismo abbia molto in comune con il concetto di "commossa meraviglia", con lo "stupore" predicato dalla poetessa polacca W. Szymborska, col non desiderare altro paradiso che non sia l'esistenza¹⁰⁵. Non sorprende che il professore dell'università di Bristol concluda il suo saggio affermando che la ribellione di Akteon e il biasimo di Kadm non siano altro che l'antenato, il precursore, la *conditio sine qua non* che ha permesso all'autore di *Romantičeskie cvety* ("Fiori romantici") di fondare la Gilda dei Poeti e di scrivere *Eredità del simbolismo e dell'acmeismo*, dove si vede il simbolismo come un'unica corrente che in Francia prima, in Germania con Ibsen e Nietzsche poi, termina in Russia e, avendo ormai esaurito "tutte le sue potenzialità" cede il passo ai successori: gli acmeisti.

[...] Sotto il cielo effimero del purgatorio spesso dimentichiamo che la beata volta celeste è una casa smontabile: c'è solo mentre si vive¹⁰⁶.

¹⁰⁴ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 115.

¹⁰⁵ Citazione da "La mattina dell'acmeismo" di Mandel'stam nella prima traduzione integrale in italiano a cura di Donata De Bartolomeo e Kamila Gayazova, disponibile online su <<https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/il-mattino-dellacmeismo/>>.

¹⁰⁶ N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 332.

III. Dall'oscurità simbolista al "clarismo" acmeista

La rosa era diventata bella per se stessa, per i suoi petali, il suo profumo e il suo colore, e non per le sue immaginabili similitudini con l'amore mistico o con qualcos'altro¹⁰⁷.

4.1 Una complessa sistematizzazione

“Più di qualsiasi altra corrente letteraria del ventesimo secolo, l'acmeismo si oppose ad una sua definizione precisa”. È quanto attesta Omry Ronen nell'introduzione di *Kniga ob akmeizme* (“Libro sull'acmeismo”) di Lekmanov e se si guarda all'evoluzione del movimento, se ne comprendono i motivi. Dello stesso parere sarà Annenskij, il quale affermerà che all'interno della Gilda dei Poeti “non vi sia un padrone di casa, qui siamo tutti ospiti” o Vjačeslav Chodasevič, che invece riterrà gli ideali posti dagli acmeisti non abbastanza “profondi” e “omogenei” per poter formare una nuova corrente letteraria¹⁰⁸ o infine Èjchenbaum, che dichiarerà “vedevo nell'acmeismo il termine di un lungo periodo di modernismo russo. L'acmeismo è l'ultima parola del modernismo”¹⁰⁹. Sono presenti dunque porte troppo “scorrevoli” tra i membri in seno alla Gilda dei poeti e risulta assai difficile formulare una categorizzazione definitiva, soprattutto perché nonostante si proponesse come un movimento unico, all'interno vi erano personalità troppo prominenti e idee troppo discordanti per giungere ad un *unicum* coerente.

In particolare, Anna Achmatova non fece mai mistero dei suoi dubbi sul considerare pienamente acmeista Kuzmin, per cui non espresse parole assai lusinghiere, ma la verità è che ogni membro della corrente ha una sua teoria riguardo agli appartenenti alla corrente adamista. N. Mandel' štam sosteneva ad esempio, secondo quanto si legge in Lekmanov, che i veri acmeisti fossero solo il marito, la Gorenko e Gumilev e che i “superficiali” fossero Zenkevič e Narbut e quello “in più” (in russo “lišnij”) Gorodeckij. In Timenčik ad esempio si legge che l'Achmatova considerasse l'autore di *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea* una figura “casuale” nell'acmeismo e si racconta di quando Makovskij si recò alla Fontan'ka¹¹⁰ per pregare “Kol'ja” affinché non facesse uscire il manifesto di Gorodeckij su “Apollon” dopo quello del marito poiché “ad una persona, segue una

¹⁰⁷ Traduzione italiana della citazione originale russa dal manifesto acmeista di Gorodeckij *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea*, disponibile online su [file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913\[2119\].pdf](file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913[2119].pdf).

¹⁰⁸ Si veda l'articolo di Vladislav Chodasevič del 1926 disponibile online su <https://gumilev.ru/biography/112/>.

¹⁰⁹ B.M. Èjchenbaum, *Sul simbolismo russo*, Izvestija VGPU № 4(265), 2014.

¹¹⁰ La Fontan'ka è un canale, affluente del fiume Neva, che attraversa il centro di San Pietroburgo. In zona vi era proprio la casa di A. Achmatova e del marito Punin, nonché attualmente il museo dedicato alla poetessa russa a San Pietroburgo.

scimmia”. C’è da ammettere però che l’Achmatova fosse spesso indulgente con Gumilev, il quale non fu un marito fedele, né un padre premuroso, ma la stima reciproca rimase soprattutto perché al tempo la situazione per i poeti era assai critica (il cui “*cum-patire*” ricorda la formula di Evtušenko “Il poeta in Russia è più che un poeta”) tanto che nel 1910, prima di partire per l’Abissinia, “parlava tutte le notti da solo con la Luna”¹¹¹. A tal proposito, si ricordino i versi dell’Achmatova:

“O, non sospirare per me,

La tristezza è delittuosa e vana,

Io qui, sulla tela grigia,

sono apparsa in modo strano e oscuro.

La frattura malata delle braccia che hanno spiccato il volo,

C’è un sorriso di frenesia negli occhi

Non potrei essere un’altra

Prima dell’amara ora del piacere.

E lui bramava e ordinava così tanto

Attraverso parole morte e malvagie.

La mia bocca cominciò ad arrossire per la vergogna

E le guance diventarono come neve.

Non c’è peccato nella sua colpa,

E’ andato via, guarda altri occhi,

Non riesco a sognare nulla

Nel letargo prima della mia morte”¹¹².

Si noti, inoltre, come la corrente in questione assumesse denominazioni differenti a seconda di dove venisse posto l’accento. “Il termine ‘acmeismo’ deriva dal termine greco *acmè* che indica il vertice, l’apice, il punto più alto di fioritura e inizialmente fu usato con un’accezione polemica riguardo la

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Traduzione in italiano della poesia dell’Achmatova che risale al 1911 *Nadpis’ ha neokončennom portrete* (“Iscrizione su un ritratto non finito”).

presunta posizione “alta” che i poeti acmeisti intendevano ricoprire. Uno degli esponenti più importanti, nonché fondatore, Nikolaj Gumilev battezzò il nuovo movimento ‘adamismo’, in quanto obiettivo principale, virile e genuino assieme, era quello di “riabilitare la purezza della visione della realtà allontanandola dalla ‘nebbia’ simbolista, che attribuiva un’aura mistica alla poesia e che rendeva di difficile comprensione qualcosa che sarebbe dovuto essere alla portata di tutti”¹¹³. Secondo tale dottrina, l’artista dovrebbe guardare al mondo come se lo vedesse per la prima volta, come Adamo, divenendo una sorta di “fanciullino” alla Pascoli. In sostanza, l’acmeismo si riferiva più espressamente alla vetta più alta di perfezione artistica, mentre l’adamismo insisteva sull’abilità del nuovo Adamo di rinominare gli oggetti del reale (svalutati dai simbolisti in virtù del comandamento di Ivanov “*a realibus ad realiora*”) in virtù di un eternamente rinnovabile *zdziwienie* (“stupore”) alla W. Szyborska. La poetessa polacca infatti, in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 1996, affermerà che “il mondo è stupefacente” e ammonirà l’Ecclesiaste del *nihil novum sub sole*, in quanto:

Tu stesso sei nato nuovo sotto il sole. E il poema di cui sei autore è anch’esso nuovo sotto il sole, perché prima di Te non lo ha scritto nessuno. E nuovi sotto il sole sono tutti i Tuoi lettori, perché quelli che sono vissuti prima di Te, dopotutto, non hanno potuto leggerlo. Anche il cipresso, alla cui ombra stavi seduto, non cresce qui dall’inizio del mondo. Gli ha dato inizio un qualche altro cipresso, simile al Tuo, ma non proprio lo stesso. [...] Non credo che risponderai di aver scritto tutto e di non aver nulla da aggiungere. Nessun poeta al mondo può dirlo, figuriamoci un grande come Te¹¹⁴.

In sostanza, il miracolo della vita non era estraneo né alla Szyborska, né agli acmeisti, che si professavano incantati dal meraviglioso spettacolo a cui potevano assistere quotidianamente, considerando ogni “fenomeno” come un dono irripetibile, a cui occorre solo “un po’ di attenzione, qualche frase di Pascal e una partecipazione stupita a questo gioco con regole ignote”¹¹⁵.

Di tutt’altro parere risulta invece Chodasevič, il quale nel 1926 pubblicò il saggio *L’acmeismo e la Gilda dei poeti*. Egli credeva fortemente che *voždi*¹¹⁶ e presidenti fossero proprio Gumilev e Gorodeckij, attorno a cui gravitavano la Gorenko e Mandel’stam, ma aggiungeva anche Narbut e Kuz’min-Karaev, di cui il primo si diede successivamente ai manifesti per la propaganda politica e la seconda alla prosa, in quanto “la guerra e la politica li avevano sparpagliati”¹¹⁷. Se infatti la rivoluzione bolscevica aveva raso al suolo qualsiasi possibilità di poter “respirare” e occuparsi di arte

¹¹³ M. Ageev, *Acmeismo: da una nebbia mistica alla cruda realtà*, L’Intellettuale Dissidente 2013, disponibile online su <<https://www.lintellettuale-dissidente.it/controcultura/societa/acmeismo-da-una-nebbia-mistica-alla-cruda-realta/>>.

¹¹⁴ La citazione di Ecclesiaste è riportata dalla fonte disponibile online su <<http://www.marianotomatis.it/blog.php?post=blog/20120202>>.

¹¹⁵ Citazione di una poesia di W.Szyborska *Disattenzione*.

¹¹⁶ Il termine russo è assai più ricco di sfumature rispetto al “guida” in italiano. Non solo acquisirà successivamente un rimando al comunismo (sarà uno tra gli appellativi di Stalin), ma indica una figura che riesce a coinvolgere la società, un vero e proprio leader politico, che riesce a riunire anche diversi pareri spesso presenti nel popolo.

¹¹⁷ Si veda la nota 54.

in maniera indipendente, lo stesso Chodasevič racconta di quando Gumilev gli fece visita per “resuscitare la Gilda dei poeti”, una proposta allettante, a cui non si poteva rinunciare e gli “restava solo da ringraziare” il “presidente impeccabile” che il poeta de “La Giraffa” incarnava perfettamente. Tutto però andò nuovamente a rotoli in seguito sia alla fucilazione di Gumilev nel '21 sia all'ingresso di un’“imbarazzante stupidità nella Gilda” nella persona di Nel'dichen, a cui Chodasevič si dimostrerà alquanto insofferente, concludendo la sua esperienza nel circolo letterario dopo la morte della somma guida di Gumilev, poiché “ormai dell'acmeismo rimaneva soltanto il nome”.

In linea generale, la sistematizzazione più coerente appare quella di Lekmanov nell'opera precedentemente citata, il quale immagina tre cerchi concentrici per descrivere il rapporto fra i membri dell'adamismo. In quello più esterno sono presenti tutti i membri delle Cech poetov, in quello intermedio i sei acmeisti fondamentali (Gorodeckij, Gumilev, l'Achmatova, Mandel'stam, Narbut e Zenkevič) e infine il centro nevralgico, il nucleo cellulare, il “cerchio semantico” della Gorenko e dei coniugi Mandel'stam, con cui era d'accordo anche la moglie dell'ultimo ne *L'epoca e i lupi*.

“Quando ami la vita come un'amante, nel momento della carezza non distingui dove finisce il dolore e inizia la gioia, sai solo che non vuoi altro”, scrisse Zenkevič, allineandosi al pensiero di Annenskij che fondava tutta la sua arte poetica sulla “qualità della contemplazione” e sul concetto di *homo novus* dell'adamismo. Se si guarda però alla corrispondenza epistolare riportata da Lekmanov, si legge una lettera di Narbut a Zenkevič, che recita: “Sai, son sicuro che si siano solo due acmeisti: io e te. Di Nikolaj non occorre nemmeno parlare. Noi siamo decadenti”¹¹⁸. Nadežda Mandel'stam descrive Zenkevič come “Fragile di natura, fu contagiato prima degli altri dalla peste psicologica, che però assunse in lui non una forma acuta, ma cronica, endemica, dalla quale è impossibile guarire”¹¹⁹. Nonostante la scrittrice parli della malattia del marito come un’“acuta sensibilità alle cose del mondo”, afferma che “Osja” non fu mai contaminato dalla parola “rivoluzione”¹²⁰, dall'odio per l'*uravnilovka*¹²¹, seppur sarebbe ipocrita non riconoscere nell'ultimo periodo della sua vita una sorta di “marcia indietro”. A quest'ultima, ad onor del vero, non fu estranea nemmeno l'Achmatova, la quale compose versi encomiastici per Stalin solo con la speranza di poter riportare a casa il figlio Lev dal carcere. Entrambi dunque furono istigati solo dalla consapevolezza dell'ormai imminente “ora

¹¹⁸ Lekmanov, *Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Hardcover, January 1, 1800, p. 84.

¹¹⁹ N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 72.

¹²⁰ “Ma il terribile è che il mondo che finisce non lascia un erede, bensì una vedova incinta. Tra la morte del primo e la nascita del secondo passerà molta acqua, una lunga notte di caos e devastazioni”, N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 217.

¹²¹ Concetto propriamente d'età sovietica, viene spiegato da N. Mandel'stam ne *L'epoca e i lupi*. Si tratterebbe di un tentativo di eguagliare i cittadini da un punto di vista economico e materiale (alla maniera marxista), ma risulterebbe nella realtà infondato e falso in quanto non conforme al precetto “Ognuno secondo le sue capacità, a ognuno secondo i suoi bisogni”.

fatale”, che per Osip sarebbe dovuta avvenire un giorno, alle 6 del pomeriggio, e che invece Nadežda rimandava quotidianamente in ospedale spostando in avanti le lancette dell’orologio e rassicurando il marito con “Guarda, parlavi delle sei e son già le sette e un quarto...”¹²².

Ulteriore fonte per analizzare le dinamiche tra gli aderenti alla Gilda è la Gorenko, la quale dichiarerà “L’acmeismo nacque in casa nostra, a Carskoe Selo”. In effetti lei era la “segretaria” e spediva anche gli inviti alle riunioni), Gumilev e Gorodeckij i sindaci, Dmitrij Kuz’min-Karavaev il fiduciario e gli altri membri Narbut, Zenkevič, N. Bruni, Georgij Ivanov, Georgij Adamovič, V.V. Gippius, M. Moravskaja¹²³. Ad ogni modo, la moglie del “più grande poeta russo del ‘900”¹²⁴ rappresenta la testimonianza più veritiera affermando che “fino ai loro ultimi giorni Osip, Kolja e Anna si definirono acmeisti”¹²⁵, seppur con le dovute differenze e analogie del caso. Per quanto infatti l’acmeismo risulti una galassia di stelle tutte “brillantissime”, ve ne sono alcune più splendide di altre e la cintura di Orione dell’acmeismo è composta proprio da questi tre scrittori, che nei loro versi proclamano con tanto fervore “il diritto di respirare ed aprire le porte” poiché il “momento più sgradevole” è quando esse si chiudono, “anche se ci si rende conto che si chiudono dal di dentro e non dal di fuori”¹²⁶. È quella camera d’aria che Aleksandr Gerasimov, allineato al regime staliniano, lo stesso che aveva realizzato il celeberrimo dipinto “Stalin e Vorošilov” nel 1938¹²⁷, ha sapientemente sfruttato per dipingere “Mezzogiorno, Pioggia tiepida” nel ’39, un quadro di natura morta proibito e assolutamente inconcepibile per l’epoca, ma che nell’intimità quotidiana deve esser stato un balsamo di glicine così potente per il cuore dell’artista che “non vive di solo pane”¹²⁸.

4.2 Anna, Osja e Kolja: la poesia come condivisione delle anime

¹²² Ivi, p. 91.

¹²³ Per approfondimenti sulle riunioni in seno alla Gilda si vedano le pp. 26-28 di A. Achmatova, *Amedeo Modigliani e altri scritti*, Milano 2004.

¹²⁴ Così chiamava Anna Achmatova Osip Mandel’ štam.

¹²⁵ A.Klimov, *Three faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova e Mandel’ štam*, New York University, 1993, p. 189.

¹²⁶ N.Mandel’štam, *L’epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 163.

¹²⁷ Divenne il quadro simbolo della macchina bolscevica, che “fagocitava” i suoi adepti come un “tritacarne”,

¹²⁸ «Non di solo pane vivrà l’uomo, ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio», citazione biblica che viene ricordata da Dostoevskij ne *I Fratelli Karamazov*.

Baltrušajtis si dava da fare in tutti i modi
al congresso dei giornalisti, supplicando
uno dopo l'altro i presenti di salvare
Mandel'stam: li scongiurava che lo
facessero in memoria di Gumilev¹²⁹

[...] Osjuša, com'è stata felice la nostra vita infantile. Le nostre liti, le nostre baruffe, i nostri giochi e il nostro amore. Ora non guardo nemmeno più il cielo. A chi mostrare le nuvole che scopro? [...] Ricordi com'è buono il pane quando compare per un miracolo e lo si mangia in due? [...] Ogni mio pensiero è per te. Ogni lacrima e ogni sorriso è per te [...] Deve essere difficile e lungo morire da solo, da sola. Possibile che proprio a noi inseparabili dovesse capitare tutto questo? [...] Non so se sei vivo. Non so dove sei. Se mi senti. Se sai quanto ti amo [...] Sei sempre con me e io, selvaggia, io che non ho mai saputo piangere, adesso piango, piango, piango. Sono io, Nadja. Tu dove sei?

Sono le parole che l'autrice de *L'epoca e i lupi* dedica al marito, in una condizione di “terrore”, frustrazione e inquietudine che in realtà sarà il filo rosso che legherà per sempre le esistenze dei poeti del “centro semantico”. Secondo Lekmanov infatti, la triade si distingueva per “intensità, tensione e raffinatezza”¹³⁰ e la stima tra loro era più che mai reciproca. Nel '28 Mandel'stam scriverà alla Gorenko: “Possiedo la capacità di condurre una conversazione immaginaria solo con due persone: con Nikolaj e con te”. L'Achmatova e Osip Mandel'stam si erano conosciuti infatti il 14 marzo del 1911 e la prima giunse subito alla conclusione che “Nessuno può essere paragonato a Mandel'stam, al nostro primo poeta” e si diceva grata che l'amore per la filologia fungesse da ponte levatoio fra i cuori dei due poeti russi. Oltre infatti ad apprezzare il *bello stilo* di Puškin, Mandel'stam era stato anche traduttore e profondo conoscitore, ad esempio, della Divina Commedia¹³¹.

Il fatto che l'acmeismo sia nato anche e soprattutto in risposta al simbolismo possiede sì delle basi aneddotiche (come racconta Lekmanov, la Gorenko seppe della morte di “Kolja” al funerale di Blok, per cui provò sempre il massimo rispetto in termini puramente letterari), ma anche di tipo sociale in quanto “è il senso di responsabilità che i simbolisti non avevano avuto affatto”. Per quanto infatti lo stesso Mandel'stam non avesse mai fatto mistero del suo iniziale interesse per V. Ivanov, i cui “semi” affondavano nella profondità della coscienza poetica dell'autore di *Kamen'* (“Pietra”) e di cui a tratti si intravedono ancora “gli enormi germogli”¹³², il simbolismo venne successivamente paragonato ad

¹²⁹ N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 47.

¹³⁰ Quando si cita il testo di Lekmanov (*Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Hardcover, January 1, 1800), si fa sempre riferimento in questo capitolo alle pp. 103-118.

¹³¹ “L'amore di Mandel'stam per Dante era, senza mezzi termini, “viscerale”. Chi ebbe modo di conoscere Osip finiva inevitabilmente col notare che egli «ardeva tutto per Dante». La poetessa Anna Achmatova ricorda ad esempio che Mandel'stam «recitava la Divina Commedia giorno e notte» (una passione, quella per Dante, che la Achmatova condivideva, se è vero che, quando le chiesero se avesse mai letto Dante, ella rispose: «Non faccio altro che leggere Dante!»). Da parte sua, il giovane poeta Sergej Rudakov, mentre scambiava due chiacchiere con Mandel'stam, gli disse: «tutto ciò che attiene alla [tua] poesia ha girato intorno alla Conversazione su Dante, [...] tutto ha guardato ad essa», <<http://www.lachiavedisophia.com/blog/un-poeta-eracliteo-mandelstam-legge-dante/>>.

¹³² Cfr. Lekmanov, *Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Hardcover, January 1, 1800, cap.3.

una sorta di Cristoforo Colombo: “il fatto che abbia cercato l’India, ma abbia trovato l’America, in un certo senso ha corretto il percorso del navigatore”¹³³. Dunque, seppur con intenti e valori differenti, l’acmeismo non sarebbe nato senza l’esperienza simbolista, come Eva non sarebbe nata senza la costola di Adamo.

Ne deriva che la Gilda dei poeti non sia altro che l’immediata risposta alla *Poetičeskaja akademija* (“Accademia di poesia”), la quale si riuniva, secondo Valerij Gippius, almeno tre volte al mese il cui capo era proprio Ivanov. Stando a quanto afferma la Klimov, mentre Kuzmin si limitava principalmente ad una critica “letteraria”, Gumilev condannava i simbolisti anche dal punto di vista filosofico: “hanno fraternizzato con il misticismo, la teosofia e l’occultismo”¹³⁴. I modelli di riferimento per il poeta russo erano Rabelais, Villon, Shakespeare e il “prediletto” Gautier (“Sono un conquistatore con l’armatura di ferro”, anche se la lotta è “noiosa”, terribile”. Nel *Kommentarii* di Timenčik si legge quanto l’ultimo “maestro” fosse “innamorato dell’arte della parola, pieno di fiducia nelle sue infinite possibilità, che cerca abiti degni per esprimere la vita in arte”. Se da Brjusov infatti aveva assimilato il desiderio di concisione e il senso di partecipazione ad un flusso che per forza di cose può essere solo universale e da Kuzmin l’arte della “parsimonia” nel discorso poetico (“Mandel’stam si lamentava dicendo che ci voleva un’espressione precisa e avara, come quelle di Anna Andrevna: «Solo lei lo sa fare...» Era come se aspettasse il suo aiuto”¹³⁵ o ancora “aveva definito l’Achmatova la nuova Cassandra”¹³⁶). In effetti entrambi gli uomini della triade tessono le lodi della scrittrice, ad esempio Gumilev la paragonerà a Beato Angelico “Non sapeva dipinger tutto, ma quello che dipingeva era assolutamente perfetto”, mentre Mandel’stam sosteneva che le sue radici fossero in “Anna Karenina, nel Nido dei nobili di Turgenev, nei romanzi di Dostoevskij... Anna guardava non alla poesia, ma alla prosa psicologica”¹³⁷. Non è un caso nemmeno che i suoi versi siano così densi di vita personale e riferimenti autobiografici se si pensa che il suo dolore, indossato sempre stoicamente, fosse non solo comprensibile, ma anche condivisibile. Celebri a proposito sono i versi “Il marito nella tomba, il figlio in prigione. Pregate per me”¹³⁸ con chiaro riferimento al terzo arresto del figlio Lev nel ’49 dopo la fine di *Requiem* e a quello del terzo marito, il critico Lunin (“Ti hanno portato via all’alba...”). Se tuttavia il *modus operandi* in poesia rimase pressoché invariato nel corso degli anni rispetto a quella ad esempio di Gumilev e Mandel’stam, malgrado risuonino in tutte le sue poesie note intime, del quotidiano, di “vita vera”, l’Achmatova secondo la Klimov ha avuto il grande merito di rivelare l’anima umana, trasformando il lirico personale in universale, comprensibile

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ A. Klimov, *Three faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova e Mandel’stam*, New York University, 1993, p. 29.

¹³⁵ N. Mandel’stam, *L’epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 99.

¹³⁶ Ivi, p. 204.

¹³⁷ A. Klimov, *Three faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova e Mandel’stam*, New York University, 1993, p. 95.

¹³⁸ Versi presenti nell’introduzione all’opera *Requiem* di A. Achmatova, marzo 1940.

a e per tutti. L'Achmatova non è solo una poetessa eccezionale, ma anche una donna profondamente segnata dal suo tempo, la quale “in tutte le sue manifestazioni vitali era sempre stata molto più chiusa e riservata di Mandel'stam, [...] Non permetteva neppure alle sue labbra di muoversi con la schiettezza propria di Osip. Credo che quando componeva versi, le sue labbra si serrassero e la bocca assumesse una piega ancora più amara”¹³⁹. Se il dolore ci rende umani, le poesie della Gorenko non riusciranno mai a farci sentire soli o estraniati, in quanto i suoi soggetti poetici, di cui è quasi sempre la “prima ballerina”, sono ancestralmente legati dalla “catena sociale” di cui Leopardi aveva diffusamente trattato e che si ritrovavano ad “ululare sotto le mura del Cremlino”¹⁴⁰ per difendere il loro diritto naturale alla ribellione. A tal proposito, Nadežda scriverà ne *L'epoca e i lupi*:

[...] Io però preferisco il bue, la sua cieca furia. Preferisco la spontaneità dell'animale, che non calcola col buonsenso e l'ottusità degli uomini le proprie probabilità di successo e non conosce lo sporco sentimento della disperazione [...] Se non rimane altro, bisogna urlare. Il silenzio è un autentico diritto contro il genere umano¹⁴¹.

Per quanto riguarda Mandel'stam invece, sebbene sia Gumilev che Gorodeckij avessero salutato *Kamen'* (“Pietra”) non vi è alcun dubbio che il primo periodo del poeta fosse sicuramente più vicino al simbolismo, in quanto all'epoca assai misterioso, oscuro e a tratti incomprensibile (“La vita sulla terra gli sembra una prigionia, il mondo sembra un luogo morto e freddo”). Bisogna però constatare che nel suo manifesto “Il mattino dell'acmeismo” egli si dichiarerà favorevole alla solidità adamista (“Se questa vita non ha senso, non ha senso parlare della vita”) e biasimerà i simbolisti per la completa assenza di un interlocutore o destinatario concreto, affermando che non possa sussistere “lirica senza dialogo”. Anche Nadežda lo descrive come un “soggetto senz'altro facilmente eccitabile ed estremamente sensibile”¹⁴², che non sentirà mai proprio il “mondo delle corrispondenze” su cui si basano i versi di Ivanov o Belyj. Ergo, se il suo diritto a partecipare al “centro semantico” non è mai stato messo in discussione, Annenskij ne denuncia però l'assenza di “bellissima chiarezza”, ammettendo comunque che l'acmeismo forse si manifesta, più di ogni altra cosa, nel suo netto attaccamento a tutto ciò che è terreno¹⁴³.

In conclusione, se dobbiamo tener fede a “Nadja”, la donna che probabilmente ha conosciuto meglio e più di tutti la “triade” adamista, occorre ammettere che Anna Achmatova è sicuramente la “più

¹³⁹ N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 239.

¹⁴⁰ “Ululero sotto le torri del Cremlino”, citazione dal poemetto *Requiem* (I, 8) di Anna Achmatova.

¹⁴¹ N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 65-66.

¹⁴² N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990, p. 165.

¹⁴³ A. Klimov, *Three faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova e Mandel'stam*, New York University, 1993, p. 190.

coerente” poiché dà voce ad una poesia “che è diretta espressione dell’anima”, mentre Mandel’shtam ne ha formulata una di “chiarezza e rebus assieme” e Gumilev infine una “eroico-romantica”¹⁴⁴.

4.3 I manifesti programmatici della corrente acmeista

L’arte è certamente solo una visione più diretta della realtà¹⁴⁵

Appare doveroso, se non necessario, descrivere i punti nevralgici dei tre manifesti programmatici e analizzarne temi e passaggi poiché è proprio in tale tessuto letterario che affonda la lama dei poeti adamisti, che così squarciano la tela simbolista. Vi è un’interessante analogia, secondo E. Rusinko, tra i “comandamenti” osservati dai vari Gumilev, A. Achmatova e Mandel’shtam e la dottrina di Bergson, tanto da affermare che:

[...] L’acmeismo fu la poetica organica adattata nello specifico per rappresentare verbalmente la nozione biologica Bergsoniana di unità tra gli organismi. L’acmeismo può essere considerato come la riconciliazione filosofica dell’idealismo e del realismo di Bergson¹⁴⁶.

Se infatti secondo Bergson la reale essenza del mondo sta nella “durata”, nel movimento incessante esistenziale, nel continuo divenire di ogni cosa, nessun oggetto o fenomeno è indegno di attenzione ed è meritevole per sé e perché legato ancestralmente con gli altri, secondo una legge naturale che ci sarà per sempre sconosciuta¹⁴⁷. Virginia Woolf naufragherà nel vorticoso fluire degli eventi¹⁴⁸ e si farà travolgere dall’inevitabile *panta rei*, come anche Baudelaire¹⁴⁹, tradotto e assai stimato da Gumilev, mentre gli acmeisti riusciranno a conferire al mondo un nuovo senso, quello della

¹⁴⁴ Ivi, p. 191.

¹⁴⁵ E. Rusinko, *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, p. 505.

¹⁴⁶ Ivi, p. 510.

¹⁴⁷ Si ricordi a tal proposito la poesia di W. Szymborska “Conversazione con una pietra”: “Il mio mondo è degno di ritorno.

/ Entrerò e uscirò a mani vuote. / E come prova d’esserci davvero stata / porterò solo parole, / a cui nessuno presterà fede. / – Non entrerai – dice la pietra. - / Ti manca il senso del partecipare. / Nessun senso ti sostituirà quello del partecipare. / Anche una vista affilata fino all’onniveggenza / a nulla ti servirà senza il senso del partecipare. / Non entrerai, non hai che un senso di quel senso, / appena un germe, solo una parvenza”.

¹⁴⁸ Basti leggere qualche pagina de *Le onde* di Virginia Woolf per afferrare il dolore esistenziale che causerà il tragico destino della scrittrice inglese: “Non so come far scorrere un minuto nell’altro, un’ora nell’altra, risolvendole tutte per qualche forza naturale finché non formano quel tutto unico e indivisibile che voi chiamate vita. Perché voi avete una meta in vista(...) Non so bene- i vostri giorni e le vostre ore passano come i rami degli alberi del bosco e il verde liscio della foresta per un levriero che corra avendo fiutato la pista. Ma non c’è una sola pista, non c’è un solo corpo che io possa seguire. E non ho volto. Sono come la spuma che corre sulla spiaggia o il chiaro di luna che cade come una freccia ora su un barattolo, ora sulla punta corazzata del cardo marino, o su un osso, o su una barca corrosa. Sono risucchiata giù dentro quella corrente, e sbatto come un foglio di carta contro corridoi senza fine, e devo premere la mano contro il muro per tirarmi indietro”.

¹⁴⁹ Per Baudelaire basti leggere i versi da *I fiori del male*: “Rircorda: giocatore avido, il Tempo / non ha bisogno di barare per vincere ogni mano. Cresce la notte, il giorno s’assottiglia, / l’abisso ha sempre sete, la clessidra si svuota” da “L’orologio” o “A un cielo pece e fango come si può dar luce? / Come si fa strappare / tenebre così dense, sen’alba, senza sera, / senza stelle né funebri bagliori? / A un cielo pece e fango come si può dar luce?” da “L’Irreparabile”.

“commossa meraviglia” e dello stupirsi ogni giorno del miracolo della vita¹⁵⁰. Gli strumenti per godere di tale spettacolo vengono accordati proprio nei manifesti di Gumilev, Gorodeckij, Kuzmin e Mandel'stam.

4.3.1 “Il mattino dell'acmeismo”

Ma l'ordine degli atti è già fissato,
e irrimediabile è il viaggio, sino in fondo.
Sono solo, tutto affonda nel farisaismo.
Vivere una vita non è attraversare un campo.¹⁵¹

Sebbene Èjchenbaum caldeggiasse la “solidità, l'equilibrio e la maturità” della *Cech poetov* (“La gilda dei poeti”) he “più che iniziare, sembra concludere il movimento”, il 20 ottobre del 1911 sancisce la data della prima riunione a casa di Gorodeckij e l'alba della Gilda dei poeti, i cui presidenti erano Gumilev e il padrone di casa e “segretaria” d'onore Anna Achmatova¹⁵².

Utro akmeizma (“Il mattino dell'acmeismo”) verrà pubblicato nel 1919 e la prima traduzione integrale in italiano sarà a cura di Donata De Bartolomeo e Kamila Gayazova. Il testo si esplica in sei punti, nei quali Mandel'stam:

“in un perfetto connubio fra Parola e Logos, descrive quella che sarà la poesia acmeista. Fulcro dell'analisi di Mandel'stam è il concetto di parola come tale. Essa raccoglie un insieme di significati; è sia strumento del poeta che opera d'arte in sé, elemento autentico e autosufficiente. La nuova poesia dovrà quindi saper cogliere la forza e la validità di ogni fenomeno, così da poterlo definire con la massima chiarezza e pervasività. Forma e contenuto, Parola e Logos, stanno per Mandel'stam sullo stesso piano”¹⁵³.

Il poeta russo infatti comincia il suo manifesto affermando che l'artista “sorride soltanto amaramente perché sa che è infinitamente più persuasiva la realtà dell'arte. [...] Per gli acmeisti il Logos è la stessa meravigliosa forma come la musica per i simbolisti”. Occorre riprendere contatto con il mondo empirico, abbandonare definitivamente la trascendenza, così da ritrovare una nuova vicinanza con lo spazio e le cose. Come un architetto, anche il poeta deve porsi il problema di come eludere il vuoto a partire dalle singole pietre della parola: «Costruire – scrive Mandel'stam – significa combattere contro il vuoto, ipnotizzare lo spazio», guardando “al mondo come un palazzo donato da Dio”. Un dettaglio assai interessante è anche la rivalutazione del Medioevo, il quale da “epoca dei secoli bui” diventa “caro” agli acmeisti perché “possedeva ad alto livello il senso del limite”, concetto invece

¹⁵⁰ Si veda pp. 12-13 della presente tesi.

¹⁵¹ Citazione dalla poesia di Pasternak “Amleto”, contenuta nell'appendice del *Dottor Živago*.

¹⁵² Si veda p. 14 della presente tesi.

¹⁵³ P. Cardelli, «*Io sto qui – non posso fare altro*»: una lettura di “*Kamen*” di Osip Mandel'stam, Formavera 26 febbraio 2016, disponibile online su <<https://formavera.com/2016/02/22/io-sto-qui-non-posso-fare-altro-una-lettura-di-kamen-di-osip-mandelstam/>>.

estraneo alla cultura simbolista, la quale, in modo diametralmente opposto, apprezzava “la bella guglia gotica che pungeva il cielo e mirava al vuoto”. Concretamente, l’intero manifesto si può riassumere col massimo fondamento dell’acmeismo: “Amare l’esistenza della cosa più della cosa stessa e la vostra vita più di voi stessi” poiché “la capacità di stupirsi è la principale virtù del poeta”. Verso la conclusione del testo, Mandel’stam si allinea con Boris Pasternak sentenziando che “l’aria trema di paragoni, la terra rimbomba di metafore”. Se infatti la parola è “rappresentazione verbale”, si intuisce facilmente che i destini dei due poeti russi non fossero legati solo dall’epoca o dalla chiamata di Stalin a Pasternak del ’34¹⁵⁴, ma che si ricongiungessero proprio per sottolineare l’importanza della metafora, ma l’autore del “Salvacondotto” rifiuterà quella per rassomiglianza e abbraccerà quella per contiguità o metonimia, scrivendo che: “solo la contiguità possiede il carattere di necessità e drammaticità interiore che può essere giustificato metaforicamente. I dettagli guadagnano in nettezza ma perdono la loro autonomia di significato”¹⁵⁵. L’immaginismo metaforico e musicale dunque unisce entrambi i poeti che, per quanto diversi, ritrovano solo nella figura retorica della metafora un terreno fertile su cui far germogliare il seme della poesia.

4.3.2 “Alcune correnti nella poesia russa contemporanea”

Da oggi è brutto solo ciò che non ha forma,
ciò che non si è fatto carne, che appassisce
tra l’essere e il non essere¹⁵⁶

“Ho iniziato ad inseguire tre piccioni con una fava: scienza, pittura e poesia. Non è catturato ancora nessuno, ma nessuno mi è ancora sfuggito”¹⁵⁷. Stando a quanto dichiarato dallo stesso Gorodeckij, non si può escludere che il suo percorso universitario, nonché artistico, sia stato poliedrico e di ampie vedute, senza mai accettare ciecamente dogmi o sovrastrutture imposte, ma andando sempre a guarda “alla radice del problema”. Dopo infatti un iniziale entusiasmo per le idee allettanti e coinvolgenti di

¹⁵⁴ “Bucharin andò da Stalin esponendogli il fatto, e Stalin telefonò a Pasternak e gli disse che il caso Mandel’stam era in corso di revisione e che tutto sarebbe finito per il meglio. [...] S: “Ma è un vero artista questo vostro Mandel’stam?” P: “Questo non ha importanza”. S: “E che cos’ha importanza?” P: “Vorrei incontrami e parlare con voi”. S: “Di che cosa?” P: “Della vita e della morte”. Ma Stalin riagganciò”, cfr. <<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/06/05/il-colloquio-telefonico-tra-boris-pasternak-e-stalin-nel-1934-a-cura-di-antonio-sagredo-avente-ad-oggetto-il-destino-di-osip-mandelstam/>>. Per qualsiasi approfondimento, *L’epoca e i lupi* analizza nello specifico il contenuto e le reazioni dell’”intelligencija” russa a proposito.

¹⁵⁵ Mal’cev Jurij, *La ricerca dell’Assoluto nella letteratura: Boris Pasternak*, testo, non rivisto dall’Autore, della conferenza tenuta a Brescia l’8.3.2001 su invito della Cooperativa Cattolico-democratica di Cultura, disponibile online su <<https://www.ccdc.it/documento/la-ricerca-dellassoluto-nella-letteratura-boris-pasternak/>>.

¹⁵⁶ Traduzione italiana della citazione originale russa dal manifesto acmeista di Gorodeckij *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea*, disponibile online su <[file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913\[2119\].pdf](file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913[2119].pdf)>.

¹⁵⁷ V. Il’noj, *Segrej Gorodeckij*, Biblioteca scientifica universale della regione di Čeljabinsk 2019, disponibile online su <http://chelreglib.ru/ru/pages/readers/readcenter/literaturnyi_kalendar_2019/january/Sergej_Gorodeckij/>.

Belyj ed Ivanov (alla stessa maniera dunque di Mandel'stam), negli anni '10 compie la migrazione definitiva dal simbolismo e approda nell'acmeismo, che lo persuadeva per la sua assenza di idealizzazione esistenziale o metafore astruse. L'accoglienza all'interno del circolo letterario fu piuttosto calorosa, tanto che Gumilev lo considererà "possessore di un'esauribile potenza sonora"¹⁵⁸. Sebbene durante gli anni del primo conflitto mondiale e della rivoluzione bolscevica sia stato catturato da una "frenesia allegra e patriottica", ciò che preme evidenziare è l'importanza che le sue idee, i suoi valori e le sue linee poetiche ebbero in seno alla Gilda dei poeti, di cui assieme a Gumilev era "primo cittadino".

Il manifesto "Alcune correnti nella poesia russa contemporanea" venne pubblicato nel 1913 su Apollon e si apriva con una potente invettiva nei confronti del simbolismo, che agli occhi del poeta russo appariva ormai "completo", "esaurito" (attributi che tra l'altro utilizzerà anche Gumilev nel suo "Eredità del simbolismo e dell'acmeismo") ed era giunto ormai che i vari Ivanov, Brjusov, Belyj e Blok appendessero la loro "toga incomprensibile" al chiodo e cedessero il passo alla Cech poetov. "La lotta tra simbolismo e acmeismo, se così si può chiamare, non è altro che un duello per una fortezza abbandonata. [...] è una battaglia per questo mondo, sonante, che ha forma, peso e tempo, per il nostro pianeta Terra"¹⁵⁹. In virtù di questa conquista, "la rosa è diventata di nuovo bella per sé, per i suoi petali, per il suo profumo e colore, e non per le sue immaginabili somiglianze con un amore mistico o qualcos'altro. E non solo il bello può essere bellissimo, ma anche il brutto può esserlo"¹⁶⁰. Se però Gorodeckij sottolinea che la prima tappa della corrente sia stata "esotica" (con chiaro riferimento ai versi di Gumilev, intrisi di "elefanti, giraffe, leoni e pappagalli"), "questo nuovo Adamo non venne il sesto giorno della creazione, nel mondo incontaminato e vergine, ma atterra nella contemporaneità russa [...] e la sua missione è quella di nominare il mondo con l'istinto e la mano di donna, quella di Eva, la quale accarezza ciò che è rimasto di Adamo, che gioisce del suo paradiso". Qui abbiamo un'altra discordanza con la tesi esposta da Gumilev nel suo manifesto programmatico, che imponeva il "sì maschile" alla femminilità "lunare" di Brjusov, mentre Gorodeckij sosteneva che la creazione sia "più bella quanto più è inespressivo il materiale preso". I nuovi poeti non sono dunque né i parnassiani, né gli impressionisti (i quali, secondo i *peredvižniki*¹⁶¹, si limitavano ad opporsi

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Traduzione italiana della citazione originale russa dal manifesto acmeista di Gorodeckij *Alcune correnti nella poesia russa contemporanea*, disponibile online su [file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913\[2119\].pdf](file:///C:/Users/pc/AppData/Local/Packages/microsoft.windowscommunicationsapps_8wekyb3d8bbwe/LocalState/Files/S0/770/Attachments/gorodetsky_nekotorye1913[2119].pdf).

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Itineranti o ambulanti (in russo *Peredvižniki*) termine con cui si designano gli artisti russi che aderirono alla Società delle mostre artistiche itineranti, fondata in Russia nel 1870 e attiva fino al 1923. Si viveva in quel periodo in Russia un momento di limitato liberalismo politico, culturalmente caratterizzato dall'interesse per le tradizioni nazionali e popolari e, per altro verso, dallo svi-luppo di una forte tendenza critica ver-so l'esistente assetto sociale (fonte: <https://www.deartibus.it/drupal/node/9926>).

“passivamente” all’arte scientifica e accademica, senza mai criticarla apertamente e attivamente) o i simbolisti (che volevano “cogliere l’attimo fino a distruggerlo”), ma gli adamisti. Se in sostanza per i simbolisti “le parole sono uguali a se stesse se non sono un’eco di altri suoni, dei quali se non fosse per lo Spirito, non sapremmo se vanno o vengono”¹⁶², per Gumilev e per gli acmeisti in generale “la parola significa solo ciò che significa”, è “polvere di secoli” e possiede la naturale predisposizione a “venerare le tre dimensioni dello spazio” e a vivere nel proprio tempo, dispensatore per un occhio sensibile di attimi di per sé irripetibili¹⁶³.

4.3.3 Kuzmin e la “bellissima chiarezza”

In totale contrasto col “morente” simbolismo, sul numero 4 della rivista “Apollon” nel 1910 esce il *Manifest o prekrasnoj jasnosti* (“Manifesto della bellissima chiarezza”) di Michail Kuzmin. Sebbene il principale bersaglio della *causerie* critica fosse la prosa e avesse poco a che fare con il genere di “manifesto” *strictu sensu*, è necessario comunque ricordare tale saggio poiché i principi di equilibrio tematico, di chiarezza espositiva e l’*aemulatio* dei modelli francesi come Flaubert vennero seminati come “petizione di principio”, ma germoglieranno solo con la nascita nell’autunno del 1911 del circolo di nome *Cech poetov* (“La gilda dei poeti”)¹⁶⁴. Quest’ultimo, oltre ad invocare una visione primordiale del mondo, sosteneva che “ribellarsi in nome di altre condizioni di vita qui, dove c’è la morte, è altrettanto strano che per un prigioniero sfondare una parete quando di fronte a lui c’è una porta spalancata” e che il mistero, il noumeno kantiano, l’inconoscibilità dovrebbero, invece che destabilizzarci, potrebbero farci pensare ad una “sensazione fanciullescamente saggia” alla Pascoli. Tale parere viene condiviso anche da Camus con il suo Sisifo, che secondo l’autore “bisogna immaginare felice” perché nella sua condanna diviene consapevole dei propri limiti e quindi assume su di sé i propri limiti.

[...] Così, persuaso dell’origine esclusivamente umana di tutto ciò che è umano, cieco che desidera vedere e che sa che la notte non ha fine, egli è sempre in cammino. Il macigno rotola ancora. Lascio Sisifo ai piedi della montagna! Si ritrova sempre il proprio fardello. Ma Sisifo insegna la fedeltà superiore, che nega gli dei e solleva i macigni. Anch’egli giudica che tutto sia bene. Questo universo, ormai senza padrone, non gli appare sterile né futile. Ogni granello di quella pietra, ogni bagliore minerale di quella montagna, ammantata di notte, formano, da soli, un mondo. Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice¹⁶⁵.

¹⁶²V. Blinov, *Vjačeslav Ivanov and acmeism: literary polemic of 1912-1915*, Russian Literature XLIV (1998) 331-345 North-Holland p. 333.

¹⁶³ Citazione da *La mattina dell’acmeismo* di Mandel’štam nella prima traduzione integrale in italiano a cura di Donata De Bartolomeo e Kamila Gayazova, disponibile online su <<https://lombradelleparole.wordpress.com/tag/il-mattino-dellacmeismo/>>.

¹⁶⁴ Cfr. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 115.

¹⁶⁵ Albert Camus, *Il mito di Sisifo*, Opere. Milano, Bompiani, 2003, pp. 318-19.

Sebbene infatti il decennio 1894-1904 per Kuzmin si sia rivelato particolarmente complesso per stabilità mentale ed emotiva (lotta invano con la sua omosessualità, durante un viaggio in Italia ha una “sbandata” per il cattolicesimo e tenta il suicidio, come Gumilev), non si negherà mai i più piccoli piaceri quotidiani da vero “Oscar Wilde della letteratura russa”. Tale amore per la vita viene declamato nei versi divenuti poi celebri: “Dove troverò lo stile per descrivere la passeggiata, / lo chablis in ghiaccio, il panino tostato / e delle ciliege mature la dolce agata?”¹⁶⁶.

Il fatto però che Kuzmin non sia notoriamente ritenuto un “vero” acmeista è dovuto sia al rifiuto del dandy pietroburghese di qualsiasi sistematizzazione/vincolo letterario, sia allo sperimentalismo morfo-sintattico o semantico, comune anche a Severjanin e Brjusov e che sarà soprattutto per l’ultimo motivo di attrito con l’allievo Gumilev. Più che di acmeismo dunque, si parla di “espressionismo”, sicuramente indotto da quell’*emocionalizm* (“emozionalismo”) che Kuzmin in più di un’occasione aveva confessato di professare¹⁶⁷.

Seppur dunque sia impossibile ricondurre Kuzmin alla stretta cerchia della *Cech poetov* (“La gilda dei poeti”) o, in generale, sarebbe “improprio”, occorre comunque analizzare il suo manifesto in quanto rappresenta l’anello di congiunzione fra il “degnò padre” del simbolismo e gli adamisti, i quali si diranno sempre ammiratori dei precetti inculcati dall’autore del *Manifesto sulla bellissima chiarezza* e lo inseriranno fra i testi di riferimento da conoscere e mettere in pratica per completare il *cursus honorum* di autentico vero membro della corrente acmeista.

Innanzitutto, Kuzmin considera come “punto di svolta” nella vita umana il momento in cui il bambino dice “io e la sedia, io e il gatto, io e il pollo” e, una volta cresciuto “io e il mondo”. Concretamente, si riferisce alla capacità dell’individuo di discernere, di comprendere che qualsiasi soggetto non vive solo come autocoscienza, ma esiste solo in virtù di un ambiente che lo circonda, che lo plasma e che finisce per definire anche il suo sviluppo. Non solo dunque si trova d’accordo con la teoria aristotelica dell’uomo come “animale sociale”, assolutamente incapace di vivere isolato dagli altri, ma afferma che egli esiste solo con, nel e per il mondo, di cui deve fare “testimonianza”. Sebbene quindi l’individuo sia gravato ogni istante dal “peso della scelta” di Kierkegaard¹⁶⁸, in realtà questa sensazione di limite, di finitezza, di impotenza diviene un caleidoscopio, una sorta di mondo di Escher con cui filtrare e “nominare” il mondo.

¹⁶⁶ Cfr. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 120.

¹⁶⁷ Ivi, p. 122.

¹⁶⁸ Per il filosofo tedesco, autore de *Timore e Tremore* e *Il diario di un seduttore*: “La libertà di scelta non rappresenta la sua grandezza, ma il suo permanente dramma. Infatti egli si trova sempre di fronte all’alternativa di una “possibilità che sí” e di una “possibilità che no” senza possedere alcun criterio di scelta. E brancola nel buio, in una posizione instabile, nella permanente indecisione, senza riuscire ad orientare la propria vita, intenzionalmente, in un senso o nell’altro”.

I concetti che più si riscontrano anche nei manifesti di Gumilev e Gorodeckij ad esempio sono quelli che predicano una maggiore “plasticità” in poesia (che include una *ratio* precisa nel comporre versi, una logica nella progettazione, nella costruzione dell’opera, nella sintassi, “come architetti”) e il rispetto per la cultura “romanza”, culla e fonte di ogni sapere che si intenda essenziale, classico e intramontabile. Tra i modelli di riferimento inserisce Leskov, Ostrovskij e Voltaire, storce il naso davanti ai versi di Mallarmè (il quale sappiamo ormai essere uno degli autori più apprezzati e stimati da Gumilev e figura di riferimento per Baudelaire) e invita i lettori in generale, ma in particolar modo chiunque si accinga o si diletta a scrivere versi, ad “amare la parola come Flaubert”. Secondo Kuzmin infatti, il talento significa guardare al mondo come un miracolo sempre nuovo, la capacità (che si acquisisce solo con l’esercizio quotidiano) di distinguere il necessario dal casuale, implica la parsimonia nei mezzi, l’abilità di essere “avari di parole”, che in tal senso divengono pietre, le stesse scagliate da Mandel’stam, e che nel lago del mondo creano cerchi che si propagano, fino a perdersi nella molteplicità delle persone che incontriamo ogni giorno e che infine arrivano ad influenzare tutti i personaggi della nostra “pièce” esistenziale.

In sostanza, mentre Kuzmin profetizzava la venuta di una nuova generazione di poeti che avrebbe finalmente professato un’*ars poetica* che seguisse i comandamenti magistralmente descritti nel *Manifesto sulla bellissima chiarezza*, gli acmeisti adoperarono gli stessi per diffondere il loro verbo e fondare nel 1911 il circolo della *Cech poetov* (“La gilda dei poeti”). Tale scelta ricorda, con un po’ di immaginazione, quella che creò lo scisma radicale tra ebraismo e cattolicesimo: Kuzmin sembra l’ebreo che attende ancora la venuta del Salvatore, mentre l’Achmatova, Gumilev, Mandel’stam (su tutti) si erano già sacrificati per liberare il mondo dal “peccato originale” del simbolismo, comunque necessario per rivitalizzare il “paradiso terrestre” stigmatizzato dai primi.

4.4 Una voce fuori dal coro: il caso di Annenskij

Considerato ancor oggi l’“Euripide russo”, Annenskij fu anche direttore del ginnasio a Carskoe Selo, dove ebbe tra i suoi allievi Gumilev. Anna Achmatova sosteneva che ogni poesia del suo primo marito avesse origine dagli insegnamenti di Annenskij, il quale fu sì tra i suoi primi maestri, ma durante il soggiorno a Parigi di “Kolja” venne messo un po’ all’angolo per dar spazio ai vari Baudelaire, Gautier, Shakespeare, Villon e Rabelais. Analogamente a quanto è avvenuto per Kuzmin, anche Annenskij rifiuta qualsiasi categorizzazione e non si allineerà mai alla corrente acmeista. Sebbene infatti condividesse alcuni *diktat* del movimento letterario iniziato da Gumilev e Gorodeckij, affermerà sempre la propria indipendenza intellettuale, ma è necessario analizzarne l’influenza sull’autore de “La Giraffa” per comprenderne la *forma mentis* e lo sviluppo successivo.

La poesia matura di Annenskij è una poesia autunnale, “scarna e concisa, ricca di venature musicali”; essa affonda le sue radici – anche per ovvie ragioni biografiche – nella condizione lirica degli anni Ottanta, e nella ricezione d’una linea particolare della poesia russa dell’Ottocento: Lermontov, Tjutčev, Nekrasov e Fet¹⁶⁹.

Picchio, come anche Timenčik, sottolineano il “cambio di rotta” avvenuto in Gumilev grazie ad Annenskij per quanto riguarda i modelli letterari, che da propriamente “parnassiani” diverranno più classici e maggiormente radicati alla cultura russa, adottando così una linea più “nazionalista”. Un punto di contatto però con il decadentismo si trova nella consapevolezza di appartenere al tempo della fine: “Sono il debole figlio di una generazione malata” e in particolare il tempo della morte (che ha indotto V. Chodasevič a proporre un parallelo tra Annenskij e il personaggio tolstojano di Ivan Il’ič), mette capo ad una “tragicità passiva” in cui le *lacrimae rerum* sono il riflesso angoscioso del cielo vuoto, dell’assenza (e non solo mutezza) di Dio, dell’eternità come inganno¹⁷⁰. Eppure, Annenskij risulta comunque estraneo sia dal punto di vista prettamente biografico, che quello artistico, alle pose e gesti dei simbolisti, dai quali ottenne più condiscendenza che ammirazione: non stupisce che l’Achmatova lo considerasse suo maestro e Mandel’stam amasse i suoi versi “amari, forti come l’assenzio” per la sua percezione tangibile e netta del mondo¹⁷¹.

[...] Si spegne l’azzurro firmamento,

sulle labbra la parola s’è gelata:

ogni nervo attende l’estrem accento

della chéta musica passata.

Ma indugia, o giorno, risana

questo cor dal dissapore!

Cogli occhi vogl’afferrar la piana

del giardino mutar colore...

la gialla spazzatrice prato,

nell’aiuola un fiorellin solitario,

del balcone devastato

¹⁶⁹ Cfr. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p 75.

¹⁷⁰ Ivi, p. 76.

¹⁷¹ Ibidem.

e ucciso dal verde, il sudario,

dell'accetta i maligni torti,

tutto quel che non c'è più...

affinché il cor, i sogni morti

riconoscendo, balzi su...¹⁷²

I testi di Annenskij rivelano i caratteri di quella filosofia artistica, di quel *modus operandi* che in seguito troverà il suo consolidamento nella pratica poetica dell'acmeismo. Il cuore pulsante di questa dottrina professata da Annenskij è tentare di esplorare l'esistenza umana attraverso le coordinate della vita e della morte. Come scrisse lo stesso, "la poesia deve cercare simboli esatti per le sensazioni, ovvero un vero e proprio substrato della vita, che soprattutto unisce le persone, entrando nella psicologia della folla con lo stesso diritto della psicologia del singolo individuo"¹⁷³.

La visione esistenziale del poeta simbolista russo è priva di quelle illusioni e disillusioni proprie dell'epoca romantica. E sebbene il mondo nella sua percezione sia limitato al "qui e ora", il soggetto non può avvicinarsi all'ideale, all'infinito, rimanendo bloccati in un eterno "*streben*", come in un quadro di Friederich¹⁷⁴. L'uomo è limitato dalla struttura del mondo terreno e si può realizzare solo in questo. Il risultato finale della vita, secondo Annenskij, è la combustione: la vita richiede un impegno completo da parte di una persona, ma questo impegno, questo bruciore di sé stessi, le proprie forze della propria "anima invisibile" diventa una condizione necessaria della vita stessa. La persona nei suoi testi è condannata a rimanere "sulla soglia" per sempre - a lottare duramente per l'ideale e a sentire dolorosamente la sua irraggiungibilità. Nel rapporto dell'uomo con questa legge globale dell'esistenza terrena, sorge un problema di valori, alla luce del quale l'esistenza in un mondo grossolano e aspro sarebbe giustificata, avrebbe senso. Incapace di trasformare il mondo in cui è costretto a vivere, l'eroe di Annenskij sta cercando di trasformare questo mondo in se stesso, per ricavarne un terreno comune. In realtà, sta cercando di abitare la realtà terrena, cioè di costruire intorno a sé un sistema di coordinate spazio-temporali che corrisponderebbe a una persona con il suo destino, rivelando nel suo flusso incontrollato un significato individuale che è importante solo per il costruttore. Il concetto di vivere il tempo umano con i suoi tormenti e le sue gioie testimonia la

¹⁷² Poesia "Dinanzi al tramonto" (1988) di Annenskij, traduzione in italiano di Linda Torresin.

¹⁷³ Cfr. Annenskij, *Knigi otryženij*, 1979. C. 206.

¹⁷⁴ Caspar David Friedrich è stato un pittore tedesco, esponente dell'arte romantica. Celeberrime sono le tele dal titolo "Viandante sul mare di nebbia" (1818) e "Monaco in riva al mare" (1810).

profonda ricerca di linee guida di valore nella rigida realtà tridimensionale: l'eroe lirico di Annenskij sta cercando un punto in cui la sua esistenza non sembrerebbe così dolorosa e il mondo - così ostile.

[...] Qui io e te siamo quasi un miracolo

Ora è tempo che viviamo io e te

Per un minuto solo, finchè

La porta non si sarà aperta¹⁷⁵.

La parola di Annenskij e Brjusov, Gippius e Bal'mont, ma anche di Merežkovskij, Blok e Sologub, ha perso il valore referenziale della parola realista e si è caricata del peso delle contraddizioni moderne. Attraverso il silenzio, tra fine Ottocento e inizio Novecento, i simbolisti russi manifestano la dolorosa scissione dell'uomo nuovo, diviso tra il mondo terreno e il mondo celeste (in russo "*dvoemirie*") continuamente alla ricerca di una sintesi impossibile¹⁷⁶.

Si possono immaginare i due movimenti russi comparsi e terminati entro la prima metà del Novecento come i protagonisti dell'affresco "La scuola di Atene" di Raffaello: i simbolisti si rivedrebbero in forma allegorica in Platone, che indica col dito verso l'alto, verso il mondo delle idee, mentre gli acmeisti si sentirebbero più affini ad Aristotele, più saldamente ancorato alla realtà. Sono due scuole di pensiero diametralmente opposte, impossibili da coniugare e, giunti al bivio, occorre fare i conti con un *aut aut* esistenziale: o il cielo del simbolismo o il mare dell'adamismo.

4.5 Gli adamisti: Gorodeckij, Zenkevič, Narbut

[...] La discesa dal metafisico simbolista verso la realtà prende nell'acmeismo molteplici aspetti, che hanno in comune il tentativo di riportare nell'ambito della letteratura gli oggetti, l'uomo, la natura. Questa varietà di orientamenti si può schematicamente ricondurre a due filoni: quello, per così dire, vitalistico, che da un lato richiama l'esotismo di Gumilev, dall'altro quello dell'adamismo di Gorodeckij; e quello fautore di un'oggettività più raccolta e classicheggiante, che geneticamente risale ad Annenskij e annovera una piccola pleiade di poeti pietroburchesi colti e raffinati¹⁷⁷.

Il centro semantico della poesia di coloro che si definirono orgogliosamente "adamisti" (Gorodeckij, Zenkevič, Narbut) non è solo nel campo della soggettività umana. L'eroe lirico dei loro versi riceve la verità sul mondo e sull'uomo dall'esterno attraverso il senso della sua consanguineità con la materia terrena. Questa sensazione di radicamento nell'universo, di cui dalla nascita si diviene monade inscindibile, ha anche contribuito ad accrescere la valenza dialogica del discorso poetico. Annenskij

¹⁷⁵ Traduzione in italiano della poesia di Annenskij.

¹⁷⁶ L. Torresin, *Silenzi in versi: i simbolisti russi*, Numero 38, aprile/giugno 2015, fonte disponibile online su <<http://www.filidaquilone.it/num038torresin.html>>.

¹⁷⁷ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 133.

nelle sue poesie si era già imbarcato verso la ricerca di tale dialogo quando il mondo e le esperienze dell'eroe lirico sarebbero entrati in una tragica consonanza¹⁷⁸:

Esiste un certo cielo

Un certo gioco di raggi

Che per il cuore l'offesa di un pupazzo

È più pietosa della propria.

Come le foglie, allora siamo sensibili:

Abbiamo una pietra grigia, rivitalizzata,

È diventata un'amica, ha la voce di un'amica.

Come un violino infantile, falso¹⁷⁹.

L'apertura del mondo viene percepita dall'io lirico della poesia in esame come molto fragile, quasi illusoria, che finisce per disintegrarsi nello stesso momento del suo inizio. Non è un caso che l'immagine di una "voce amica" nel componimento poetico sia preceduta da due attributi che si rivelano reciprocamente esclusivi: "infantile" e "falso". C'è da sottolineare però che la produzione letteraria adamista di Gorodeckij più tarda è caratterizzata da quell' "accettazione irrevocabile del mondo, in tutta la sua bellezza e deformità, annunciata nel manifesto. Per Zenkevič e Narbut l'impulso alla rappresentazione "oggettiva" si rivolge al lato oscuro e magmatico dell'esistenza. I due poeti possono essere associati all'insegna di un parnassianesimo *sui generis*, che rivela uno spiccato gusto per il "basso" e il "deforme"¹⁸⁰.

L'eroe lirico dei testi di Narbut e Zenkevič aveva origine anche solo mediante l'attiva contemplazione di qualsiasi fenomeno della realtà. Quindi, secondo Zenkevič, uno spirito puro non può conoscere se stesso *in toto*, ma riceve la verità sul mondo e sull'uomo dall'esterno, dalle forme inferiori dell'essere, affermando il diritto alla propria voce e il privilegio di poterne usufruire: "una lumaca è saggia", "un ragno tesse molti segreti", "un verme sente il crepuscolo dalla sua buca"¹⁸¹. La scoperta, sebbene in una forma così bizzarra, della categoria dell'Altro come categoria di valore, così come il tragico sentimento della dipendenza di qualsiasi individuo dalle leggi della vita terrena, ha richiesto un ripensamento radicale delle idee estetiche sui principi che organizzano l'*ars poetica*, che si è riflesso

¹⁷⁸ Cfr. I.V. Petrov, *Akmeizm: poiski konstant*, Letteratura russa del ventesimo secolo 2005, pp.120-128.

¹⁷⁹ Citazione della poesia di I. Annenskij dal titolo "Tot bylo na Vallen-Koski" del 1909.

¹⁸⁰ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 134.

¹⁸¹ Cfr. I.V. Petrov, *Akmeizm: poiski konstant*, Letteratura russa del ventesimo secolo 2005, pp.120-128.

nella discussione sui principi di comprensione e realtà, che si è svolto negli anni 1909-1913 sulle pagine della rivista Apollo¹⁸².

L'uomo di Zenkevič dunque non è il novello Adamo, pacificato col trascendente e serenamente curioso del mondo, che nelle petizioni di principio dell'acmeismo sembrava incarnare la sensibilità, ma è piuttosto un'ipostasi della ferinità, "bestia senza artigli e senza vello". L'accoglienza riservata a *Porpora Selvaggia* fu per lo più benevola, anche fuori dalla cerchia acmeista. Si rimarcarono la novità della tematica e l'intensità dell'espressione. Tra i simbolisti, Brjusov parlò di ripresa poco personale dei temi della "poesia scientifica" à la René Ghil, ma V. Ivanov recensì molto favorevolmente il libro, vedendovi una "capacità di sentire la Materia in modo particolare, eccezionale, tendente al visionario"¹⁸³.

M. Colucci e R. Picchio fanno tra l'altro notare che nello stesso anno di *Porpora selvaggia*¹⁸⁴ usciva anche *Allilujja* (Alleluia)¹⁸⁵ di Narbut. Da un lato accoglieva senza riserve l'appello di Gorodeckij a "cantare alleluia alle cose terrene", dall'altro sotto l'influenza di *Jar'*, faceva tesoro del bagagliaio culturale della sua terra d'origine, l'Ucraina, attingendo tanto dal folclore che dalla tradizione letteraria, soprattutto da Gogol'.

[...] Il risultato è una strana mescolanza di fantasia e realtà, dove spiriti inferiori, esseri malvagi, chiromanti e vampiri stanno accanto a personaggi concreti: un minatore, un vescovo, un vasaio, degli ubriaconi. Il tutto in un'atmosfera descritta secondo il principio dell'accumulo di dettagli realistici¹⁸⁶.

Nei testi di Narbut, la tendenza ad analizzare e quasi "sviscerare" la vita alla luce di un certo canone artisticamente fissato rappresenta un'altra tendenza importante per l'acmeismo emergente: riempire il dizionario poetico di contenuti carnali e materiali. Si osservano procedimenti simili anche nei versi di Zenkevič. La sua poesia *Temnoe rodstvo* ("Affinità oscura") termina con lo stesso pregiudizio paronimico: "la nostra cospirazione di sangue è terribilmente potente", e di fianco ad essa "la mente del sole ha addensato i vapori sanguinanti nel cervello". L'immagine del sangue in questa poesia risulta non solo un'immagine cruda del principio animale nell'uomo, ma anche una designazione metaforica di quella forza, in virtù della quale hanno origine e si assemblano tutte le cose. Come scrive M. Epstein:

Tale riempimento della serie figurativa di opere di M. Zenkevič consente di unire la questione con la sua certezza sensuale e appiccicosa. Da qui la passione per il "lato fisiologico" dell'universo, che viene concepito come un insieme organico di fenomeni da rappresentare nel modo più oggettivo e accurato possibile. Malgrado alcune indubbie affinità con

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ In epoca sovietica Zenkevič cambierà rotta e si allineerà ai *diktat* del potere, distaccandosi dalla "bytoepos" ("epoca della quotidianità"), epiteto con cui definiva lo stile di Narbut. Infatti quest'ultimo si riaccosterà alla poesia, riprenderà il filone scientifico e fondò con Zenkevič un ristretto circolo di cultori del genere (cfr. M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 134).

¹⁸⁴ *Dikaja porfira*, titolo in russo dell'opera, segnò nel 1912 il debutto del poeta russo come adamista e in tale raccolta lirica cercò di esprimere le possibilità della scienza attraverso il discorso poetico.

¹⁸⁵ La seconda raccolta pubblicata da Narbut, che uscì nel 1912 e che per l'abbondanza di grottesco e immagini licenziose sulla "gentry" del tempo, gli causò problemi di censura e finì per farlo emigrare per cinque mesi in Etiopia e Somalia.

¹⁸⁶ M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997, p. 135.

l'antiestetismo futurista, non si tratta di apologia del brutto o di una variante del primitivismo avanguardista, bensì una sorta di esasperato naturalismo¹⁸⁷.

A differenza di Zenkevič, tuttavia, non c'è in Narbut alcuna inclinazione ad interpretare filosoficamente la realtà e tutto sembra esaurirsi in un'osservazione implacabile e grottesca dell'esistente. Si comprende dunque, alla luce di quest'analisi, quanto la poetica della "triade" acmeista si distacchi da quella più propriamente adamista e che, seppur in seno al medesimo circolo letterario, nella Gilda dei poeti esistevano personalità e individualità assai differenti tra loro che ne impedivano la fusione, un po' come olio e acqua: il recipiente è lo stesso, ma i liquidi non si mescolano.

¹⁸⁷ Ibidem.

Problemi di traduzione

“La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di fedeltà non c’è la parola esattezza. Ci sono piuttosto lealtà, onestà, rispetto, pietà”¹⁸⁸.

Come in qualsiasi negoziato, dove si cerca di trovare dei punti di incontro che salvaguardino gli interessi di entrambe le parti, nella traduzione dei testi tratti dal *Pis'ma o russkoj poezii* l’obiettivo è stato quello di essere il più “traduttore” che “traditore” possibile.

Generalmente parlando, i saggi di Gumilev non si sono rivelati “ostici” da un punto di vista meramente sintattico, ma piuttosto “chiari” (come predicava Kuzmin nel suo *Manifest o prekrasnoj jasnosti*), schematici e coerenti ad una *ratio* ben salda. Tuttavia, problemi si sono riscontrati ad esempio nel rendere in italiano termini assai specifici russi, che in certi casi erano veri e propri neologismi introdotti da Gumilev. Un caso abbastanza complesso è stato quello della parola “eidolologia”. Il poeta russo inserisce tale concetto tra le sezioni della teoria della poesia (assieme a composizione, fonetica e stilistica) e ne spiega solo la funzione, cioè quella di “fare un bilancio dei temi della poesia e dei possibili legami del poeta con questi temi”¹⁸⁹. È stato necessario ricorrere a Timenčik per comprendere di cosa si trattasse realmente e ricavarne una definizione (“sistema di immagini presente in ciascuna individualità poetica”)¹⁹⁰, sebbene tale concetto non sia ancora del tutto chiaro, anche perché non ha avuto molto seguito e l’attenzione di Gumilev per queste “rappresentazioni” rimane un caso isolato.

Complesso è stato pure rapportarsi ad un testo di critica letteraria che cita tantissimi nomi di autori e poeti che non solo in Italia, ma anche in Russia o in Francia sono ben poco noti (come il circolo di poeti “Abbaye”, più volte ricordato nell’opera da Gumilev) o che fa riferimenti culturali “stretti” *en passant*, senza soffermarsi molto sul fatto che il lettore potrebbe non essere familiare con la materia in oggetto. Se ad un lettore esperto non sfuggono sicuramente le citazioni di Tjutčev o Puškin, non segnalate ma disseminate nel testo, lo stesso può non avvenire per il caso dell’epopea di Gilgameš a p. 38 o della “teoria delle corrispondenze” di Baudelaire, vero e proprio manifesto di poesia simbolista spiegato nell’omonimo componimento:

E' un tempio la Natura ove viventi

pilastrì a volte confuse parole

¹⁸⁸ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Mondolibri 2003, p. 364.

¹⁸⁹ Si veda p. 2 della presente tesi.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

mandano fuori; la attraversa l'uomo
tra foreste di simboli dagli occhi
familiari. I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghi che di lontano si confondono
in unità profonda e tenebrosa,
vasta come la notte ed il chiarore.

Esistono profumi freschi come
carni di bimbo, dolci come gli òboi,
e verdi come praterie; e degli altri
corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
l'espansione propria alle infinite
cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
il benzoino, e cantano dei sensi
e dell'anima i lunghi rapimenti¹⁹¹.

Per quanto riguardo il discorso propriamente lirico, leggendo la presente tesi ci si accorgerà che Gumilev riporta continuamente poesie russe o francesi, di cui spesso non sono presenti delle traduzioni “d'autore” in italiano. Si è cercato il più possibile di avvicinarsi almeno a livello semantico al testo di partenza, posto comunque che la musicalità del russo e le sue rime maschili e femminili siano ben altra cosa rispetto alla resa nella lingua italiana. Ciò nonostante, ove possibile, si è tentato di rispettare l'aspetto fonetico nei versi lirici che lo permettevano. Nella poesia di Brjusov “Nella cripta” ad esempio si è preferito tradurre “*lik*” con “volto” piuttosto che “faccia” sia per questioni di registro (il termine russo è più aulico rispetto al semplice “*lico*”), ma anche per ragioni sonore (l'assonanza tra “mirto”/”volto”). Lo stesso dicasi per il componimento “*Tiflisskij listok*” scritta dallo stesso poeta russo, dove la traduzione “Nel bosco fuggivo dalle città / Nel deserto dalla gente fuggivo...” rispetta l'ordine delle parole russe e l'enjambement presente nell'originale.

¹⁹¹ C. Baudelaire, *Les Fleurs Du Mal*, 1857, Traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964.

Si ricordi anche che la presente tesi si sia posta come obiettivo quello di analizzare Gumilev non più solo come “poeta” (anche se tanto “meritevole” da questo punto di vista), ma soprattutto come critico letterario e cittadino del suo tempo. Gli strascichi del suo soggiorno a Parigi non si osservano solo nella dedizione a poeti simbolisti come Baudelaire, Mallarmè e Gautier, ma anche per lo studio profondo che il poeta russo ha svolto sulla cultura francese. Gumilev infatti non fa solo un focus su Sologub, Nekrasov e A.K. Tolstoj (l’ultimo particolarmente rilevante in quanto, se degli altri vi sono parecchie fonti e testi autorevoli, del terzo le notizie sono assai scarse), ma anche sulle canzoni popolari francesi e sulla loro categorizzazione (si veda p. 62), ma anche sui poeti che egli ritiene particolarmente rilevanti. Si veda l’articolo particolarmente dettagliato dedicato a Gautier, di cui a p. 23 si ricorda la poesia “Albertus” che recita “*Sur le bord d’un canal profond dont les eaux vertes*” (di cui però riporta solo la sua traduzione in russo e che qui viene invece citata nell’originale francese). La passione di Gumilev non si soffermava, tra l’altro, solo alla materia prettamente letteraria, ma spaziava in tutti i campi dell’arte, come nella pittura. Nelle pagine 53-57 ad esempio Gumilev racconta la propria impressione sulle mostre che si erano tenute a Parigi. Tali pagine sono assai interessanti non solo per comprendere l’atmosfera e la ricezione da parte dell’*intelligencija* in merito ai quadri esposti, ma perché descrivono spesso le tele e cosa vi è rappresentato, sebbene a livello traduttorio il lavoro sia stato più complesso perché sia i dipinti che i personaggi descritti non fossero propriamente “semplici”, ma allegorie o metafore di qualcosa di più alto e che quindi a volte sembrano correre sul filo surrealista di Dalì.

Si sottolinei infine che i saggi selezionati per la traduzione rappresentino solo dei piccoli capitoli per leggere il libro “mentale” di Gumilev. Non è a caso dunque che la seconda parte si concluda con “Lettere per la stampa estera”, dove è racchiuso il monito del poeta agli intellettuali del suo tempo e dove si percepisce ancora una volta la passione e il rispetto del poeta russo per la “dea” della letteratura:

“Sono tutti d'accordo sulla convinzione che in questo nostro tempo difficile e terribile, la salvezza della cultura spirituale del Paese sia possibile solo attraverso il lavoro di tutti nell'area che aveva scelto per sé, volontariamente, in precedenza. Non per colpa della casa editrice, questo lavoro dei suoi dipendenti versa in condizioni difficili da immaginare anche per i nostri compagni all'estero. Le si può passare accanto in silenzio, ma su di lei possono starnazzare e ululare solo le persone che non sanno quello che stanno facendo o che non hanno rispetto per sé stesse”¹⁹².

¹⁹² Si veda p. 67 della presente tesi.

SECONDA PARTE

Anatomia di una poesia

Tra le svariate definizioni del concetto di “poesia”, se ne evidenzino due, proposte da poeti che hanno meditato a lungo sui misteri della propria arte. La formula di Coleridge recita: “Poesia = le migliori parole nel miglior ordine”¹⁹³, mentre in quella di Theodore de Banville: “Poesia è ciò che è stato creato e che, di conseguenza, non necessita di rielaborazione”¹⁹⁴. Entrambe le definizioni traggono il loro fondamento dalla chiara percezione delle leggi secondo cui le parole influenzano la nostra coscienza. Il poeta è colui che rispetta tutte le leggi che ordinano il complesso delle parole da lui scelte. Chi tiene conto solo di una parte di queste leggi sarà un prosatore, d’altra parte chi si dedica *in toto* al contenuto ideologico delle parole e alle loro combinazioni sarà solo un letterato che scrive prosa impegnata. La teoria della poesia consiste nell’enumerazione e nella classificazione di queste leggi. Essa deve essere deduttiva, non deve fondarsi esclusivamente sull’analisi dell’opera letteraria, così come la meccanica non descrive soltanto i diversi ingranaggi, ma li spiega anche. Invece, la teoria della prosa (se così si può chiamare) può essere solo induttiva, in quanto descrive gli artifici di questi o altri prosatori, diversamente sfocerebbe nella teoria della poesia. Inoltre, stando alla definizione di Potebnja, la poesia è un fenomeno linguistico o una particolare forma del discorso. Ogni discorso è rivolto a qualcuno e contiene qualcosa che riguarda sia chi parla, sia chi ascolta, al quale il primo attribuisce queste o altre proprietà presenti in sé stesso. L’identità personale si presta a essere frantumata infinitamente. Le nostre parole sono l’espressione soltanto di una parte di noi, uno dei nostri tanti volti. Possiamo parlare del nostro amore con la donna amata, con un amico, in tribunale, in compagnia di ubriachi, a dei fiori, a Dio. È chiaro che ogni volta il nostro racconto sarà differente, perché noi stessi cambiamo a seconda della situazione. A ciò è strettamente collegata l’altrettanta multiformità di colui che ascolta, poiché – lo stesso – ci rivolgiamo solo a una sua parte. Dunque, rivolgendoci al “mare”, ne possiamo sottolineare l’affinità o l’estraneità verso di noi, attribuendogli di volta in volta premura, indifferenza o ostilità. La descrizione del “mare” da un punto di vista folcloristico, pittorico e geologico, che spesso è associata alla menzione ad esso, qui non si applica in quanto è evidente che in tal caso il “mare” è solo un espediente, mentre il reale interlocutore è un altro. Poiché ogni volta che ci rivolgiamo a qualcuno c’è un principio volitivo, il poeta, per far sì che le sue parole siano efficaci, deve avere chiaro in mente il rapporto tra chi parla e chi ascolta e sentire distintamente le condizioni su cui si fonda il loro legame. Tale è l’oggetto di studio della psicologia poetica. In ogni poesia entrambe le parti della poetica comune si completano l’un l’altra. La teoria della poesia può essere paragonata all’anatomia, mentre la psicologia poetica alla fisiologia.

¹⁹³ Traduzione della citazione di Coleridge: “Prose: words in their best order; poetry: the best words in the best order”.

¹⁹⁴ Traduzione della citazione che fa Gumilëv di Théodore de Banville, riportata nel testo in russo.

Il componimento poetico è un organismo vivente, soggetto ad un'analisi sia anatomica che fisiologica.

La teoria della poesia può essere suddivisa in quattro sezioni: fonetica, stilistica, composizione e eidologia.

La fonetica esplora l'aspetto sonoro del verso, del ritmo (come per esempio l'innalzamento o abbassamento della voce), dell'orchestrazione (la qualità e interconnessione di suoni diversi), delle terminazioni e delle rime.

La stilistica analizza l'impressione prodotta da una parola – a seconda della sua provenienza, età, appartenenza a questa o quella categoria grammaticale, posizione occupata nella frase – o anche da un gruppo di parole da considerarsi come un tutt'uno, ad esempio la similitudine, la metafora, ecc.

La composizione ha a che fare con le unità di un ordine ideale e studia l'intensità e la variazione dei pensieri, sentimenti e immagini presenti nella poesia. A questo si lega anche lo studio delle strofe, poiché questa o quell'altra strofa esercita una forte influenza sul filo del discorso dell'autore.

L'eidologia¹⁹⁵ fa un bilancio dei temi della poesia e dei possibili legami del poeta con questi temi.

Ognuna di queste sezioni passa impercettibilmente all'altra e l'eidologia confina direttamente con la psicologia poetica. Tracciare confini è impossibile, ma non ce n'è bisogno. Nelle autentiche opere poetiche viene prestata uguale attenzione a tutte e quattro le parti, che si completano a vicenda. Tali sono i poemi di Omero, tale è la "Divina Commedia". Le grandi correnti poetiche tendono abitualmente a dedicarsi a due delle quattro sezioni, che uniscono insieme lasciando in ombra le restanti. Le correnti minori si concentrano a malapena su una, talvolta addirittura ad un artificio di cui questa fa parte. Mostrerò a tal proposito che l'acmeismo, sorto negli ultimi anni, pone come esigenza imprescindibile pari attenzione a tutte e quattro le sezioni. Alla stessa richiesta aderiscono anche i poeti francesi che appartenevano al gruppo di "Abbaye"¹⁹⁶, ormai sciolto.

Proviamo dunque a condurre un'analisi "a quattro sezioni" su del materiale tratto dall'ambito di una "poesia condensata" quale è la funzione religiosa. Dionigi l'Areopagita afferma che gli angeli, nell'atto di cantare lodi a Dio, esclamano "Alleluia!" per tre volte. San Basilio afferma che questo nel linguaggio umano significa "Gloria a te, o Dio!"¹⁹⁷. I nostri vecchi credenti cantano: "Alleluia,

¹⁹⁵ Il termine "eidologia", secondo l'analisi di R.D. Timenčik nel *Kommentarii Pis'ma o russkoj poezii* di Gumilev, viene usato nella *Gilda dei poeti* e Gorodeckij l'ha spiegato come "sistema di immagini presente in ciascuna individualità poetica" (5 novembre, R.D. Timenčik 1990, p.293).

¹⁹⁶ "L'Abbaye fu un circolo di giovani poeti francesi, nato nei primi anni del ventesimo secolo", cit. da *Dnevniki. Avtobiograficeskaja proza. Pis'ma*, Olma-Press, Moskva 2002, p. 379.

¹⁹⁷ "Lo riporto secondo il testo di Avvakum e delego a lui la responsabilità di qualsiasi errore", (N.d.A.).

alleluia, gloria a Te, o Dio”. Gli ortodossi ripetono l’invocazione “Alleluia” per tre volte. Di qui è nata una grande diatriba.

In termini di fonetica, osserviamo nei canti dei vecchi credenti un’eptapodia trocaica con cesura dopo il quarto piede, un metro integro e che risponde pienamente alla sua funzione a seconda dell’emozione; tra gli ortodossi il trocheo a nove piedi si divide inevitabilmente in due parti, a sei e tre piedi, grazie a questo l’integrità dell’invocazione svanisce. Inoltre, poiché in presenza di una contiguità tra verso lungo e breve, noi tendiamo sempre a uguagliare l’impressione ricevuta da questi, scandendo il breve e sfumando il lungo, allora le parole degli angeli assumono il carattere di una sorta di ritornello, in aggiunta a quello umano e non equivalente.

In termini di stilistica, nella vecchia redazione osserviamo la sostituzione corretta di una parola straniera con una propria, come nella frase “Avet-vous vu zia Maša?”, mentre nella nuova “Gloria a te, o Dio!” la traduzione appare completamente superflua, del tipo “venite da noi at five o’ clock alle cinque”.

In termini di composizione, la vecchia redazione ha ancora il vantaggio, grazie alla suddivisione in tre membri, assai più affini alla nostra *forma mentis* rispetto a quella a quattro della nuova.

In termini di eidolologia, nella vecchia redazione sentiamo che l’invocazione è a tutte e tre le persone della Santissima Trinità, mentre nella nuova non è dato sapere a chi sia rivolta la quarta invocazione.

Ci auguriamo che verrà il tempo in cui i poeti inizieranno a soppesare ogni loro parola con la stessa premura dei compositori dei canti religiosi.

La vita del verso

I.

Il contadino ara, il muratore costruisce, il sacerdote prega e la corte giudica. Cos’è dunque che fa il poeta? Perché non descrive le condizioni ideali per la crescita dei vari cereali con versi che si imprime facilmente nella memoria, perché si rifiuta di comporre una nuova Dubinuška¹⁹⁸ o di addolcire l’amaro farmaco delle tesi religiose? Perché, solo nei momenti di codardia, riconosce di aver risvegliato dei nobili sentimenti con la lira?¹⁹⁹ Forse che comunque non c’è posto per il poeta

¹⁹⁸ “Canzone sui versi della poesia di L. Trefolev”, Timenčik, Kommentarii 1990: *Pis'ma o russkoj poezii*, p. 288.

¹⁹⁹ Citazione della poesia “Exegi monumentum” di Puškin. Qui è riportata la traduzione in italiano di T. Landolfi: “E sarò caro a lungo al popolo perché / nobili sentimenti destai colla mia lira, / ed in crudele secolo la libertà cantai / e chiesi grazia pei caduti”.

nella società, che questa sia borghese o socialdemocratica, o in una comunità religiosa? Che taccia Giovanni Damasceno!²⁰⁰

Ecco cosa dicono i sostenitori della tesi dell'“arte per la vita”. Di qui derivano François Coppée, Sully Prudhomme, Nekrasov e in gran parte Andrej Belyj.

Ad essi si oppongono i difensori dell'“arte per l'arte”: “Sparite, cosa importa al poeta della pace di voi. Siete rivoltanti per l'anima, come bare, per la vostra stupidità e malvagità siete solo dei fannulloni, avevate finora solo prigionieri e asce, ne ho abbastanza di voi, folli schiavi...”²⁰¹. Per noi, principi del Canto, la vita è solo un mezzo per volare: più forte il ballerino batte i piedi per terra, più in alto si libra. Sia che coniamo poesie come coppe o che scriviamo oscure, quasi ebbre, canzonette, noi siamo sempre e innanzitutto liberi e non desideriamo in alcun modo essere utili. Da qui derivano Heredia e Verlaine e da noi Majkov.

Questa disputa dura già da molti secoli, senza portare ad alcun risultato, e la cosa non sorprende: pretendiamo che il nostro rapporto con qualsiasi cosa, che siano persone, cose o pensieri, sia prima di tutto “vergine”. Con questo intendo il diritto per ogni fenomeno di avere valore in sé, di non necessitare di una giustificazione della propria esistenza, e un altro diritto, più alto, quello di servire gli altri.

Omero affinava i suoi esametri, non curandosi di altro se non di vocali e consonanti, cesure e spondei, e a questi adattava il contenuto. Eppure, egli si sarebbe considerato un impiegato incapace se, attraverso i suoi canti, i giovani non avessero aspirato alla gloria militare, se gli occhi annebbiati delle fanciulle non avessero arricchito di bellezza il mondo.

Vi è impudicizia sia nel concetto di “arte per la vita” che in quello di “arte per l'arte”. Nel primo caso l'arte è ridotta al livello di una prostituta o di un soldato. La sua esistenza acquista valore solo nella misura in cui adempie a scopi che non le sono propri. Non sorprende dunque che alle dolci muse si offuschino gli occhi e assumano cattive maniere. Nel secondo caso, l'arte si illanguidisce, diventa gelida come la luna, a cui si rifanno le parole di Mallarmé, poste sulle labbra della sua Erodiade:

...J'aime l'horreur d'etre vierge et je veux vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Amo la vergogna di essere vergine e voglio vivere tra l'orrore nato dai miei capelli...).

²⁰⁰ “Verosimilmente, ci si riferisce al monologo di Giovanni Damasceno nell'omonima opera di A.K. Tolstoj”, Timenčik Kommentarii 1990: *Pis'ma o russkoj poezii*, p. 288.

²⁰¹ “Dalla poesia di Puškin “*Poet i čern*””, Timenčik Kommentarii 1990: *Pis'ma o russkoj poezii*, p. 288.

La purezza è sensualità repressa, e per questo è bella; l'assenza di sensualità invece spaventa, come fosse una nuova e immonda forma di depravazione.

No! Inizia l'era del puritanesimo estetico, delle grandi pretese verso il poeta, come demiurgo, e verso il pensiero e la parola – come materiale per l'arte. Il poeta è tenuto ad indossare le catene delle forme difficili (ricordiamo gli esametri di Omero, le terzine di Dante, le vecchie strofe scozzesi di Byron) oppure quelle delle forme ordinarie, ma che nel loro sviluppo sono arrivate ai limiti del possibile (i giambi di Puškin); lo deve fare, ma solamente per la glorificazione del suo Dio, che comunque deve possedere. Altrimenti sarà un semplice ginnasta.

Tuttavia, se dovessi scegliere tra le due tesi sopra riportate, direi che nella prima è presente più rispetto per l'arte e comprensione della sua sostanza. A questo si aggiunge poi una nuova catena, la nuova applicazione rimanda alle forze che ribollono in essa, sia pure indegna e bassa, non è importante: forse la pulizia delle stalle di Augia²⁰² non si ricorda alla stregua delle altre fatiche di Ercole? Nelle ballate antiche si racconta di quanto si struggesse Rolando quando una decina di nemici si stavano muovendo contro di lui. Dignitosamente si sarebbe potuto battere solo contro un centinaio, ma non dimentichiamo che anche Rolando poteva essere sconfitto.

Ora parlerò solo di poesie, ricordando le parole di Oscar Wilde che incutono terrore nei deboli e infondono coraggio negli audaci.

“Il materiale adoperato dal musicista o dal pittore è misero rispetto alla parola. Quest'ultima non possiede solo la musica, tenera come il suono di una viola o del liuto; non solo i colori, vivi e maestosi come quelli che ci incantano nelle tele dei veneziani e degli spagnoli; non solo forme plastiche, non meno chiare e limpide di quelle presenti nel marmo o nel bronzo, ma nella parola c'è anche il pensiero, la passione, la spiritualità. Tutto ciò è soltanto nelle parole”.

E la poesia è la forma più alta del discorso, lo sanno tutti quelli che, mentre perfezionano accuratamente un pezzo di prosa, esauriscono tutte le loro forze per frenare il ritmo che nasce.

II

L'origine delle singole poesie è misteriosamente affine a quella degli organismi viventi. L'anima del poeta riceve un impulso dal mondo esterno, talvolta in un attimo indelebilmente luminoso, altre volte in modo confuso, come concepito in un sogno, e occorrerà tanto tempo per covare il germe della futura creazione, ascoltando i timidi movimenti della nuova creaturina, non ancora pronta per uscire

²⁰² “Augia (gr. Αὐγέας) Mitico re degli Epei (o Elei), figlio di Elio (o di Eleo o di Posidone), famoso per i suoi infiniti armenti. Eracle ripulì in un giorno le sue stalle dal letame accumulato, deviando per esse il corso dei fiumi Alfeo e Peneo, ma, non avendo ottenuto la mercede pattuita, mosse guerra ad Augia e lo uccise” (fonte Treccani).

dal grembo. Tutto influenza il corso del suo sviluppo: un raggio obliquo della Luna, una melodia udita all'improvviso, un libro letto, il profumo di un fiore. Tutto determina la sua sorte futura. Gli antichi rispettavano il poeta che tace, come una donna che si prepara a diventare madre.

Alla fine, dopo tormenti simili a quelli del travaglio (di questo ne parla anche Turgenev), appare una poesia. Buon per lui se, al momento della sua apparizione, il poeta non è preso da qualche considerazione estranea all'arte, se, mite come una colomba, aspira a trasmettere il prodotto ormai pronto, e saggio come un serpente, mentre prova a racchiudere tutto ciò nella forma più compiuta. Una poesia del genere può vivere per secoli, passando dall'oblio del tempo a nuova gloria e, persino da morta, come il re Salomone, ancora a lungo susciterà timore reverenziale nelle genti. Come l'"Iliade"...

Ma esistono anche poesie non mature, in cui attorno alla prima impressione non hanno fatto in tempo a stratificarsi delle altre; e ce ne sono altre dove, al contrario, i dettagli oscurano il tema principale: sono "storie" nel mondo delle immagini e la compiutezza delle loro singole parti non è piacevole, ma triste, come gli occhi bellissimi dei gobbi. Dobbiamo molto ai gobbi, ci raccontano cose incredibili, ma a volte ripensi con nostalgia ai giovani e slanciati spartani, ti dispiace per i loro fratelli e sorelle più deboli, condannati secondo una legge crudele. Questo vuole Apollo, un po' spaventoso e selvaggio, ma indiscutibilmente bello.

Ma allora cosa serve affinché la poesia viva, non come in un recipiente sotto spirito, come uno strano mostriciattolo, un malato mezzo vivo e mezzo morto in poltrona, ma una vita piena e potente, in modo da suscitare amore e odio, che anche il mondo faccia i conti con la sua esistenza? Quali requisiti deve soddisfare?

Vi risponderò brevemente con "tutti".

Deve appunto possedere: pensiero e sentimento – senza il primo la poesia lirica sarebbe morta e senza il secondo persino una ballata epica sembrerebbe una fantasia noiosa, (Puškin nella sua lirica e Schiller nelle sue ballate lo sapevano) – la morbidezza delle forme di un corpo giovane, dove nulla risalta, nulla scompare, e la limpidezza di una statua illuminata dal sole; la semplicità (per lei sola è aperto il futuro) e la raffinatezza, come riconoscimento vivente per aver ereditato tutte le gioie e le sofferenze dei secoli passati; e ancora prima di questo, stile e gestualità.

Nello stile Dio si manifesta dalla sua creazione, il poeta dona se stesso – ma la sua parte segreta, ignota perfino a lui – ci permette di indovinare il colore dei suoi occhi o la forma delle sue mani. Questo è assai importante. Ad esempio, non amiamo Dante – il ragazzo innamorato del pallore del volto di Beatrice, coraggioso ghibellino che durante l'esilio fu anche nel veronese – meno della sua

“Divina Commedia”... Con gestualità in poesia intendo una certa disposizione di parole, una selezione di vocali e consonanti, accelerazione e decelerazione del ritmo, tale che il lettore si mette in posa come il suo eroe, assume la sua mimica e i suoi movimenti del corpo e, conseguentemente alla suggestione del suo corpo, prova ciò che prova il poeta, tanto che il pensiero pronunciato non è più una bugia, ma una verità²⁰³. Le lamentele dei poeti sul fatto che il pubblico non sia solidale con la loro sofferenza, in quanto ebbri della musicalità del verso, si fonda su un malinteso. Il lettore riuscirà a sentire solo la propria gioia, tristezza o disperazione. Per suscitare compassione, bisogna parlare di sé con una “lingua inespressiva”, come faceva Nadson.

Tornando a quanto detto prima: per essere degna del suo nome, la poesia, oltre a possedere le qualità sopra indicate, deve preservare a pieno l’armonia tra loro e, ancor più importante, deve essere chiamata alla vita non dalla “frustrazione del pensiero in catene”²⁰⁴ ma da un’urgenza interiore che gli dà l’anima viva: il temperamento. Inoltre, deve essere impeccabile perfino nelle irregolarità. Perché solo le deviazioni consapevoli dalla regola universalmente accettata daranno alla poesia l’individualità, del resto a queste piace apparire come inconse. Così Charles Asselineau parla del “sonetto dissoluto”, dove l’autore, consapevole di infrangere la regola, finge di averlo fatto in preda all’ispirazione poetica e al fervore della passione. Pierre de Ronsard, Meynard, de Malherbe scrivevano sonetti del genere. Queste scorrettezze assomigliano a dei nei, attraverso cui è più semplice ricostruire nella memoria la fisionomia del tutto.

In breve, la poesia deve risultare come lo stampo di un bellissimo corpo umano, la perfezione di una rappresentazione al massimo grado: non sorprende che Dio ci abbia creati a sua immagine e somiglianza. Una poesia di questo tipo è già di per sé preziosa, ha diritto di esistere ad ogni costo. Quindi, per salvare una persona, si equipaggiano spedizioni, in cui muoiono decine di altre persone. Tuttavia, poiché si è salvato, deve, come tutti, giustificare la propria esistenza dinanzi a se stesso.

III

In verità il mondo delle immagini si ritrova a stretto contatto con il mondo delle persone, ma non come si pensa abitualmente. Non essendo analoga alla vita, l’arte non ha un’essenza pienamente simile alla nostra, non ci permette di raggiungere una comunicazione sensoriale con altre realtà. non ci permette di comunicare con altre realtà. Le poesie, anche quelle scritte da autentici visionari nella trance poetica, acquistano valore solo se meritevoli. Pensarla diversamente significherebbe cadere nel famoso errore dei passeri che desiderano beccare dei frutti che però sono dipinti. Eppure le poesie più

²⁰³ Citazione da *Silentium* di Tjutčev.

²⁰⁴ Citazione della poesia “*Ne ver’ sebe*” di Lermontov del 1839, ripresa poi da Dostoevskij sia ne “L’Idiota”, che ne “I Fratelli Karamazov”.

belle, come sostanze vive, entrano nel cerchio della nostra vita; ora per insegnare, ora per richiamare, ora per benedire; tra loro esistono angeli custodi, sagge guide, demoni tentatori e teneri amici. Sotto la loro influenza la gente ama, discute, muore. Per molti versi, rappresentano un giudice supremo, come i totem per gli indigeni nordamericani. Ne è esempio “Quiete” di Turgenev, dove la poesia “Antiaris” in virtù della sua forza e distanza, accelera lo scioglimento di un amore “pesante” alla maniera russa; o “L’Idiota” di Dostoevskij, quando il “Cavaliere povero”²⁰⁵ risuona come fosse un incantesimo sulle labbra di Aglaja, bramante d’amore per l’eroe; o le “Danza Notturme” di Sologub, con le quali il poeta ammalia principesse capricciose attraverso la musica divina dei versi di Lermontov.

Tra la poesia russa contemporanea, come esempio di poesia “viva”, ne segnalerò solo alcune con l’unica intenzione di illustrare quanto detto sopra e lasciando da una parte molte cose caratteristiche e importanti. Ecco almeno la poesia “Nella cripta” di Brjusov:

“Sei distesa nella tomba con una corona di mirto,
io bacio il riflesso della Luna sul tuo volto!...

Attraverso le grate delle finestre si vede il cerchio lunare,
nel cielo limpido, come fosse sopra di noi, c’è il mistero del silenzio.

Al tuo capezzale c’è una coroncina di rose umide,
sui tuoi occhi, come perle, gocce di lacrime passate.

Il raggio della Luna, che accarezza le rose, è d’argento perlato,
la luce di Luna avvolge il marmo delle vecchie lastre.

Cosa vedi, cosa ricordi nel sonno profondo?
Ombre nere tendono sempre più vicino verso di me.

Sono giunto da te alla tomba attraverso un cortile oscuro,
alla porta mi sorvegliano lemuri feroci.

Lo so, lo so, non posso stare a lungo, da solo, con te!

La luce della Luna compie ritmicamente il suo moto circolare.

Sei immobile, sei bellissima, con la tua corona di mirto,
io bacio il riflesso della Luna sul tuo volto...!”

²⁰⁵ *Il Cavaliere di Bronzo* è un poema di Puškin scritto nel 1833 e pubblicato nel 1837.

Qui, in questa poesia, c'è la passione di Brjusov, che gli consente di trattare con noncuranza persino il supremo orrore della morte e della scomparsa, e c'è la tenerezza di Brjusov, una tenerezza quasi verginale, che tutto rallegra, tutto languisce, sia la luce della Luna, che le rose e le perle: queste due particolari caratteristiche della sua arte lo aiutano a realizzare un'immagine, uno stampo dell'istante dell'incontro fra i due innamorati, inesorabilmente separati e per sempre avvelenati da questa scissione.

Nella poesia "Eliadi" ("Trasparenza", pag. 24) Vjačeslav Ivanov, poeta, la cui luminosità solare e potenza puramente virile è così diversa dalla femminilità lunare di Brjusov, dà l'immagine di Fetonte. Trasforma il mito chiaro e antico in una verità eternamente giovane. Sono vissuti da sempre eroi condannati a morte proprio per la natura del loro ardire. Ma non tutti sapevano che la sconfitta può essere più fruttuosa della vittoria.

"Era bellissimo, un fanciullo orgoglioso,

figlio del Sole, giovane Helios,

quando lo afferrò con mano ferma

la grandezza di un sacrificio fatale, -

Quando le redini della sua potenza

eccitava presso le Ore arrossite

e i cavalli battevano contro gli avamposti, -

pregustando il cielo in fiamme!

E, sbrigliati, si levavano in volo, si imbizzarrivano,

dopo aver lasciato la prigione scarlatta,

E correvano assieme al trotto d'ottone,

obbedienti al giogo soave- "... ecc.

Il "fanciullo orgoglioso" non appare proprio nella poesia, ma è visibile nelle parole e nei canti delle tre Eliadi di lui innamorate, che lo accompagneranno verso la morte e che piangeranno per lui sul verde Eridano. Ecco il destino rovinosamente invidiabile di cui cantano le fanciulle

Innokentij Annenskij è potente, ma la sua forza più che Maschile, è Umana. Nel suo caso non è il sentimento che genera il pensiero, come generalmente accade tra i poeti, ma è il pensiero stesso che è sì forte da divenire sentimento, vivo fino a far male. Ama esclusivamente l'*hic* ed esclusivamente il *nunc* e questo amore lo porta alla ricerca non solo di decorazioni, ma della forma di espressione

della bellezza. Per questo le sue poesie tormentano, infliggono ferite all'anima che non si rimarginano, e contro di esse si deve combattere attraverso gli "incantesimi" del tempo e dello spazio.

"Quale delirio oscuro e grave

Quali torbide altezze lunari!

Toccare per tanti anni il violino

e non riconoscerne alla luce le corde!

A chi siamo necessari? Chi ha acceso

due facce gialle, due tristi?

E all'improvviso l'archetto senti

che qualcuno le aveva prese e fuse.

Ma da quanto tempo! Attraverso questa oscurità

Di' solo: "sei tu, sei proprio tu?" –

E le corde gli facevano le feste,

e, accarezzandolo, tremavano.

Non è forse vero? Non ci separeremo

Mai più – non è abbastanza?

E il violino rispondeva: "sì!" –

Ma il cuore del violino soffriva.

L'archetto capì tutto, si ammutolì,

e nel violino si tratteneva tutto quanto.

Ed era una sofferenza per loro

Ciò che per gli altri sembrava musica.

Ma l'uomo non sparse

Le candele fino al mattino... E le corde suonavano,

solo il mattino le ritrovò senza forze

sul velluto nero del letto".

A chi non è mai successo? Chi non ha dovuto rinunciare al proprio sogno capendo che l'opportunità di realizzarlo è andata per sempre perduta? E chi, dopo aver letto questa poesia, dimenticherà l'eterna,

vergine purezza del mondo, crederà che esista solo tormento, che anche se par musica, in realtà è morta, è avvelenata. Non affascina forse il pensiero di una morte causata da una simile freccia lirica?

Dunque, sorvolando sulla “Sconosciuta” di Blok – su cui si è già scritto a sufficienza – dirò un po’ su “Orologi d’amore” di Kuzmin. Contemporaneamente, l’autore scrisse anche la musica per quest’opera e ciò ha lasciato su di loro l’impronta di una sorta di solennità e eleganza, accessibile solo a suoni puri. La poesia si versa come rivoli di miele dolce, denso e fragrante, si inizia a credere che essa sia l’unica forma di linguaggio umano, e una conversazione o uno stralcio prosaico dopo sembrano qualcosa di terribile, come un sussurro in una notte di Tjutčev, come un sortilegio impuro. Questo ciclo è composto da una serie di brani lirici, inni d’amore e sull’amore. Le sue parole si possono ripetere ogni giorno, come si ripetono le preghiere, mentre si inala un profumo, si guarda un fiore. Ne riporto un passaggio, che affascina decisamente la nostra idea del domani, rendendolo una cornucopia.

“L’amore dispone reti

Di seta resistente;

gli amanti, come bambini,

ne cercano i buchi.

Ieri non conoscevi l’amore

Oggi sei tutta in fiamme.

Ieri mi rifiutavi,

Oggi mi giuri amore.

L’amato amerà il domani,

il non amato lo ieri.

Quello che non è stato verrà da te

Per altre sere.

Si innamorerà chi amerà

Quando arriverà il momento

E sarà quel che sarà,

quello che ci è in sorte.

Noi, come bambini,

cerchiamo i buchi

cadendo ciecamente nelle reti

di seta resistente”.

Quindi l’arte, nata dalla vita, vi ritorna, non come un bracciante a poco prezzo, non come un guastafeste, ma da pari a pari.

IV

In questi giorni la rivista “Vesy”, principale roccaforte del simbolismo russo, ha cessato di esistere. Ecco alcune frasi chiave dal manifesto conclusivo di redazione, pubblicato sul numero 12:

“«Vesy» era la camera d’aria necessaria fino a quando non si sono fusi i due livelli ideologici dell’epoca, e diventa inutile quando lo scopo è raggiunto, alla fine, dal suo operare. Assieme alla vittoria dell’idea simbolista, in quella forma professata e che doveva essere professata da “Vesy”, la stessa rivista diventa priva di senso. Una volta raggiunto l’obiettivo, anche il mezzo è inutile. Nuovi traguardi sono all’orizzonte”.

“Con ciò non intendiamo dire che il movimento simbolista è morto, che il simbolismo ha smesso di rappresentare il vessillo della nostra epoca”...“Ma domani la parola stessa diventerà la bandiera, si accenderà con un’altra fiamma e arderà in un altro modo sopra di noi”.

Non si può non concordare con tutto ciò, soprattutto se il discorso riguarda la poesia. Il simbolismo russo, rappresentato a pieno da “Vesy”, indipendentemente dal fatto che apparisse come un momento inevitabile nella storia dello spirito umano, aveva anche il ruolo di combattente per i valori culturali, a cui si erano rivolti da noi senza tanti convenevoli in molti, da Pisarev a Gorkij. A tale onere ha adempiuto brillantemente e ha ispirato nei barbari della stampa russa se non rispetto per i grandi nomi e le grandi idee, almeno timore dinanzi a loro. Ma la questione, se sia ancora necessaria la sua sopravvivenza come scuola letteraria, ha pochissime speranze di essere risolta perché il simbolismo è stato creato non dalla potente volontà di una sola persona, come non lo è stato il “Parnassianesimo” dalla volontà di Leconte de Lisle, né è stato il risultato di sconvolgimenti sociali, come il romanticismo, ma è il frutto della maturazione dello spirito umano che ha proclamato che il mondo è la nostra rappresentazione. Ne risulta che esso apparirà obsoleto solo quando l’umanità rifiuterà questa tesi – e lo rifiuterà non solo su carta, bensì con tutto il suo essere. Quando succederà, lo lascio giudicare ai filosofi. Ora non possiamo non essere simbolisti. Non è vocazione, né desiderio, è solo la mia constatazione di un fatto.

Il lettore

La poesia per l’uomo è uno dei modi per esprimere la propria identità e si manifesta attraverso la parola, l’unico strumento che soddisfa i suoi bisogni. Tutto ciò che si dice sulla liricità di un qualche paesaggio o fenomeno naturale indica solo la loro idoneità come materiale poetico o suggerisce

un'analogia molto lontana in spirito animistico tra il poeta e la natura. Lo stesso dicasi per le azioni o i sentimenti di una persona, non incarnati nella parola. Possono essere bellissimi come le impressioni date dalla poesia, ma non diventeranno poesia, perché essa racchiude in sé anche ciò che di bello è è inaccessibile all'uomo. Nessun espediente fonetico in poesia può trasmettere la voce autentica di un violino o di un flauto, nessuna tecnica stilistica può tradurre lo splendore del sole o il soffio del vento.

La poesia e la religione sono due facce della stessa medaglia. Entrambe richiedono all'uomo un lavoro spirituale. Non in nome di uno scopo pratico, come l'etica o l'estetica, ma in nome di un qualcosa di più alto, sconosciuto a loro stesse. L'etica adatta l'uomo alla vita in società, l'estetica prova ad aumentare la sua capacità di godersela. Il comando per la rinascita al massimo grado dell'uomo è affidato sia alla religione che alla poetica. La religione si rivolge al collettivo. Per i suoi scopi, che sia l'edificazione di una Gerusalemme tra i cieli o il culto universale di Allah o la purificazione dalla materia nel Nirvana, occorrono gli sforzi di tutti, come fanno i polpi per formare la barriera corallina. La poesia si rifà sempre all'individuo. Anche quando il poeta parla ad una folla, parla separatamente a ciascuno di loro. Dall'individuo la poesia richiede la stessa cosa che domanda la religione al collettivo. *In primis*, il riconoscimento della sua unicità e onnipotenza; poi il perfezionamento della sua natura. Il poeta, che ha compreso il “profumo di erbe oscure”²⁰⁶ vuole che lo stesso inizi a sentirlo anche il lettore. Gli è necessario per far sì che per tutti “sia chiaro il libro delle stelle”²⁰⁷ che “con lui parlino le onde del mare”²⁰⁸. Pertanto, il poeta nei minuti della creazione deve essere padrone di sensazioni, per lui inconsapevoli e preziose. Questo gli genera un senso di catastrofismo, ogni volta gli sembra di dover scrivere le sue ultime parole, le più importanti, senza saper a cosa serva alla Terra anche solo partorirci. Tale particolarissima idea, che si riempie a volte di così tanta trepidazione che impedirebbe di parlare, se non fosse per il senso di vittoria che l'accompagna, la consapevolezza di creare combinazioni perfette di parole, come quelle che un tempo resuscitavano i morti, distruggevano le pareti. Queste due sensazioni ce le hanno anche i poeti maldestri. Lo studio della tecnica li fa apparire più raramente, ma dà più risultati.

La poesia ha sempre desiderato dissociarsi dalla prosa. E attraverso un approccio tipografico (prima calligrafico), iniziando ogni verso con la maiuscola, e con un ritmo sonoro chiaramente udibile, con la rima, l'allitterazione, creando dal punto di vista stilistico un particolare “linguaggio” poetico (i trovatori, de Ronsard, Lomonosov), raggiungendo da quello della composizione una particolare rapidità di pensiero e da quello eidologico nella scelta delle immagini. La prosa la seguiva ovunque,

²⁰⁶ “Dalla poesia di A.A. Fet «Quanto è povera la nostra lingua! – Voglio e non posso...» (1887)”, Timenčik Kommentarii 1990: *Pis'ma o russkoj poezii*, p. 291.

²⁰⁷ “Citazione non precisa dalla poesia di E.A. Baratynskij «In morte di Goethe»”, Timenčik Kommentarii 1990: *Pis'ma o russkoj poezii*, p. 291.

²⁰⁸ *Ibidem*.

sostenendo che fra di loro non vi fosse differenza, come un povero che insegue l'amicizia di un parente ricco. Recentemente i suoi sforzi hanno avuto successo. Da una parte, attraverso la "penna" di Flaubert, Baudelaire e Rimbaud, ha acquisito i modi di una predestinata, dall'altra la poesia, tenendo a mente che una dose di "mistero" è una *conditio sine qua non* per la sua esistenza, è instancabilmente alla ricerca di nuovissimi mezzi d'influenza e si è avvicinata alla zona proibita dei versi di Wordsworth, delle composizioni di Byron, nel verso libero ecc, persino nello stile, se Paul Fort pubblica le poesie in versi, come la prosa.

Ritengo anche sia impossibile tracciare un confine netto tra prosa e poesia, come non lo troveremmo tra piante e minerali o piante e animali. Ma l'esistenza dell'ibrido non danneggia il puro. E per quanto riguarda la poesia, gli studiosi di oggi concordano. In Inghilterra regna ancora l'assioma di Coleridge, che definisce la poesia come "le migliori parole nel miglior ordine". In Francia l'opinione di de Banville: la poesia è creazione e non può essere migliorata. A questa si aggiunge l'opinione di Mallarmè: "la poesia è dove vi è un tentativo esterno di stile".

Esprimendosi a parole, il poeta si riferisce sempre a qualcuno, a qualche ascoltatore. Spesso questo uditore è lui stesso e in tal caso si ha a che fare con la naturale scissione dell'individualità in due. A volte un certo interlocutore mistico, un amico non ancora comparso o l'amata, a volte Dio, la Natura, il popolo...

Questo al momento della creazione. Tuttavia, non è un segreto, tanto meno per il poeta, che la poesia si sceglie un lettore vivo e autentico tra i contemporanei, a volte tra i posteri. Questo lettore non si merita in alcun modo il disprezzo di cui spesso i suoi poeti sono riempiti. È grazie a lui che si stampano libri, che si crea una reputazione, è questo che ci ha dato la possibilità di leggere Omero, Dante, Shakespeare. Inoltre, nessun poeta dovrebbe dimenticare che, in rapporto con altri poeti, anche lui è un lettore. Ma tutti noi siamo come una persona che ha imparato una lingua straniera dai manuali. Possiamo parlare, ma non capiamo cosa ci dicono. Esistono svariati manuali per i poeti, ma non per i lettori. La poesia si sviluppa, le correnti poetiche vengono sostituite da altre, il lettore rimane lo stesso e nessuno cerca di illuminare gli angoli della sua anima oscura con il lume della conoscenza. È ciò che faremo ora.

Prima di tutto, ogni lettore è assolutamente certo di essere autorevole: uno perché è salito al rango di colonello, l'altro perché ha scritto un libro di mineralogia, un terzo perché sa che qui non c'è trucco: "Se piace bene, se no male; la poesia è il linguaggio degli dei, ergo su di essa posso giudicare liberamente". Questa è la regola generale, ma nel suo ulteriore sviluppo i lettori si dividono in 3 tipologie: ingenuo, snob, esaltato. L'ingenuo in poesia è alla ricerca di dolci ricordi. Se ama la natura, condanna i poeti che non ne parlano; se è un socialista o un Don Giovanni o un mistico, cerca versi

del genere. Vuole trovare in poesia immagini e pensieri familiari, riferimenti a cose che gli piacciono. Delle sue impressioni parla poco e di solito non argomenta le proprie opinioni. In generale è d'animo buono, sebbene incline ad attacchi di rabbia cieca, come qualsiasi erbivoro. È diffuso tra i critici della vecchia scuola.

Lo snob si ritiene un lettore illuminato: ama parlare dell'arte del poeta. Di solito sa dell'esistenza di una qualche artificio tecnico e lo applica durante la lettura. Da lui sentirete dire che X è un grande poeta perché introduce ritmi complessi, Y perché crea neologismi, Z perché emoziona attraverso le ripetizioni. Esprime le sue opinioni ampiamente e a volte anche in modo interessante, ma, imparando solo una o al massimo due o tre tecniche, sbaglia inevitabilmente nel modo più deplorabile. Si incontra esclusivamente tra i critici della nuova scuola.

L'esaltato ama la poesia e odia la poetica. In passato si incontrava anche in altre aree dello spirito umano. Egli ha preteso il rogo dei primi medici, anatomisti, che osavano scoprire il mistero della creazione di Dio. Era tra i marinai che deridevano la prima nave a vapore perché il navigante doveva pregare la Vergine Maria per un vento favorevole e non incendiare altra legna per far girare le ruote. Messo ovunque in ombra, è sopravvissuto solo tra i lettori di poesia. Parla di spirito, di colore, di gusto in poesia, del suo potere miracoloso, o al contrario della mollezza, freddezza o a volte calore del poeta. Si incontra raramente, messo in ombra sempre più dai primi due tipi e poi dai poeti stessi.

La situazione è tragica, non è vero? E se l'arte poetica è il frutto dello spirito con il diverso espediente della parola, simile ad una fecondazione naturale, allora ricorda l'amore degli angeli verso i cainiti, o la stessa cosa - semplice zoofilia.

Eppure, forse c'è un altro lettore, il lettore-amico. Questo lettore pensa solo a ciò che dice il poeta, diventa quasi la stessa poesia scritta, ricorda i suoi passaggi, le intonazioni. Attraversa il momento lirico in tutta la sua complessità e acutezza, sa benissimo che tutti i successi del poeta sono legati alla tecnica e che i suoi trionfi sono quasi il simbolo che il poeta è segnato della grazia di Dio. Per lui la poesia è rilevante in tutto il suo fascino materiale, come per un salmista le bave della sua amata e il petto ricoperto di capelli. Non lo inganni con mezze ricompense, né lo corrompi in modo lascivo. Una poesia bella entra nella sua coscienza come un fatto indiscutibile, lo cambia, definisce i suoi sentimenti e gesti. Alla sola condizione di esistere, la poesia associa al suo dovere morale il mandato di nobilitare la razza umana.

Esiste un lettore del genere, almeno io ne ho visto uno. Se non fosse per la testardaggine e negligenza umana, molti potrebbero diventarlo.

Se fossi stato Bellamy, avrei scritto un romanzo dalla vita del lettore futuro. Avrei raccontato delle correnti di lettori e della loro lotta, dei lettori-nemici, che denunciano l'insufficienza di genio tra i poeti, simili ad una Gioconda dannunziana, ai lettori di Elena di Sparta, per la conquista dei quali bisogna superare Omero. Per fortuna, io non sono Bellamy e ci sarà un romanzo mediocre in meno.

Ciò a cui il lettore ha diritto e richiede dal poeta costituirà la materia di questo libro. Ma non si insegnerà ai poeti a scrivere poesie, come un manuale di astronomia non insegnerà a creare corpi celesti. Eppure, può servire ai poeti per controllare le loro opere già scritte e nel momento che procede la creazione darà la possibilità di valutare se il sentimento è sufficientemente saturo, se l'immagine è matura o l'estasi ottimale oppure non cedere all'istinto e risparmiare energia per un momento migliore. Occorre scrivere non quando possibile, ma quando necessario. La parola "possibile" deve essere eliminata da tutte le aree dello studio in poesia.

Delacroix diceva: "Occorre instancabilmente studiare la tecnica della propria arte, per non pensarci nei minuti della creazione". In effetti della tecnica o non si deve sapere assolutamente nulla, o conoscerla bene. Il sedicenne Lermontov scrisse "L'angelo" e solo dopo dieci anni poté scrivere un'altra poesia degna di lui. Che poi la poesia "L'angelo" era unica, ma tutte le poesie degli anni '40-41 sono bellissime. La poesia, come Pallade Atena che nacque dalla testa di Zeus, derivando dallo spirito del poeta, diventa un organismo particolare. E, come ogni organismo vivente, ha la propria anatomia e fisiologia. Prima di tutto vediamo la combinazione di parole, di questa carne poetica. La sua sostanza e qualità costituiscono il tema della stilistica. Osserviamo dunque che le combinazioni di parole, completandosi a vicenda, conducono ad un'impressione definitiva, e osserviamo la spina dorsale della poesia, della sua composizione. Da qui ci chiariremo tutta la natura dell'immagine, il sentimento che ha spinto il poeta a creare il sistema nervoso della poesia e quindi acquisiremo l'eidologia. Alla fine (sebbene tutto avvenga nello stesso momento) la nostra attenzione è catturata dal lato sonoro del verso (ritmo, rima, combinazione di vocali e consonanti) che, come sangue, brilla nelle sue vene e noi comprenderemo la sua fonetica. Tutte queste qualità sono radicate in ogni poesia, dalla più generale a quella più da dilettanti, come si può fare anatomia sui vivi e sui morti. Ma i processi fisiologici nell'organismo avvengono solo a condizione di qualche raggiungimento e, dopo aver sezionato la poesia dettagliatamente, potremo solo dire se ha tutto ciò di cui ha bisogno e in maniera sufficiente per vivere.

Le stesse leggi della sua vita, cioè l'interazione delle sue parti, devono essere particolarmente studiate e la rotta non è stata ancora tracciata.

Eredità del simbolismo e dell'acmeismo

Ad un lettore attento appare chiaro che il simbolismo ha fatto il suo corso ed è ora in decadenza. Ed il fatto che le opere del simbolismo ormai non appaiano più, e se anche appaiono, sono estremamente deboli, persino dal punto di vista simbolista, e che sempre più spesso si sentano voci a favore di una revisione dei valori e delle reputazioni che fino a poco fa erano incontestabili e il fatto che siano comparsi i futuristi, gli egofuturisti e le altre iene che rincorrono sempre il leone²⁰⁹. Al posto del simbolismo arriva una nuova corrente, comunque essa si chiami (“acmeismo” – dalla parola greca “ακμή” = il più alto grado di qualcosa, il momento di fioritura – o “adamismo”, uno sguardo coraggiosamente saldo e chiaro verso la vita), che in ogni caso esige un maggiore equilibrio tra le forze e una più accurata conoscenza del rapporto tra soggetto e oggetto, più di quanto avvenisse nel simbolismo. Ma, affinché questa tendenza si affermi a pieno e diventi degna erede della precedente, occorre che essa accetti il suo retaggio e dia una risposta a tutte le questioni che da quella erano state poste. La gloria degli antenati è vincolante, ma il simbolismo è stato un degno padre.

Il simbolismo francese, capostipite dell'intero simbolismo, come scuola, ha posto in primo piano compiti puramente letterari: verso libero, uno stile più singolare e incerto, la metafora elevata sopra ogni cosa e la famigerata “teoria delle corrispondenze”²¹⁰. Il resto tradisce il suo terreno non romanzo, e di conseguenza non nazionale, “preso in prestito”. Lo spirito romanzo ama troppo l'elemento della luce, che separa gli oggetti, che traccia linee nette; questa stessa simbolica fusione di tutte le immagini e le cose, la varietà della loro forma, poteva nascere solo nella nebbiosa bruma dei boschi germanici. Un mistico direbbe che il simbolismo in Francia è stata la diretta conseguenza di Sedan²¹¹. Ma, assieme a questo, il simbolismo rivelò nella letteratura francese un'aristocratica sete di cose rare e difficili da raggiungere e così la salvò dal volgare naturalismo che la minacciava.

Noi, russi non possiamo fare i conti col simbolismo francese se non altro perché ormai la nuova corrente, di cui ho parlato sopra, dà una netta preferenza allo spirito romanzo rispetto a quello germanico. Come i francesi cercavano un verso nuovo, più libero, gli acmeisti aspirano a spezzare le catene del metro, attraverso ellissi di sillabe ora più che mai, attraverso il libero spostamento di accenti, e ci sono ormai poesie scritte in un sistema sillabico di nuova concezione. Le metafore da capogiro del simbolismo li abituarono ad audaci cambi di pensiero; l'instabilità delle parole, a cui prestavano attenzione, ha risvegliato la ricerca di nuove parole dal contenuto più stabile nel vivo

²⁰⁹ Che il lettore non pensi che con questa frase io stia ponendo una croce su tutte le estreme aspirazioni dell'arte contemporanea. Un articolo a parte sarà dedicato alla loro analisi e valutazione in uno dei prossimi libri di “Apollon” (N.d.A.).

²¹⁰ Si riferisce alla poesia di Baudelaire “Correspondances”, contenuta ne *I fiori del male*.

²¹¹ La battaglia di Sedan fu lo scontro che si tenne tra il 1870 e il 1871 tra la Francia e la Prussia, conclusosi con la disfatta dell'esercito francese.

discorso popolare; e l'ironia brillante, che non mina le radici del nostro credo, un'ironia che non poteva non manifestarsi almeno di tanto in tanto tra gli scrittori romanzi, ha preso ora il posto della disperata serietà germanica, che hanno tanto vagheggiato i nostri simbolisti. Infine, apprezzando molto i simbolisti per averci mostrato il significato di simbolo in arte, non siamo d'accordo a immolare a lui gli altri modi di agire con la poesia e cerchiamo la piena concordanza di essi. Con questo rispondiamo alla questione sulla relativa "bellissima difficoltà" dei due movimenti: è più difficile essere un acmeista che un simbolista come è più difficile costruire una cattedrale rispetto ad una torre. E uno dei principi della nuova corrente è quello di procedere sempre lungo la linea di maggiore resistenza.

Il simbolismo germanico, con i suoi fondatori Nietzsche e Ibsen, sollevò la questione dell'uomo nell'universo, dell'individuo nella società e lo liberava, trovando un qualche scopo oggettivo o dogma, che doveva servire. Con questo si diceva che il simbolismo tedesco non sentisse il valore in sé di ciascun fenomeno, che non necessitasse di alcuna giustificazione dall'esterno. Per noi, la gerarchia nel mondo dei fenomeni è solo il peso specifico di ciascuno di essi, e il peso di quello più insignificante è incommensurabilmente maggiore dell'assenza di peso, dell'inesistenza, e quindi, di fronte al non essere tutti i fenomeni sono fratelli. Non avremmo deciso di far chinare l'atomo a Dio, se non fosse nella sua stessa natura. Ma, sentendoci fenomeni tra fenomeni, prendiamo parte al ritmo del mondo, accettiamo tutte le sue influenze e, a nostra volta, agiamo su di esso. Il nostro dovere, la nostra volontà, la nostra gioia e tragedia è quella di indovinare ogni minuto cosa ci riserverà il prossimo minuto, per la nostra causa, per tutto il mondo, e accelerare la sua venuta. E come premio più alto, che non lascia la nostra attenzione nemmeno per un secondo, ci viene in sogno l'ultima ora, che non arriverà mai. Ribellarsi in nome di altre condizioni di vita qui, dove c'è la morte, è strano come per un prigioniero rompere una parete quando dinanzi a lui c'è una porta aperta. Qui l'etica diventa estetica, allargandosi nel campo dell'ultima. Qui l'individualismo al massimo grado dei suoi sforzi crea la vita sociale. Qui Dio diventa il Dio Vivo perché l'uomo si è sentito degno di un Dio così. Qui la morte è il sipario che ci separa dagli attori, dagli spettatori e nell'ispirazione dello spettacolo, disprezziamo occhiate da codardi: cosa ci sarà dopo? Come gli adamisti, siamo un po' come delle bestie silvane e in ogni caso non rinunceremo a quello che di bestiale c'è in noi, in cambio della nevrastenia. Ma ora è tempo di parlare del simbolismo russo.

Il simbolismo russo ha indirizzato le sue forze principali nella regione dell'ignoto. A turno ha fraternizzato ora con il misticismo, ora con la teosofia, ora con l'occultismo. Alcune delle ricerche in questa direzione si avvicinano quasi alla creazione di un mito. E ha il diritto di chiedere alla corrente che gli dà il cambio se può vantare solo virtù animali e quale rapporto ha con l'inconoscibile. La prima cosa con cui può rispondere l'acmeismo è indicare che l'inconoscibile, come dice la parola

stessa, non si può conoscere. La seconda è che tutti i tentativi in tal senso sono irragionevoli. Tutta la bellezza, tutto il sacro significato delle stelle sta nel fatto che sono infinitamente lontane dalla Terra e che, nonostante tutti i successi dell'aviazione, sono inarrivabili. La miseria dell'immaginazione verrà distrutta da chi riuscirà a concepire l'evoluzione dell'individuo sempre nelle dimensioni di tempo e spazio. Come possiamo ricordare le nostre vite precedenti (se questo non è un chiaro espediente letterario), quando eravamo nell'abisso, dove esistevano miriadi di altre possibilità delle quali non sappiamo nulla, se non che esistono? Infatti ognuna di loro è negata dalla nostra esistenza e, a sua volta, la nega. Una sensazione infantilmente saggia, dolce sino a far male, della propria ignoranza: questo è quello che ci dà l'ignoto. François Villon, chiedendosi dove sono le bellissime donne dell'antichità, si risponde con questa esclamazione:

„....." *Mais où sont les neiges d'antan!*"²¹²

E questo ci fa sentire ancora più intensamente il “non qui” rispetto ad interi volumi che discutono su quale lato della luna ospiti le anime dei defunti. Ricordare che esiste l'inconoscibile, ma non offendere l'intelletto con congetture più o meno probabili: ecco il principio dell'acmeismo. Questo non significa che si neghi il diritto di rappresentare l'anima quando essa trema, avvicinandosi all'“altro”; l'anima deve solo fremere. Certo, la conoscenza di Dio, la bellissima dama “Teologia”, rimarrà sul suo trono, ma gli acmeisti non vogliono né abbassarla al livello della letteratura, né sollevare la letteratura al suo freddo adamantino. Per quanto riguarda gli angeli, i demoni, gli spiriti naturali e tutti gli altri, essi fanno parte del materiale degli artisti e non dovrebbero più oberare di peso terreno le altre immagini prese dagli stessi.

Ogni corrente prova ammirazione per questo o quell'attore o epoca. Le tombe dei cari uniscono le persone più di tutto. Nei circoli vicini all'acmeismo si sentono più di tutti i nomi di Shakespeare, Rabelais, Villon, Théophile Gautier. La selezione non è casuale: ognuno rappresenta la pietra angolare per edificare il palazzo dell'acmeismo, la pressione di questa o quella poesia. Shakespeare ci ha mostrato il mondo interiore dell'uomo; Rabelais il corpo e le sue gioie, la saggia fisiologia; Villon ci ha raccontato di una vita che non dubita affatto di sé, malgrado sappia tutto, di Dio, del destino, della morte e l'immortalità; Théophile Gautier per questa vita ha trovato nell'arte abiti degni di forme impeccabili. Unire in sé questi quattro momenti è il sogno che ora unisce le persone che si sono definite così audacemente acmeiste.

²¹² In italiano: “Dove sono più le nevi di un tempo?”.

Théophile Gautier

I

Ancora fino al 1866, quando il gruppo dei parnassiani aprì il suo giornale “Le Parnasse contemporain” con le poesie di Gautier, riconoscendolo così solo lui tra tutti i romantici non solo come “uno di loro”, ma anche come “maître”, perfino prima del 1857, quando Baudelaire, che aveva dedicato “I fiori del male” a Gautier, lo definì un poeta infallibile e il mago più perfetto della lingua francese, l’opinione sull’impeccabilità incondizionata delle sue opere era condivisa in tutti i circoli non estranei alla letteratura. E nonostante tale opinione lo danneggiasse agli occhi della folla, che lo considerava freddo: lui che era così dolce, considerato gelido; lui, che era così avido di vita, considerato incapace di comprendere gli altri poeti; lui, che racchiudeva in se stesso le potenzialità della poesia francese con cinquant’anni di anticipo! Egli amava insistere su questa qualità e innalzarla a principio, svegliando il can che dorme.

In effetti, come se osservasse la legge di Puškin “il genio deve essere amante solo della giovinezza e bellezza”²¹³, Gautier amava raccontare delle favolose ricchezze, che appartenevano a giovani uomini felici, che li spendevano in altrettante donne belle, giovani, per certi versi simili a delle gatte, le cui confessioni d’amore risuonano come un impudente e languido “Cinzia, si sbrighi!” e di donne che introducono in un mondo troppo luminoso il dolce senso di gelo mortale. Il maestro e amico di Baudelaire non ha ceduto alla tentazione dell’orrido, al fascino della malinconia, ma ha amato il diverso e esotico finché non ha perso le sue forme plastiche. Del resto può essere pure che percepisse anche questo come proprio, quotidiano, lui che aveva conosciuto il fascino dell’oppio nelle bizzarre sale dell’hotel Pimodan²¹⁴, dopo aver girato quasi tutti gli angoli nascosti di Europa e Oriente.

In “Émaux et Camées” evita tanto ciò che è concreto e casuale, quanto ciò che è nebuloso e astratto; parla di proprietà come fenomeni, del biancore, di contrasti, delle affinità segrete tra gli oggetti, attingendo immagini da tutti i paesi e secoli, dà alla sua poesia l’impressione della piena armonia della stessa vita. E allo stesso tempo sa come non ingombrare le proprie opere di dettagli in più, tralascia di impressionare il lettore con la sua erudizione. Ecco ciò che raccomandava ad un autore drammatico alle prime armi: “Ti basta prendere Geronte, Isabella e Crispino; sistemali intorno ad un sacco di soldi e inizia; non hai bisogno di nient’altro, puoi già dire tutto quello che vuoi” e lui stesso ha seguito questa regola nelle sue commedie solo con una maggiore rotondità dei profili e grazia dei dettagli, diversi da quelli di Molière.

²¹³ Citazione della poesia “*Začem tvoj divnyj karandaš*” di Puškin, 1828.

²¹⁴ Dove abitò Charles Baudelaire.

La scelta delle parole, la moderata rapidità del periodo, la ricchezza di rime, la sonorità del verso - tutto quello che chiamavamo in maniera così imprecisa “forma” dell’opera, trovano in Gautier un profondo conoscitore e difensore. In un sonetto ribatte allo “scolaro”, che aveva cercato di sminuire il significato della forma:

“Ma la forma, ha detto, è come una festa dinanzi agli occhi:

Riempita di vino Falerno o d’acqua –

non è la stessa cosa! La brocca affascina con la sua bellezza!

Scomparirà il profumo, invece il vaso sarà eternamente con noi!”²¹⁵

Ed è lui che ha pronunciato la formula spietata “*L’art robuste seul è l’éternité*”²¹⁶, che ha spaventato anche gli amanti più ardenti della bellezza. E allora? Riconosciamo Gautier come infallibile e solo infallibile, gli riserviamo l’angolo più meritevole e meno frequentato dalla nostra biblioteca e lo spaventeremo con il nome di innovatori impudenti? No. Provate a leggerlo in stanza, dove appassiscono i gigli nei vasi stretti e nell’angolo imbianca il marmo millenario tra un poema di Leconte de Lisle e un racconto di Wilde, - a questi per davvero “infallibili e solo infallibili” - lui ti travolgerà con un’ondata di sfrenata allegria alla Rabelais, una felicità di pensiero così folle, da farti sbattere indignato il suo libro o, fatta la linguaccia ai gigli, al marmo e agli “infallibili”, farti correre fuori, verso la strada deserta, sotto l’allegro cielo azzurro. Perché il segreto di Gautier non è nell’essere perfetto, ma nel suo essere potente, contagiosamente potente, come Rabelais, come Nimrod, come un grande e grosso animale della foresta.

II

Gautier apparteneva ad una vecchia famiglia borghese che, né per status né per locazione, era inferiore a quella della nobiltà. Suo nonno, celebre uomo forzuto e coraggioso cacciatore, morì a cent’anni. Suo padre, infuocato conservatore e uomo eccezionalmente istruito, al tempo della Grande Rivoluzione organizzatore della fuga dei nobili e dal clero dalla prigione de la Glacerie ad Avignone, morì a 80 anni. Il poeta nacque il 30 agosto 1811 a Tarb, al confine spagnolo e le prime impressioni dell’infanzia furono così forti che per tutta la vita ebbe nostalgia del sud. Il suo irrimediabile carattere scoppiò presto. Trasferitosi a Parigi a 8 anni, avendo visto una volta dei soldati che parlavano in guascone, si precipitò verso di loro, si aggrappò alla loro veste, implorandoli di riportarlo a Tarb. Qualche anno più tardi, dopo aver ricevuto dal padre come punizione uno scappellotto, pretendeva

²¹⁵ Traduzione in russo di Gumilev del sonetto di Gautier “La Vraie Esthétique”, che in originale sarebbe: “*Je répondais : « La forme aux yeux donne une fête ! / Qu’il soit plein de falerne ou d’eau prise au ravin, / Qu’importe ! Si le verre a le profil divin ! / Le parfum envolé, reste la cassolette »*”.

²¹⁶ “Solo l’arte robusta è eterna”.

cocciuto che la madre lo portasse via da quell'uomo; che picchiava lui, suo figlio. Sin da quando era ancora uno studente, divenne famoso sulla Senna come abile nuotatore e si distingueva meritatamente per l'intimo lungo rosso. A 18 anni entrò nell'atelier Riu e si affermò già come artista eccezionale quando il 25 febbraio del 1830, giorno della prima di "Hernani, o L'Onore Castigliano" di Hugo, gli fece cambiare i piani per il futuro. Nel diciannovesimo secolo amavano ricordare – alcuni con entusiasmo, altri con indignazione – i suoi lunghi capelli e il gilet rosso, con cui egli, a capo di una banda di artisti, comparve nella cerimoniosa sala della Commedia Francese e applaudì furiosamente all'ultraromantica pièce teatrale, discutendo con i suoi detrattori. Già precedentemente Gérard de Nerval lo aveva presentato a Hugo e la sua rispettosa ammirazione rallegrò così tanto il maître, che quello lo persuase ad occuparsi di letteratura. Gautier divenne poeta. Nel luglio dello stesso anno apparve la sua prima raccolta di poesie. Avvenne proprio il giorno della rivoluzione di luglio e l'intera edizione rimase in mano a Gautier. Ma non si scoraggiò per l'insuccesso e nel 1832 pubblicò il suo poema "Albertus", che rese subito il suo nome famoso nei circoli dei giovani letterati. Questa, un'opera ancora puramente romantica, con una fabula alla Hoffmann, con digressioni alla de Musset. Ma termina con un richiamo a Rabelais e inizia con i seguenti versi, che smascherano il futuro autore di "Émaux et Camées":

“Sulla riva serena del verde canale,
dove il moto ondoso sotto i brigantini a pali sonnacchiava tranquillo,
la guglia salita in cielo, e le finestre delle soffitte,
e l'aspide dei vecchi tetti, dove la cicogna danza
e il fracasso delle taverne, rifugio di ubriachi violenti, -
eccovi la città fiamminga di Tesnière.
L'avete riconosciuta? Vedete: ecco un salice,
come una fanciulla nell'acqua, si piega pigramente,
dopo aver sparso i capelli, ecco le chiese appuntite,
ecco le anatre sul bordo della fossa scavata dalla pioggia...
Al dipinto del sole manca solo una cornice,
Un chiodo per appenderlo.”²¹⁷

²¹⁷ Traduzione in russo di Gumilev della poesia "Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes" in "Albertus" di Gautier.

Nel 1833 compone il suo primo libro di prosa e unico di satira “La jeune France”, nel quale ride dei suoi stessi compagni romantici, ma ride con una tale allegria contagiosa, con un tale amore e senza risparmiarsi in alcun modo, che gli stessi romantici erano in estasi e iniziarono a vedere nel giovane scrittore un degno compagno e futuro grande poeta. Il successo di questo libro incoraggiò la sua casa editrice ad ordinare a Gautier un “sensation novel” e dopo tre anni comparve “Mademoiselle de Maupin”. Questi tre anni furono i più felici nella vita di Gautier. Bello, ricco, accolto dalla migliore società di Parigi, condusse uno stile di vita da leone da sala e da dandy e suo padre doveva rinchiuderlo per costringerlo a lavorare. Ad ogni modo, spesso sgattaiolava via dalla finestra – a vantarsi nel giardino delle Tuileries e nei boulevard delle sue giacche di incredibile finitura. E nello stesso tempo in lui si svolgeva un profondo lavoro interiore. Doveva comprendere il suo rapporto col romanticismo.

In quel periodo, il Romanticismo francese rientrava nel suo canale principale nel Rinascimento del Medioevo. Era in corso una revisione dei giudizi etici in nome di quelli estetici. Sognavano di trovare nel passato passioni ardenti che rendevano bellissime le persone, esempi di assoluta virtù o di assoluto vizio, era uguale. Bramavano di alzare le mani muscolose sullo scudo dell’eroe.

Gautier voleva altro. Probabilmente, proclamatosi troppo in fretta paggio di Victor Hugo e rimastogli fedele fino alla fine dei suoi giorni, egli più di tutti riuscì a proteggersi dal ciclone poetico sollevato dal suo maestro. Non provava alcun piacere nel realizzare marionette spagnole o italiane, e il sangue che inondava le pagine delle opere romantiche gli sembrava quasi un segno di cattivo gusto. Egli aveva già conosciuto il grandioso ideale di vita nell’arte e per l’arte: un ideale al quale il mondo può opporre solo l’amore. Ma se l’amore è solo uno specchio davanti al quale l’arte fa le sue pose più meditate, più emozionanti? Rimane solo la morte, ma Gautier non ha temprato l’uomo a provare stordimento davanti a questa profondità. Per lui, l’arte è tutta racchiusa nelle strofe sonanti della “Comédie de la Mort”.

Trovato il ritmo, restava solo da scrivere. Seguivano capolavori su capolavori. Dopo “Mademoiselle de Maupin”, questa enciclopedia dell’amore, seguì “Fortunio”, dove il giovane Radja dilapidava tutta la sua favolosa ricchezza a Parigi, “Jettatura”, dove un giovane muore rovinosamente secondo il volere del destino, “Due Stelle”, romanzo d’avventura, “Il Capitano Fracassa”, ecc. Elencarle tutte è impossibile. L’intera raccolta delle opere di Gautier consisterebbe di 300 volumi.

Un posto rilevante tra le sue opere lo occupano “I viaggi”. Italia, Spagna, Russia, Costantinopoli, l’Oriente prendevano vita in questi con la loro natura, arte, monumenti, con tutti i profumi e colori. Rimproveravano Gautier per non aver scritto praticamente nulla riguardo agli abitanti dei paesi che visitò. Madame Girardin, chiese maliziosamente dopo l’uscita “Tra los montes”: “Teo, che significa

che in Spagna non ci sono spagnoli?”. Ma, come il sultano turco, che per legge si dichiara padrone della terra in cui è entrato, Gautier entrava dappertutto come conquistatore e si sentiva l’unico abitante del paese dove si trovava in un dato momento: “Sono andato a Costantinopoli, per essere musulmano a piacer mio, in Grecia per Fidia e il Partenone, in Russia per la neve, il caviale e l’arte bizantina, in Egitto per il Nilo e Cleopatra, a Napoli per Pompei, a Venezia per San Marco e Palazzo Ducale. Il mio principio era assimilarmi ad usi e costumi del paese che visitavo. Non esiste altro mezzo per vedere tutto e godersi il viaggio”.

In tutt’altra maniera, con l’adorazione del pellegrino e l’attenzione dello scienziato, ha compiuto il suo viaggio nel campo della storia letteraria. Ormai grazie agli sforzi di Charles Augustin de Sainte-Beuve erano liberi dalla maledizione di Boileau, di de Ronsard, di Du Bellay, ecc, ma ancora molti potenti poeti rimasero dimenticati. E Gautier nei suoi “Les Grottesques” ha resuscitato dieci di questi cavalieri con spada e penna, autori di svariate odi sulla solitudine e canzoni bacchiche.

Dal 1836 al 1871, anno della sua morte, Gautier scrisse feuilleton settimanali sul teatro, sulla letteratura, sull’arte, all’inizio su “La Presse” e poi su “Journal Officiel”. Sebbene questo lavoro lo gravasse terribilmente, risucchiasse tempo ed energie che potevano essere utilizzate per scrivere poesia, - tanto che chiamava il tempo libero “decima musa” - se ne occupò in modo così attento e ispirato che i suoi feuilleton tuonavano per tutta Parigi e a loro, più che alle poesie e ai romanzi, doveva tutta la sua popolarità quando era in vita. Morì a 61 anni, di malattia cardiaca, dopo che il troppo lavoro minò la sua salute di ferro.

III

Sono passati 40 anni dal giorno della morte di Gautier. Ne abbiamo viste tante in questo periodo. Verlaine pretendeva “sfumature e solo sfumature” e ci ha fatto innamorare della “canzonetta grigia”. Mallarmè ci ha insegnato a scrivere poesie, più simili ai segni della cabala ebraica, ad una qualche ruota della vita buddista. Wilde ci ha mostrato l’arte come un gioco gioioso, D’Annunzio, l’arte le cui radici si dissolvono in profondità, dove comincia la distinzione delle razze. Verhaeren quasi con nessuno sforzo ha costretto la contemporaneità a parlare una lingua propria a lei sola. Brjusov ci ha raccontato dei demoni che sono sempre con noi. Ivanov ha tracciato i percorsi canori per il sole dentro. E dobbiamo ricordare, non possiamo non farlo, Gautier.

È stato l’ultimo a credere che la letteratura fosse un mondo intero governato da leggi equivalenti alle leggi della vita e si sentiva cittadino di questo mondo. Non lo divise mai in caste più alte e più basse, in correnti ostili l’una all’altra. Con mano salda prendeva da ogni parte ciò che gli era necessario e tutto divenne puro oro nella sua mano. Classico per temperamento, romantico per aspirazioni, ci ha

regalato scene indimenticabili nello spirito dei “Poeti del lago”²¹⁸, dell’inventario di riflessioni di Goethe sulla vita o sulla morte, immagini malinconiche e maliziose del diciottesimo secolo. Il suo romanzo “Capitan Fracassa” - uno degli esempi migliori di prosa francese per la maestosità della lingua e lo splendore dei dipinti – fu scritto quasi secondo la fabula dei “Romans populaires”. Nelle sue opere teatrali, le sue argute battute di spirito e l’ardore romantico si inserirono nella cornice delle commedie di Moliere. Nei suoi versi l’audacia delle immagini e la profondità delle esperienze si ottenebrano solo per la semplicità ellenica della loro trasmissione. Non esistono leggi in letteratura, se non quella del lavoro gioioso e fruttuoso: ecco cosa dovrebbe ricordarci il nome di Theophile Gautier.

La poesia in “Vesy”

Fino al 1905, quando su “Vesy” comparve la sezione di “belles lettres”²¹⁹, tra la poesia russa simbolista regnava il caos. Il “mondo dell’arte” proponeva, assieme a Bal’mont e Brjusov, un parametro poetico discutibile, come Minskij; “Il nuovo cammino” stampava le poesie di Roslavlev, Fofanov, ecc. Anche lo “Scorpione”, l’attento “Scorpione”, non sfuggì alla stessa sorte: pubblicò Bunin e in “Fiori del nord” incluse il poema dello stesso Fofanov. La critica seguiva tutto ciò e ridacchiava maligna, ostile alle nuove tendenze nell’aria. I precedenti commenti indignati sulle “stravaganze dei decadenti” si sono conservati solo nelle edizioni di provincia, ma in quelle con più visibilità sono stati sostituiti da indicazioni secondo cui il “decadentismo” ha spirato o da comunicati secondo cui non ha mai proposto qualcosa di fondamentalmente nuovo.

Non so se sia stato o meno intenzionale, ma “Vesy”, introducendo la sezione di letteratura, con tutto il suo operare ha smentito entrambe queste opinioni. Ne deriva che le poesie in “Bilancia” si dividono in due gruppi nettamente marcati, soprattutto più avanti: un gruppo di rivoluzionari e un gruppo di conservatori. I leader mantennero il diritto alla rivoluzione, alla gioventù fu affidata la retroguardia. Grazie a questo schieramento, tutta la colonna ha acquisito rapidità, inaccessibile alle correnti, dove le guide devono avere il polso all’occorrenza duro o morbido. Ma questa è stata anche la causa del disordine. Non si può e non si dovrebbe attraversare tutto il mondo con una cavalleria d’assalto...

Il simbolismo si spegneva. Ormai le stesse controversie, derivanti dalla definizione di questa dottrina letteraria, sembrerebbe, completamente chiarita, indicavano il loro malcontento nella cerchia dei

²¹⁸ I “Poeti del lago” vissero tutti nel Lake District nel Regno Unito del XIX secolo. A questi appartenevano ad esempio Wordsworth e Coleridge.

²¹⁹ “Literature that is an end in itself and not merely informative. Specifically : light, entertaining, and often sophisticated literature”. La definizione è presente nella fonte disponibile online su <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/belles%20lettres>>.

poeti. Comparvero nuovi compiti, particolari per ogni poeta, e le loro opere si definivano simboliste solo in mancanza di un nome più appropriato.

Alcuni appunti sui poeti presentati da “Vesy”.

Bal'mont, così fragile, così poco rilevante nel primo periodo della sua attività, si innamorò perdutamente degli oggetti e più di tutto si concentrò sulla musica potenzialmente nascosta in essi. Nei suoi epiteti non cerca la precisione; vuole che non le rappresentazioni schiuse in essi, ma che il loro stesso suono definisca l'immagine necessaria allo stesso. Ma anche lì dov'è possibile trasforma gli aggettivi in sostantivi: *bezglagol'nyj* (“averbale”) diventa *bezglagol'nost'* (“averbalità”), *lelejal'nyj* (“carezzante”) diventa *lelejal'nost'* (“carezzità”). L'ultimo esempio è particolarmente caratteristico: il verbo *lelejat'* (carezzare, vagheggiare) è stato trasformato in un aggettivo e da quest'ultimo è stato creato un sostantivo. La negligenza “verbale”, ecco ciò che rende le sue ultime poesie morte e immobili, perché la poesia è pensiero e il pensiero è prima di tutto movimento. Ad ogni modo, il suo sforzo ha un immenso interesse teorico e col tempo verrà apprezzata meritatamente.

Brjusov, che ha riportato in auge l'arte nobile di Puškin, dimenticata col tempo, di scrivere poesie in modo corretto e semplice, che in “Urbi et Orbi” e in “Corona” ha dato esempi di purezza e potenza classica, in “Vesy”, come Giacobbe, si è unito alla battaglia con il suo Dio. Introduce nell'uso poetico assonanze, utilizza una rima iperdattilica, nuove strofe, ripetizioni di questo o quel verso. Infine, nella poesia “A qualcuno”, che comincia con “Farman, o Wright, o chiunque tu sia”²²⁰, si avvicina *in toto* alla contemporaneità, della quale hanno così paura i poeti, e ne esce vincitore.

Seguono poi: Vjaceslav Ivanov, la cui produzione poetica è tutta dedicata alla rivoluzione, a volte addirittura contro le leggi stabilite da lui stesso; Kuzmin, con tutto il coraggio improvviso dei suoi mezzi, con il suo vocabolario inedito nella poesia russa e con il suo verso che risuona così chiaramente e stranamente; Andrej Belyj, che tenta di inserire il colorito impressionismo delle sue opere giovanili nelle esperienze più quotidiane.

Discorso a parte per Zinaida Gippius, con la sua arte ferma su un unico punto, e Sologub, Blok, che pubblicarono i loro versi più rilevanti in altre edizioni. Tra i giovani poeti, “conservatori della tradizione”, particolarmente spinti da “Vesy” sono Sergej Solov'ëv, Boris Sadovskij e Viktor Gofman.

Solov'ëv pubblicava su “Vesy” le sue poesie migliori, nelle quali, sotto la guida della poesia di Brjusov, continua il lavoro di A. Majkov, superando talvolta l'ultima cesellatura del verso e la forza

²²⁰ Henri Farman nacque in Francia e fu non solo aviatore, ma anche costruttore di aeroplani che, assieme al fratello, fondò la Société des avions Henri & Maurice Farman.

delle immagini. Boris Sadovskij sostiene la memoria della tradizione di epoca puškiniana, insegnandola ai poeti di second'ordine. Sembra che l'ondata modernista non lo abbia affatto toccato. Però la precisione asciutta di ritmo e immagini, il gusto e la nobile tendenza a lavorare sul verso espongono la vicinanza del poeta a una nuova direzione, senza la quale difficilmente si sarebbe svincolato dalle catene del realismo poiché per temperamento, non è un conquistatore. Gofman, scolaro ora di Bal'mont, ora di Brjusov. Non sorprende che nella giovinezza abbia salutato entrambi in apertura delle sue poesie. Ma l'apprendistato non è andato oltre il prestito di mezzi e somiglianza di immagini. Attraverso la sua giovane ammirazione per le sottigliezze della cultura, è visibile il suo particolare senso del mondo – una sensibilità languida, anche se a volte acuta. Ed è un peccato che negli ultimi anni abbia iniziato a imitare il Blok serafico. Tra i poeti pubblicati meno frequentemente in “Vesy”, si può segnalare Jurij Verhovskij - un poeta come Boris Sadovskij, ma più vago: sia dotto, sia Solitario, che si è posto una serie di compiti interessanti e sta lavorando seriamente alla loro risoluzione.

Non si può dire che nella sezione poetica di “Vesy” non ci fossero gravi omissioni; come, per esempio, il silenzio su Annenskij (ci sarebbero state su di lui non più di tre note e nemmeno una sua poesia); il disinteresse per una collaborazione con P. Potëmkin, uno tra i giovani poeti più singolari della contemporaneità; infine, l'allontanamento di Ellis dell'ultimo anno.

Eppure, malgrado tutte le sue mancanze, la storia di “Vesy” può essere riconosciuta come storia del simbolismo russo durante il suo corso principale.

Le traduzioni poetiche

I

Esistono tre modi di tradurre le poesie: nel primo il traduttore utilizza il metro e le combinazioni di parole che gli sono venuti in mente casualmente, con il proprio vocabolario, spesso estraneo all'autore; a discrezione personale allunga o accorcia l'originale; chiaro che una traduzione del genere si può definire solo da dilettanti.

Nel secondo modo si comporta un po' come se volesse dare solo una giustificazione al suo atto; afferma che il poeta tradotto, se scrivesse in russo, scriverebbe proprio così. Questo modo era molto diffuso nel diciottesimo secolo. Pop in Inghilterra, Kostrov da noi tradussero così Omero ed ebbero un successo straordinario. Il diciannovesimo secolo respinse questo modo, ma le sue tracce si sono conservate sino ai nostri giorni. E oggi c'è ancora qualcuno che pensa che si possa sostituire un metro con un altro, da sei a cinque piedi, distaccarsi dalle rime, introdurre nuove immagini e così via. Lo

spirito preservato deve giustificare tutto. Tuttavia, un poeta degno di questo nome, utilizza proprio la forma come unico modo per esprimere lo spirito. Proverò adesso ad indicare come viene fatto.

La prima cosa che attira l'attenzione del lettore e, con ogni probabilità, è la base più importante, sebbene spesso inconscia, per creare una poesia, - questo pensiero, o più precisamente, quest'immagine perché il poeta pensa per immagini. Il numero di immagini è limitato, suggerito dalla vita, e il poeta raramente è il loro creatore. Solo nel suo rapporto con loro appare la sua personalità. Per esempio, i poeti persiani pensavano alla rosa come ad una creatura vivente, i medievali come al simbolo di amore e bellezza, la rosa di Puškin è un bellissimo fiore sul suo gambo, la rosa di Majkov è sempre un ornamento, un accessorio, per V. Ivanov, la rosa acquista una valenza mistica, ecc. È chiaro che in tutti questi casi sia la scelta delle parole sia la loro combinazione sono sostanzialmente diverse. Entro i limiti di quello stesso rapporto, ci sono migliaia di sfumature: così, le repliche del Corsaro di Byron, sullo sfondo di una descrizione psicologicamente florida del suo autore, si distinguono per la concisione e la selezione tecnica delle espressioni. Edgar Allan Poe nella glossa della sua poesia "Il corvo" parla del corso sott'acqua del tema, appena delineato e provocano quindi una forte impressione. Se qualcuno, traducendo quello stesso "Corvo", trasmettesse con maggiore meticolosità i movimenti verso l'esterno della *fabula* dell'uccello e con meno accuratezza la nostalgia del poeta per l'amata morta, peccherebbe contro l'intenzione dell'autore e non adempirebbe al compito preposto.

III

Direttamente dopo la scelta dell'immagine, dinanzi al poeta si pone la domanda sul suo sviluppo e proporzioni. Sia una che l'altra cosa definiscono il numero di versi e stanze. In questo il traduttore deve seguire ciecamente l'autore. Non è possibile allungare o accorciare una poesia, non cambiandone allo stesso tempo il tono, anche se con questo viene preservata la qualità delle immagini. La laconicità e l'amorfismo sono previsti dal piano e ogni verso in più o in meno cambia il grado di tensione. Per quanto riguarda le stanze, ognuna di loro crea un particolare, simile a nessun altro, corso di pensieri. Così, il sonetto, proponendo nella prima quartina una qualche tesi, nella seconda rivela l'antitesi, nella prima terzina sottolinea la loro interazione e nella seconda dà una soluzione inaspettata, condensata nell'ultima riga, spesso persino nell'ultima parola, ecco perché si chiama chiave del sonetto. Il sonetto di Shakespeare con le sue quartine che non rimano l'una con l'altra è flessibile, malleabile, ma privo di forza adeguata; il sonetto italiano con le sue rime femminili è potentemente lirico e solenne, ma poco adatto ad un racconto o ad una descrizione, per il quale calza perfettamente quello normale. Nella gazzella, quella stessa parola, a volte espressione, che si ripete alla fine di ogni verso (gli europei lo dividono erroneamente in due) dà l'impressione di un ornamento

colorato o di un incantesimo. L'ottava, allungata e ampia, come nessuna strofa, si adatta ad un racconto tranquillo e piacevole. Persino queste strofe semplici, come le quartine o i distici, hanno le loro caratteristiche, prese in considerazione dal poeta, sebbene inconsciamente. Infatti per conoscere seriamente un poeta, occorre sapere quali stanze preferiva e come le usava. Dunque preservare la strofa precisa dell'originale diviene un dovere del traduttore.

IV

Nel campo dello stile, il traduttore dovrebbe assimilare bene la poetica dell'autore per quanto riguarda questa questione. Ogni poeta ha il proprio lessico, spesso supportato da considerazioni teoriche. Wordsworth, ad esempio, insiste sull'uso della lingua parlata. Hugo - sull'uso delle parole nel loro significato diretto. Heredia - sulla loro accuratezza, Verlaine, al contrario, sulla loro semplicità e negligenza, ecc. Dovrebbe anche essere chiarito questo e cioè che è particolarmente importante il carattere dei confronti fatti dal poeta tradotto. Così Byron paragona un'immagine concreta con un'astratta. Quindi, Byron confronta un'immagine specifica con un'immagine astratta (il famoso esempio di Lermontov è "L'aria è pulita e fresca come il bacio di un bambino"), Shakespeare - astratto con concreto (l'esempio è in Puskin è "Una bestia con gli artigli, un cuore roditore, la coscienza"), Heredia concreto con concreto ("Come uno stormo di girfalconi, volato via dalle loro rocce native ... combattenti e capitani si salutarono con il Palos), Coleridge prende l'immagine di confronto dal numero di immagini di una data pièce ("e cantava ogni anima, come quella mia freccia"), in Edgar Allan Poe il paragone passa allo sviluppo dell'immagine, ecc. Nelle poesie si incontrano spesso parallelismi, ripetizioni complete, invertite, abbreviate, indicazioni precise di tempo o luogo, citazioni inframmezzate nella strofa e altri mezzi di particolare, ipnotizzante effetto sul lettore. Si consiglia di averne cura minuziosamente, sacrificando per questo il meno essenziale. Inoltre, molti poeti hanno prestato grande attenzione al significato semantico della rima. Théodore de Banville sosteneva persino che le parole in rima, come delle guide, sono le prime a spuntare nella coscienza del poeta e compongono lo scheletro di una poesia: pertanto, è auspicabile che almeno una delle coppie di parole in rima coincida con la parola che sta alla fine del verso dell'originale. Occorre avvertire la maggior parte dei traduttori riguardo all'uso di particelle come "già", "appena", "eppure" e così via. Possiedono tutti questi una potente espressività e di solito raddoppiano l'effettivo potere del predicato verbale. Si possono evitare, facendo una scelta tra parole con lo stesso significato, attraverso parole dissimili, come molte di quelle che esistono nella lingua russa, per esempio: "strada-percorso", "Signore-Dio", "amore-passione" e così via o ricorrendo a parole troncate o "più corte": "vento-vent", "visione onirica-sogno", "canzone-canto". Gli slavismi e gli arcaismi sono ammessi, e poi con grande cautela, solo durante la traduzione di vecchi poeti fino a quelli del Lake District e del romanticismo o gli stilizzatori, come William Morris in Inghilterra o in Francia Jean Marais.

Infine, rimane la parte sonora della poesia: la più difficile da trasmettere per il traduttore. Il verso sillabico russo è ancora troppo poco elaborato per ricreare il ritmo francese; il verso inglese consente una miscela arbitraria di rime maschili e femminili, cosa che non è propria del russo. Bisogna ricorrere ad una trasmissione convenzionale:

tradurre versi sillabici con dei giambi (occasionalmente con corei), nei versi inglesi introdurre la corretta alternanza di rime, ricorrendo ove possibile a quelle di tipo maschile, più proprie della lingua. Tuttavia occorre rispettare questa convenzione perché non è stata creata per caso e per la maggior parte dà davvero un'impressione adeguata a quella dell'originale. Ogni metro ha la sua anima, le sue caratteristiche e i suoi compiti: il giambo è come se scendesse le scale (la sillaba accentata per tono è più bassa di quella non accentata), libera, chiara, forte e trasmette perfettamente il linguaggio umano, la tensione della volontà umana. Il coreo si leva alto, ha le ali, è sempre eccitato, ora commosso ora con la ridarella; il suo campo è il canto. Il dattilo, appoggiandosi sulla prima sillaba accentata e cullando le due non accentate, come una palma la sua cima, potente, solenne, parla degli elementi nella loro pace, sulle imprese di divinità ed eroi. L'anapesto, il suo contrario, è impetuoso, impulsivo, sono versi in movimento, la tensione di una passione inumana. E l'anfibraco, la loro sintesi, una sorta di culla trasparente, parla della pace di essere divinamente leggero e di un'esistenza saggia. Diverse dimensioni di questi metri variano pure in base alle loro proprietà: così, uno giambo a quattro piedi viene più spesso usato per un racconto lirico, uno a cinque per un racconto epico o drammatico, uno a sei per una discussione, ecc. I poeti lottano spesso con queste proprietà della forma, richiedono da loro altre possibilità e talvolta hanno successo in questo. Ma questa lotta non è mai vana per l'immagine e quindi è necessario preservare le sue tracce nella traduzione, osservando rigorosamente il metro e le dimensioni dell'originale. La questione sulle rime occupava molto i poeti: Voltaire pretendeva rime uditive, Théodore de Banville visive, Byron metteva in rima ardentemente nomi propri e usava rime complesse, i parnassiani ne usavano di ricche. Verlaine, al contrario, "stufate", i simbolisti spesso ricorrono ad assonanze. Al traduttore tocca scoprire da sé il carattere delle rime dell'autore e seguirlo. Estremamente importante è anche la questione sul trasferimento di una frase da un verso all'altro, il cosiddetto enjambement. I poeti classici, come Corneille e Racine, non lo permettevano, i romantici lo introdussero, i modernisti lo svilupparono fino a limiti estremi. Il traduttore dovrebbe essere considerato secondo il punto di vista dell'autore. Da quanto detto è chiaro che il traduttore del poeta deve essere lo stesso un poeta e inoltre un attento ricercatore e critico appassionato, il quale facendo la scelta più coerente per ogni autore, si consente, in caso di necessità, di sacrificare il resto. E deve dimenticare la propria individualità, pensando solo a quella dell'autore. Idealmente le traduzioni non dovrebbero essere firmate. Chi desidera sollevare la questione della

tecnica di traduzione può andare oltre: per esempio, per mantenere le rime della traduzione in armonia sonora con quelle dell'originale, per trasmettere il verso sillabico come quello russo, per andare in cerca delle parole per la trasmissione dei dialetti caratteristici (l'inglese da soldato di Kipling, il gergo parigino di Jules Laforgue, la sintassi di Mallarmè). Certo, per un traduttore normale questo non è per nulla obbligatorio. Ripetiamo brevemente che bisogna osservare: 1) numero di versi, 2) il metro e la dimensione, 3) l'alternanza delle rime, 4) il carattere dell'enjambement, 5) il tipo di rime, 6) il tipo di lessico, 7) il tipo di paragoni, 8) le tecniche speciali, 9) le transizioni di tono.

Questi sono i nove comandamenti per il traduttore; visto che sono uno in meno a quelli di Mosè, spero che verranno seguiti meglio.

Articoli sulla letteratura straniera

Sergej Štejn. Poeti slavi. Nikolaj I Černogorskij. Iovan-Iovanovič Zmaj. Iovan Ilič. Voislav Ilič. Iovan Dudič. Anton Aškerc. Oton Župančič. Kazimir Tetmajer. Karel Havlíček Borovský. Traduzioni e caratteristiche. San Pietroburgo. 1908.

Il traduttore dedica il suo lavoro ai "bramati giorni dell'unificazione" e spera che presto "tutte le correnti si fonderanno ancora in un unico mare panslavo"²²¹. Per favorire questa fusione, propone al lettore nove poeti slavi eccezionali per immagini e caratteristiche. I nomi sono selezionati con cura, le informazioni fornite su di loro interessanti e preziose, le traduzioni fatte con amore. Più interessante degli altri è Anton Aškerc, poeta epico sloveno. Nelle sue poesie c'è una tenera meditazione da anima slava del sud, ci sono immagini bellissime, ma niente di più. Le esperienze forti, i pensieri potenti che definiscono il volto spirituale dei poeti, tutto questo è completamente assente nelle sue poesie, come del resto nei suoi personaggi lungo il libro. Appare scorretto includere in questo libro l'eccellente poeta polacco Kazimir Tetmajer²²². Non è possibile porre seriamente sullo stesso piano la profonda cultura polacca e le giovani culture degli slavi meridionali. In tal caso si dovrebbero includere nel libro anche i russi.

Émile Verhaeren: a proposito della pubblicazione in russo del suo dramma "Il monastero"

Si può immaginare solo quello che è dentro o fuori di noi. Né su nient'altro può sorgere anche il più vago sospetto. In natura non ci sono spiriti elementali, quindi, sono proprio una parte di noi, o meglio, sono le nostre vere immagini, quelle che appaiono a chi sa guardare. Queste sono le nostre anime che

²²¹ Allusione ai famosi versi puškiniani da *Klevtnikam Rossii*, cfr. <<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kacis-odesskij-i-esli-kogda-nibud.htm>>.

²²² "Tetmajer Przerwa, scrittore polacco vissuto a cavallo tra Otto e Novecento. I suoi otto volumetti di *Poezje* ("Poesie", 1891-1924) gli fruttarono un posto eminente nel movimento "Giovane Polonia", rinnovandolo in senso decadente e simbolista, mentre gli schizzi in *prosa Na skalnym Podhalu* ("Sul Podhale roccioso", 1903-10), sulla vita dei montanari dei Tatra, restano tuttora la migliore opera dialettale polacca" (fonte Treccani).

assieme all'aria circondano tutto il mondo, toccando innocentemente tutto, quindi tremano instabili, sempre anelando all'alto, come il fuoco, come gli gnomi che cercano l'oro rosso nei più neri abissi del pensiero. A ciascuno viene data l'una o l'altra opportunità, ma non possiedono lo stesso valore dinanzi alla vita e dinanzi alla nostra persona. Gli gnomi sono stati a lungo considerati inferiori rispetto ad altri spiriti e l'anima di Verhaeren, di cui parlerò, è l'anima di uno gnomo. Ecco perché, inchinandoci a Verhaeren, come poeta e creatore di nuove forme letterarie, dobbiamo respingerlo come genio mondiale.

Verhaeren canta della vita e allo stesso tempo delle sue disgrazie. In ciò vi è il suo pregio e difetto. In effetti, cosa, se non una follia delirante, deve sembrare la vita, afferrata nel suo corso e che non viene sacralizzata né dalla memoria dei secoli passati, né dalla premonizione su quelli futuri? Una vita del genere non ha diritto al suo "sì" nell'arte, può solo spaventare, - spaventava Dostoevskij, spaventa i poeti moderni. Ma Verhaeren combatteva per essa. In un'intera collana di suoi libri glorifica le cose, la loro anima silenziosa e inerte e gli stessi esseri umani silenziosi e inerti. Con uno sforzo di volontà nascosto ma disumano, si costrinse a guardare la vita e dire ciò che aveva visto. E ha visto tanto: la "pancia e le mammelle" di animali sporchi, una donna vestita di nero, in attesa di "quello a cui appartiene il coltello insanguinato", un banchiere - nè sovrano del mondo né ragno velenoso, - villaggi e città impazziti con tentacoli, e molto altro ancora. L'ha visto e non ne è rimasto inorridito, l'ha accettato come il suo mondo. Ma nei suoi tre libri ("Les Soirs", "Les Débâcles", "Les Flambeaux noirs") si sente il grido furioso del Nibelung Alberich²²³, che ha abbandonato l'amore per il pensiero imperioso e per la ricchezza di immagini, accorgendosi sin da subito di questo scambio svantaggioso. Il confronto di Verhaeren con Alberich sorge spontaneo. Per quanto ne so, ancora nessuno ha notato il fatto interessante che Verhaeren non ha mai nè espresso il suo credo sull'amore e in generale ha evitato di toccare questo argomento. Le poesie nel libro "Toute la Flandre" non prova nulla: si tratta solo di dipinti ispirati dall'artista al suo paese giudizioso. Inoltre, l'amore, nel senso più generale della parola, è il legame dell'individuo, e in Verhaeren manca completamente il senso di questo legame. In due dei suoi più caratteristici libri ("Les Visages de la vie" e "Les Forces tumultueuses"), fornisce una serie di figure simboliche, ma ognuna ha una poesia speciale e ciascuna è disperatamente sola. E il suo verso è sicuro, allo stesso tempo pesante e veloce, come fosse fatto per dividere, piuttosto che legare. In esso si sente il suono di un martello su un'incudine e, come il riflesso di una fiamma sotterranea, si vede la follia di passioni violente. Non è un caso che si innamorò del "verso libero", il meno sviluppato, il più difficile. I muscoli, elastici, bramano materiale inflessibile. L'opera di Verhaeren è un magazzino in cui sono custoditi tesori meravigliosi, ma non è

²²³ Alberich sarebbe un essere mitologico, più propriamente un nano, appartenente alle saghe dell'epos franco risalente alla dinastia dei Merovingi, sorte tra il V e il VII secolo d.C.

destino che lui li porti alla luce. Come il cupo Wagner di Goethe, crea degli omuncoli in modo che possano ridere di lui, volando via con il Faust solare²²⁴. E l'ormai in fiamme Loki²²⁵, Brjusov, gli rubò l'anello d'oro - tema della città moderna, e nelle sue mani cominciò a risplendere di una luce nuova ed eterna. In Francia non amano Verhaeren, anche se si inchinano di fronte a lui. Per lui è più appropriato un posto in Russia o addirittura in Norvegia, dove, secondo Wilde, non c'è il sole, ma almeno la mente funziona.

Nel dramma "Il Monastero", si mostrano brillantemente tutti i meriti e tutti i demeriti di Verhaeren. Questa è più una tragedia che un dramma: la lotta dell'eroe con il peccato fatale dell'eccessività, posto in lui sin dall'inizio e che lo porta a morte rovinosa. Ma ancora una volta Verhaeren ha affrontato il compito troppo a suo modo e invece di un'azione che si sviluppa logicamente ha fornito una serie di immagini immobili come statue. Ma queste immagini sono bellissime: ecco la casa Baltazar di una famiglia famosa, che nasconde da dieci anni tra le mura del monastero il suo oscuro peccato: l'omicidio del padre. La casa viene frequentata da visioni inaudite, ardenti pensieri le bruciano il cervello e muore nel momento in cui con il pentimento popolare vuole liberarsi da questi terribili tormenti. Ecco il Priore, abbozzato con tratti sottili ma decisi - in lui c'è tutta la raffinatezza dell'aristocrazia della chiesa morente - le sue mani sono bianche e i pensieri altezzosi. Ecco la casa di Marco, come Francesco d'Assisi, un monaco ignaro della sua purezza e travolto, incantato dalla passione ardente di Baltazar. E Thomas - Verhaeren ha solo abbozzato il suo aspetto - questo è il tipo più originale, il più fresco dell'intero dramma. È uno di quei monaci che hanno creato la scienza medievale e tracciato la strada per quella moderna. Intriga, è astuto e persino sottile, ma come una persona, devoto in modo disinteressato alla sua idea. E nei suoi sogni l'immagine del futuro mondo razionalista acquista una grandezza che la gente moderna gli nega. Verhaeren sa trovare nelle anime le cose più intime, ma le più importanti, sa avvicinarsi da un lato inaspettato ai suoi cari. La traduzione del signor Ellis è fatta male dal punto di vista letterario e spesso distorce il significato dell'originale. Ma in lui è meritevole il fatto che non cominci ad ombreggiare le figure di Verhaeren, i cui pensieri verginalmente grezzi richiedono anche un linguaggio non elaborato.

Le liriche francesi del diciannovesimo secolo: traduzione di Valerij Brjusov

²²⁴ "L'*Homunculus*, sintetizzato in modo innaturale da Wagner in laboratorio, è un piccolo uomo simile a una fiamma che vive in una fiala di vetro. Ironicamente, questa creatura, che rappresenta il più alto risultato della scienza dell'Illuminismo, è più umana nei suoi desideri rispetto al suo creatore. [...] La riconciliazione di *Homunculus* con la natura anticipa la riconciliazione dello stesso Faust con l'ordine divino". (fonte: <<https://www.litcharts.com/lit/faust/characters/homunculus>>).

²²⁵ "Uno degli Asi della mitologia germanica. Appare un personaggio ambivalente: legato per un patto di sangue a Odino, compagno prezioso di Thor in varie imprese, tuttavia spesso tradisce, inganna, deruba e sfida gli dei. Per ragioni etimologiche e per la sua capacità di cambiare forma, L. è stato spesso interpretato dagli studiosi come dio del fuoco. Forse solo sotto l'influsso del cristianesimo è diventato rappresentante del male, assimilato a Satana" (fonte Treccani).

È necessario scrivere uno studio di almeno venti volumi per analizzare in modo almeno curato sia alcune scuole sia le correnti sotterranee della poesia lirica francese del XIX secolo. Questa è una delle pagine più significative e complesse della poesia mondiale. E quando vediamo tutta questa ricerca in un solo tomo paffuto, incluse pure le traduzioni, possiamo affermare con certezza che non conosceremo la materia, ma solo il parere del curatore. Ed è proprio così. Come critico e storico letterario, Valerij Brjusov si erge in questo libro in tutta la sua statura. Egli domina immediatamente il suo tema e ipnotizza il lettore dimostrando fino a che punto sia semplice. Ecco il romanticismo iniziato con André Chénier²²⁶, da cui attraverso Théophile Gautier passa ai Parnassiani. I Parnassiani caddero in un cerchio incantato di forme e convenzioni, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine rompono questo cerchio - da qui il simbolismo. Quest'ultimo a sua volta si divide in tre flussi principali: puro simbolismo di Henri de Régnier, la scuola belga di Georges Rodenbach e la poesia scientifica di René Ghil. E come da consuetudine, Brjusov volle nascondersi dietro questo sistema magnificamente semplice, tanto che noi, che osserviamo l'edificio, solo attraverso l'eco lontana degli ultimi rintocchi possiamo indovinare da chi è stato eretto. Tuttavia, questa divisione cronologica è corretta per le scuole? Non si dovrebbe forse attribuire Alfred de Vigny ai simbolisti o, almeno, ai parnassiani, come pure indubbi creatori del simbolo, non si dovrebbe considerarlo come un sintomo significativo, come scorci implacabili di classicismo (negli ultimi tempi almeno nella persona di Jean Moréas?). È bene porre seria attenzione alla "poesia scientifica", nata già morta per il solo fatto che è stata realizzata prima la sua teoria che la pratica? Sarebbe auspicabile che per Brjusov queste domande fossero indifferenti: egli disse la sua opinione, il suo capriccio, forse, - lascia che altri spezzino lance a causa sua. Ma esiste un modo per conoscere l'anima del poeta, come se non la nascondesse in modo accorto. È necessario leggere dentro le sue poesie, attraverso le rime che lampeggiano, tra le interruzioni improvvisate del ritmo, per indovinare il battito del cuore. E com'è piacevole per il lettore notare che la feroce fanfara di Hugo nella traduzione di Brjusov è diventata molto più calma, che il selvaggio Jean Rollin si è rivelato capace di fredda tenerezza, che le immagini di Verlaine possono essere chiare. Ma Leconte de Lisle non perse nulla del suo splendore, Stéphane Mallarmé della sua profondità e raffinatezza. Su queste basi, si può ancora intuire l'attrazione puramente brjusoviana per il classicismo, non degli accademici e dei gementi dell'Ellade, ma verso il vero classicismo dei geni di tutti i secoli e paesi.

Antologia della poesia contemporanea: la seconda edizione rivista e completata da F.M. Samonenko, Kiev, 1912

²²⁶ Nato in Francia, fu poeta e morì rovinosamente, alla ghigliottina, durante la Rivoluzione francese.

“Antologia” di Kiev è senza dubbio la guida migliore di cui disponiamo per conoscere quella “banda” di poesia che regnava all’epoca di “Vesy”. La sezione di poesia straniera è più debole perché il curatore, seguendo pedissequamente le opinioni di quelli stessi di “Vesy”, ha ripetuto i loro errori, ora riconosciuti ormai da tutti, e non ha tentato di riempire i loro buchi. E fornirà pure una prova dei difetti di questo libro in generale piacevole, affinché il lettore possa utilizzarla, non rischiando di svignarsela. È caratteristico della sezione americana, ma allo stesso tempo è deplorabile l’assenza di Longfellow, a proposito mai tradotto in russo. Nella sezione anglosassone non ci sono né Keats, né Stevenson, né Tennyson, né Browning e allo stesso tempo ce n’è uno più precoce, William Blake. Nella sezione francese la poesia nuova è iniziata da Baudelaire, contrariamente alla tradizione consolidata che l’abbia iniziata Gautier: solo i “dannati” sono pienamente rappresentati e di giovani non ce ne sono proprio, nemmeno quelli stimati, come Charles Vildrac e Jules Romains. Nella sezione italiana tra i seguaci della triade Carducci, Pascoli e D’Annunzio, c’è solo l’ultimo. La sezione russa è molto ricca (conta circa 58 nomi), ma è anche molto smodata. Com’era possibile collocare Životov, se non si è trovato posto per Georgij Čulkov, Zenkevič, Mandel’stam, Livšic. Stražev e Fedorov occupano lo stesso spazio di Annenskij e Slučevskij, Roslavev, tanto quanto Kuzmin e più di Gorodeckij. Tutti questi errori sono imperdonabili per una pubblicazione come “Antologia” vuole essere. A ciò bisogna aggiungere che di molti poeti non sono presentati nemmeno i tratti più caratteristici o le cose più importanti. Così, per esempio, tra i versi di Edgar Allan Poe noi non troviamo “Annabel Lee” ed “Ulalume” (entrambi splendidamente tradotti da Bal’mont); c’è un racconto di Jean Moréas ma non c’è una sola poesia realizzata da lui del periodo della “scuola romanza”. Di Gorodeckij vengono presentate quasi esclusivamente le poesie da “Jar”. Infine, indubbiamente inammissibile è il fatto che si sia trovato posto per la riduzione delle poesie senza alcuna nota su ciò.

Francis Vielé-Griffin (nacque a Norfolk, a Nord degli Stati Uniti, nel 1864)

Nella sua prima giovinezza venne in Francia, dove rimase per sempre. Le sue poesie apparvero in stampa per la prima volta nel 1885, e da allora fino al nostro tempo ogni due/tre anni esce una nuova raccolta delle sue poesie. Prosa non ne scrisse mai, ad eccezione dei manifesti in prefazione, così caratteristici dell’epoca simbolista. Come simbolista, Francis Vielé-Griffin progettò di realizzare di tutte le sue opere una intera, cioè quello che i francesi chiamano *oeuvre*²²⁷, in cui sarebbe apparso come il messaggero di un’idea filosofica. Tale autolimitazione non poteva che riflettersi nel suo lavoro, privato dell’effetto sorpresa, ma che gli dava anche una chiara armonia e l’attendibilità di un pensiero espresso in modo preciso. Ecco cosa scrive di lui un critico sottile, Tancred de Visan:

²²⁷ Secondo il Cambridge Dictionary, sarebbe “the complete works of a writer, painter, or other artist”.

“La storia di Vielé-Griffin coincide con la storia del suo pensiero... Attraverso varie forme, si è incarnato lo stesso pensiero: l’idea della vita o dell’attività creativa. In questo Vielé-Griffin è davvero figlio del suo secolo... Mai prima d’allora una persona sentì, assieme a Nietzsche, la necessità di superarsi, creare nuovi valori”. L’amore per la vita si esprime in Vielé-Griffin nell’amore per la contingenza e per la natura. Rifiuta deliberatamente l’arte dei Parnassiani come arte per l’eternità, insistendo sul diritto di ogni momento di essere impresso nel suo ritmo che fugge, che è unico solo per lui. Poi di nuovo lo aveva influenzato Nietzsche con la sua idea dell’”eterno ritorno”²²⁸. Ama la natura di un amore potente ed esigente. L’amore nelle sue opere non è solo un paesaggio, ma come un personaggio, come gli individui, forse è ancora più caro per il poeta. Non dirà mai solo "albero", ma lo chiamerà con il suo nome: faggio, castagno o sicomoro. Una notte con lui non sarà mai simile ad un’altra, e per ognuna trova una parola particolare, esclusivamente per lei. L’azione nelle sue poesie cambia completamente a seconda che si svolga in autunno o in primavera. Come gli artisti impressionisti, ai quali è in linea generale molto vicino nella tecnica, non conosce il colore nero e i lati oscuri della vita, ammettendo che per lui "tutte le ombre sono luminose". Secondo Remy de Gourmont “con lui si uniscono alle gioie della vita quotidiana e semplice, ai desideri di pace, alla fede nella bellezza, all’invincibile giovinezza della natura”. Deve molto alla poesia popolare, ma non attinge alla sua ricchezza con mano spudorata, ma trova l’opportunità di parlare con la sua voce, quella dell’esperienza. Il suo ruolo nella creazione della poesia libera in Francia è molto significativo; nelle sue mani questo verso diventa non solo flessibile e melodioso, con un inaspettato rintocco di rime e assonanze, ma anche espressione di quelle sfumature di pensiero segrete che non possono essere trasmesse in parole. La sua “Cavalcata di Isotta”, stampata qui, come “Atta Troll” di Heinrich Heine, è un poema romantico. In esso, l’azione non è limitata a nessun paese o epoca particolare. Tutti, anche i realismi più innocenti, qualsiasi brusco mutamento di pensiero o immagini inaspettate sono incise in modo definitivo. Ma il poeta fa ampio uso di metodi irrazionali per influenzare il lettore, dei quali il più irrazionale è l’alternanza di vari momenti sonori nelle varie parti del poema: il canto di Isotta nel suo giardino, un vecchio nella rumorosa confusione del porto, le allegre corse lungo la strada infinita, una voce di donna nell’oscurità, il fruscio di un campo alla vigilia del raccolto. Concludiamo ancora con le parole di Remy de Gourmont, che ora è il critico più influente del Parnaso francese: "Con Francis Vielé-Griffin è arrivato qualcosa di nuovo nella poesia francese".

²²⁸ La concezione dell’eterno ritorno viene declamata da Nietzsche per la prima volta ne *La gaia scienza*: «Questa vita, come tu ora la vivi e l’hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L’eterna clessidra dell’esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!».

Tito Petronio Arbitro: La Matrona di Efeso

Da Sardanapalo attraverso Alcibiade, Boemondo I d'Antiochia, Buckingham fino a George Brummel – che straordinaria catena di persone-poesie, non creatori, ma opere d'arte. Quanti di loro, delle loro bocche belle da sé, delle loro unghie lucidate, che studiano allo stesso tempo la scienza inaccessibile ai mortali per essere sempre naturalmente belli. Con quale divertente accuratezza corrispondono ad un'altra catena, di devoti e asceti, da Buddha a Serafino di Sarov²²⁹. Come quelli si preoccuparono per la propria perfezione spirituale, questi per quella esteriore. E la loro impresa non è vana, la loro gloria non morirà. Se ne occuperanno i divini Platone, Tacito e Jules Amédée Barbey d'Aurevilly. Tra questi pappagalli dello zoo umano, l'arbitro della grazia²³⁰ Petronio occupa quasi il primo posto. Ha ciò che mancava ai suoi predecessori e successori: una voce che passa attraverso i secoli. Nelle sue parole vi è la soluzione sua e di tutta la sua specie. Non cercate in esse rivelazioni meravigliose o impeti lirici. È solo intelligente e freddo e vede la vita, tenendola in equilibrio, come un calice non troppo prezioso. L'autore del "Satyricon" è diventato un classico. Ma io amo la Matrona di Efeso, pure fosse una bazzecola stilistica non pienamente attendibile. ... Quale giovane ridente, quale vecchio sorridente disse ad Arbitro questo pettegolezzo disgustoso ma divertente? E perché, invece di prendere in giro la sfortunata donna con loro, ha afferrato le tavolette di cera, dimenticando per un'ora l'amato "Satyricon"? La risposta è chiara. Persecutore dei volgari liberti e dello stesso Nerone, percepì una preda più nobile. Una donna nella sua più alta tensione delle forze spirituali, amorevole ed eroica - se la smitizzate, allora potete davvero leggere Euripide, ammirando solo le espressioni del discorso, si guarda alla statua di Andromaca, apprezzando appena la curvatura delle linee. In questo giorno, l'austera Roma ha sconfitto la patetica Grecia. Che strano! Per la prima volta si levò la voce pessimista realista di Maupassant.

Gilgameš²³¹, l'epos babilonese

Non essendo un assiriologo, non avevo intenzione di fornire una traduzione che avesse valore scientifico. Per compilarlo ho usato il lavoro di Paul Dhorme "Choix de textes religieux assyro-babyloniens. Trascrizione, traduzione, commentaire" (Parigi, 1917) e di rado le indicazioni di V.K. Šilejko²³², a cui appartiene l'introduzione stampata più in basso. Desiderando rendere la traduzione comprensibile per tutti coloro che amano la poesia, mi sono permesso di ricostruire le parti mancanti di alcune righe per supposizione, eliminare noiose ripetizioni, raccogliere episodi separati

²²⁹ Serafino di Sarov viene considerato dalla Chiesa ortodossa russa uno dei monaci più significativi e rispettabili.

²³⁰ Giudizio condiviso anche dallo scrittore Henryk Sienkiewicz in *Quo vadis?*.

²³¹ Gilgameš è un eroe appartenente all'epopea classica babilonese.

²³² Fu un poeta russo, ma anche traduttore orientalista. Viene ricordato anche per essere stato il secondo marito di Anna Achmatova. È noto per le sue traduzioni russe dell'epopea di Gilgameš.

da lacune in un *unicum* e, quando ero sicuro di parlare della stessa cosa di cui trattava l'autore, di colmare con alcune frasi le lacune troppo spiacevoli delle tavole che ci sono giunte fino ai nostri giorni. Per facilitare la lettura, io, aderendo rigorosamente alla versificazione dell'originale, ho cercato di creare per ogni verso un ritmo simile, legandoli, inoltre, alle rime femminili che sono comuni per tutti. Credo che sia necessario utilizzare tecniche superiori, perché la poesia incredibilmente bella di Gilgameš divenga proprietà di tutti, non solo di una cerchia ristretta di specialisti. Lasciate pure che la difficoltà dell'opera serva da scusa per i suoi difetti.

“The Rime of the Ancient Mariner” di Samuel Taylor Coleridge

Un viaggiatore del XVIII secolo raccontava nel suo libro di uno strano individuo. Era un comandante in seconda, ormai anziano e sempre pensieroso. Credeva nei fantasmi. Quando sulla strada venivano colpiti dalle tempeste, affermava che questa fosse la punizione per la morte dell'albatro, un enorme uccello bianco, che appartiene alla specie dei gabbiani, che sparò per scherzo. Attraverso questo racconto, Coleridge creò la ballata immortale “The Rime of the Ancient Mariner” (“La ballata del vecchio marinaio”). Samuel Taylor Coleridge nacque nel 1772 e morì nel 1834. Era figlio di un povero prete del villaggio e sin dalla sua adolescenza dimostrò capacità così brillanti che la scuola, dove studiava, lo inviò a sue spese all'università, e questo succedeva di rado. Ma rimase all'università solo due anni, dal '91 al '93, che furono anni assai turbolenti a causa dello scoppio della Rivoluzione francese. I vertici dell'università sospettavano che il giovane Coleridge simpatizzasse per le idee dei repubblicani, fu costretto a lasciare l'università e fu assunto come soldato nel reggimento dei dragoni. Vivendo in caserma, egli come il nostro poeta Gavriil Romanovič Deržavin, suo contemporaneo, scriveva lettere ai soldati analfabeti, e per questo loro adempivano al suo lavoro nelle stalle. Quattro mesi dopo, gli amici lo liberarono dalla caserma, e poi iniziò a dedicarsi all'attività letteraria, che ha notevolmente facilitato la sua conoscenza con Robert Southey, il poeta più talentuoso al tempo. Insieme a Southey e ad altri ancora giovani poeti, Coleridge iniziò un viaggio in America per fondarvi una colonia socialista ideale, ma qualcosa gli impedì di portare a termine questa impresa, e si dedicò completamente all'attività letteraria, scrisse la tragedia rivoluzionaria "The Fall of Robespierre", che non ebbe successo tra il pubblico anglosassone, tenne conferenze, pubblicò un giornale. Una forte influenza su Coleridge, e in generale su tutta la letteratura di quell'epoca, la ebbe il famoso poeta Wordsworth, che insegnò ai suoi contemporanei che non c'è nulla di inutile per la poesia, la pittura e l'arte in generale, che un ragazzo di strada, il quale rotola attraverso uno stagno fangoso verso uno sporco abbeveratoio²³³, è per un vero poeta un soggetto tanto importante, quanto la marcia di Alessandro Magno in Persia. Coleridge era uno dei più brillanti di quel circolo di poeti, che fondarono

²³³ Riferimento alla poesia di Coleridge.

in Inghilterra una nuova poetica, una scuola chiamata "I poeti del lago"²³⁴. I predecessori più prossimi di questa scuola si accontentarono di descrizioni, ragionamenti, storie, spesso presentate in modo brillante, ma sempre superficiali. La loro poesia a volte intratteneva, a volte istruiva il lettore, ma né lo colpiva né lo scioccava. I loro argomenti erano poveri, la scelta di parole limitata e sembrava che non sapessero più della vita di quelli a cui si rivolgevano. I poeti del lago, Coleridge e i suoi amici, Wordsworth e Southey, difesero due requisiti molto vicini l'uno all'altro: verità poetica e completezza poetica. In nome della verità poetica, hanno abbandonato espressioni convenzionali, falsa bellezza del linguaggio, argomenti troppo leggeri, in una parola, tutto ciò che scivola sulla superficie della coscienza, senza disturbarla e senza soddisfare il bisogno di una nuova. Il loro linguaggio è stato arricchito da una varietà di detti popolari e frasi puramente colloquiali, i loro argomenti hanno iniziato a relazionarsi a quell'eterno nell'animo umano che tocca tutti e in tutte le epoche. In nome della completezza poetica, desideravano che le loro poesie soddisfacessero non solo l'immaginazione, ma anche il sentimento, non solo l'occhio, ma anche l'orecchio. Vedi e ascolti queste poesie, ne sei sorpreso e gioisci, come se queste non fossero più poesie, ma esseri viventi venuti a condividere la tua solitudine. I poeti del lago lasciarono volentieri Londra e vissero in provincia, a Keswick, sulle rive del famoso lago, di cui spesso cantavano e da cui hanno preso il nome. Già a quei tempi l'intera zona centrale anglosassone era un vasto giardino, dove, in mezzo a boschi e acque, pascoli e campi, erano sparsi villaggi a schiera con antichi campanili che si protendevano nel cielo azzurro pallido. Tutto ciò che è violento, tutto ciò che è eroico della vita inglese era concentrato in riva al mare, nelle città portuali, da dove ogni settimana partivano navi verso colonie lontane, portando via ora quelli che giurano e spergiurano, ora i freddi e distaccati. Questi soggetti erano estranei ai poeti del lago. Con Byron è arrivato il tempo di cantarli. Coleridge e i suoi amici si innamorarono della natura pacifica non tanto per sé stessa, quanto per la capacità di comprendere con il suo aiuto l'anima umana e il mistero dell'universo. Cercavano il vero lago, per il quale "Keswickiano" era solo un'espressione esterna, nel profondo del loro spirito e, guardandolo, comprendevano la connessione tra tutti gli esseri viventi, la vicinanza dei mondi dell'invisibile e visibile, dell'amore infinitamente gioioso e potente. Qualcosa di simile è accaduto ai nostri settari, come si può vedere dalle loro canzoni. Qualcosa di simile può essere visto nelle opere dei poeti russi contemporanei. La migliore creazione poetica della "Lake School" è giustamente considerata "The Rime of the Ancient Mariner" di Coleridge. È stata scritta secondo il metro delle ballate popolari inglesi, con ripetizioni anche nello spirito popolare. Questo la avvicina al lettore che vuole cantarla, come una volta si cantavano i poemi, che servivano da esempio. Le ripetizioni che sottolineano i passaggi più significativi ci ipnotizzano, contagiando il

²³⁴ I poeti del lago (Lake Poets in lingua inglese) vissero tutti nel Lake District dell'Inghilterra del XIX secolo e furono tutti esponenti della corrente filoromantica. Tra questi, si ricordino William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey.

narratore con tesa eccitazione. Le rime, che a volte compaiono nel mezzo di una riga, suonando in misura ridotta come campane, rafforzano la magia musicale della poesia. Il vecchio, l'eroe del poema, proviene certamente dall'entroterra. Per il peccato di cui è colpevole ogni cacciatore, soffre di rimpianti per tutta la vita. Nei mari dove gli eroi di Byron si divertono con le battaglie e con l'amore di bellissimi selvaggi, vede solo spiriti, ora minacciosi, ora indulgenti. Ma quanto è saggio nell'apparente semplicità, che profondità di pensieri in questa visione di un individuo come un bambino perduto! Dopotutto, ognuno di noi almeno una volta nella sua vita si è sentito solo, come un vecchio marinaio, solo come, forse, solo Dio si sente, e ognuno, dopo aver letto questa poesia, si sentirà come un invitato a nozze, avvertirà che è diventato "più profondo e più saggio". Mi sono svegliato la mattina. La prima traduzione di questa poesia in russo è stata fatta negli anni Cinquanta da F. Miller, la seconda – negli anni Novanta - da Apollon Apollonovič Korinskij.

Sulla poesia francese

La poesia francese del Settecento seguiva in tutto e per tutto le tecniche scoperte nel secolo precedente da François de Malherbe e annunciate dal suo araldo Nicolas Boileau: la perfezione della forma con un contenuto nobile, semplice e chiaro. A quel tempo Parigi era davvero il centro del mondo, la sua capitale, e i poeti francesi si prefissavano il compito principale di risplendere, imitando i loro predecessori dall'altra capitale del mondo, l'antica Roma. Essi differivano da de Malherbe per il fatto che sostituivano la sua forza con la grazia, il suo gusto con la timidezza. La poesia sembrava loro un mondo molto speciale con una sua topografia, un mondo diverso dalla terra e che utilizzava solo accidentalmente nomi terreni; in questo mondo, l'armonia dell'insieme assorbe i dettagli, appiana le differenze, equipara appena grande e piccolo, ma solo appena, con uno stile brioso. In una parola, era un divino volapük²³⁵ in poesia, a cui tutti era comprensibile, ma di cui nessuno era madrelingua. Solo la caduta di Napoleone e, con lui, la potenza militare della Francia hanno fatto riflettere i suoi poeti sul fatto che ci sono altri paesi e altre possibilità di occuparsi d'arte, che per un poeta non è proprio cantare e brillare quanto parlare e vivere. Ecco com'è comparso il romanticismo. Il romanticismo per il classicismo fu lo stesso di quello che la Romania, provincia di Roma, fu per quest'ultima. Era una proclamazione dei diritti di una provincia, diversa, colorata, piena di passioni e virtù, insolita per una capitale, dalle caratteristiche nuove e inaspettate. Il buon gusto per lui non era feticismo, e si rivolgeva coraggiosamente a tutto ciò che era rifiutato dal classicismo, al Medioevo e all'arte popolare, che in Occidente significava quasi la stessa cosa. Il classicismo fu la rinascita dell'antichità, il romanticismo divenne la rinascita del Medioevo, non solo in modo meccanico, ma dall'interno, la rinascita della

²³⁵ "Lingua internazionale inventata dallo studioso tedesco Johann Martin Schleyer (1831-1912), pubblicata nel 1880. Ha avuto scarsa diffusione e fortuna" (fonte Treccani).

visione del mondo medievale. Nel romanticismo, la poesia francese ha vissuto la sua grande rivoluzione, che ha affermato il diritto di ogni parola, di ogni immagine di essere patrimonio della poesia. Negli anni Cinquanta, quando si presentava la necessità di fare il punto sul movimento e contare le conquiste, il romanticismo si divise in due maniche. I parnassiani hanno cercato di creare una sintesi tra romanticismo e classicismo, conservando del primo la vivacità delle immagini, l'accuratezza delle espressioni e le innovazioni ritmiche, e del secondo uno sviluppo rigoroso del pensiero, l'armonia delle immagini e l'oggettività, che fu elevato da loro a principio fondamentale sotto il nome di *ratio*. I poeti maledetti, con il loro leader spirituale in Baudelaire, si lasciavano andare all'analisi, registrando talvolta solo le sensazioni e le esperienze più complesse e meno studiate, creando forme capricciose, sofisticate e ipnotizzanti. Insieme a loro, altri poeti, non uniti da una scuola, usavano le forme create dal romanticismo, conquistandosi da sé un proprio angolo, questo in filosofia, quello nel patriottismo, il terzo nella satira, ecc. Sia i parnassiani che i poeti maledetti furono sostituiti dalla scuola simbolista, spiritualmente più connessa a quest'ultima. Il simbolismo in Francia era, per così dire, un romanticismo secondario, costruito non sul sentimento, ma sullo studio del Medioevo, delle sue complesse e colorate discipline scientifiche, e ci ha mostrato l'anima dell'uomo moderno in tutta la sua versatilità e le sue contraddizioni, come frutto del passato. Subito dopo l'emergere del simbolismo, alcuni dei suoi aderenti si arresero completamente al Medioevo, al suo linguaggio e alle sue immagini, senza però abbandonare il pensiero della possibilità di collegarlo con l'antichità, creando così una scuola neoromanica. L'altra parte, prestando maggiore attenzione alla consapevolezza della modernità attraverso il simbolismo, proclamò il principio della poesia scientifica, cioè la poesia che teoricamente abbraccerebbe l'intera complessità della scienza umana e spiegherebbe attraverso l'intuizione e lampi di genio ciò che è inaccessibile ad una conoscenza accurata. La maggioranza, tuttavia, si è posta il compito di preservare l'impulso lirico dei primi tempi del simbolismo e, lottando per questo, più di una volta cadde in un estetismo infondato. Oggi, oltre a questo gruppo, ancora il più numeroso e influente, ci sono due gruppi: il primo, un tempo riunito nel circolo "Abbaye", ha ricevuto come eredità dalla scuola della poesia scientifica la levatura e la serietà degli incarichi, e da Émile Verhaeren e dagli altri leader del simbolismo l'intraprendenza e il coraggio delle loro risoluzioni; gli appartenenti al secondo, i futuristi, si occupano principalmente di questioni linguistiche e delle forme e cercano di portarle ai limiti estremi dell'espressività, approfittando della sorpresa causata dalla loro singolarità. È necessario convenire che, nonostante il fatto che il romanticismo sia l'antenato di tutte le correnti successive nella poesia francese, le tradizioni del classicismo sono ancora vive, si manifestano nella persona di singoli poeti o irrompono nel lavoro di rappresentanti di spicco di altre correnti, persino ostili. Ciò è particolarmente evidente nel teatro, dove la tragedia classica trionfa sempre più sul dramma romantico.

1919.

[Prefazione nel libro: Le ballate di Robert Southey. Traduzioni a cura e con prefazione di Gumilev]

Uno storico letterario anglosassone affermò commosso su Southey: “Nessun poeta, che scrisse così tanto e così bene, fu allo stesso tempo così sconosciuto al pubblico”. Questo è vero per quanto riguarda l'Occidente. Da noi, grazie a alle traduzioni di Žukovskij e Puškin, il nome di Southey è molto più conosciuto che in patria. Robert Southey nacque nel 1774 a Bristol nella famiglia di un povero commerciante manifatturiero. Deve la sua istruzione alla zia da parte di madre, Miss Tyler, nella cui casa divenne dipendente dalla lettura e si avvicinò all'arte attraverso frequenti incontri con gli attori locali. Fu espulso dal liceo per un duro articolo sul sistema educativo e in una rivista studentesca. Poi trascorse due anni all'Università di Oxford, ma a cui fu piuttosto insofferente, dedicandosi principalmente al canottaggio e nuoto. Nello stesso periodo della sua vita conobbe e strinse amicizia con il poeta Coleridge²³⁶, che aveva due anni più di lui. Entrambi i giovani, appassionati della rivoluzione francese, iniziarono a organizzare una repubblica socialista in America, dove il primo posto sarebbe stato dato ai poeti, ma la mancanza di fondi impedì loro di iniziare a realizzare il loro piano. Allo stesso tempo, Southey scrisse il rivoluzionario poema "Wat Tyler"²³⁷, che apparve in stampa solo molti anni dopo. Influenzato dalle attività di Napoleone, che Southey considerava un nemico della libertà, iniziò ad apprezzare il sistema inglese e presto divenne un ardente sostenitore della chiesa e dello stato, il che causò una forte inimicizia nei suoi confronti da parte di Byron. Nell'Inghilterra di un tempo vi era l'usanza di scegliere tra i poeti il “poeta laureato” d'eccellenza (incoronato con una ghirlanda d'alloro). Nel 1813 Southey fu scelto come tale, su insistenza di Walter Scott. Da quel momento in poi visse immerso nei suoi libri e manoscritti e morì nel 1843, lasciando 109 volumi di suoi scritti e una delle più grandi biblioteche private d'Inghilterra.

Southey fu considerato il più tipico dei poeti del lago, poiché Coleridge fu il più brillante e Wordsworth il più profondo. Tra la serie di moniti lanciati da questa scuola, Southey attirò la massima attenzione sulla verità storica e quotidiana. Eccezionalmente istruito, scelse volentieri epoche lontane e paesi stranieri per i temi delle sue poemi e poesie, e si sforzò di trasmettere i sentimenti, pensieri e tutte le piccole cose della vita che le sono proprie, dal punto di vista dei suoi stessi eroi. A tal fine, sfruttò tutta la ricchezza della poesia popolare e fu il primo a introdurre nella letteratura la sua saggia semplicità, la varietà metrica e il potente mezzo poetico della ripetizione. Tuttavia, questo fu proprio il motivo del suo mancato riconoscimento, giacché l'Ottocento era interessato principalmente alla

²³⁶ Cfr. il numero 19 della Letteratura Mondiale: Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner".

²³⁷ Wat Tyler fu a capo del movimento rivoluzionario originatosi in Inghilterra alla fine del XIV secolo.

personalità del poeta e non sapeva vedere oltre lo splendore delle immagini del loro creatore. Per noi le poesie di Southey sono un mondo intero di fantasia creativa, un mondo di premonizioni, paure, misteri, di cui il poeta lirico parla allarmato e in cui l'epico trova una sorta di logica, solo in alcune parti a contatto con la nostra. Nessuna verità morale, tranne, forse, quella più ingenua, prese come materiale, si può derivare da questa creatività, ma arricchisce infinitamente il mondo delle nostre sensazioni e, trasformando in tal maniera la nostra anima, soddisfa lo scopo della vera poesia. La storia letteraria conosce due tipi di ballate: francese e tedesca. La ballata francese è una poesia lirica con una certa alternanza di rime ripetute. La ballata tedesca è un piccolo poema epico scritto con uno stile un po' elevato e allo stesso tempo dal tono ingenuo, con una trama presa in prestito dalla storia, sebbene quest'ultima sia facoltativa. Le ballate di Southey appartengono proprio a questo tipo.

La poesia di Baudelaire

Baudelaire è ora senza dubbio uno dei più grandi poeti del XIX secolo e in ogni caso il più peculiare. Questo, ovviamente, non significa che fosse estraneo a qualsiasi influenza, altrimenti non sarebbe un grande poeta, no, solo che queste influenze erano così varie e allo stesso tempo così profondamente percepite e fuse integralmente, tali da creargli un'individualità poetica che ha dato al mondo una "nuova emozione" (espressione di Victor Hugo)²³⁸. Tra i francesi suoi insegnanti erano Charles Augustin de Sainte-Beuve e Théophile Gautier. Il primo gli ha insegnato a trovare la bellezza in una poesia rigettata, in paesaggi naturali, in scene di periferia, nei fenomeni della vita ordinaria e ruvida; il secondo lo ha dotato della capacità di trasformare la materia più ignobile in oro puro della poesia, la capacità di creare frasi ampie, chiare e piene di trattenuta energia, tutta la varietà tonale e la ricchezza visiva. L'influenza di questi due maestri su Baudelaire fu così forte che è stato giustamente allineato ai romantici, un'opinione che lui stesso condivideva. Poi il suo collega e amico Theodore de Banville nelle sue "Odes funambulesques" pensò, usando rime inaspettate, di creare un nuovo tipo di comicità e così spinse Baudelaire a lavorare su rime nuove e rare, che, ovviamente, si riflettevano nella stravaganza e raffinatezza del suo stile. D'altra parte, poiché era cresciuto in Inghilterra e conosceva perfettamente l'inglese, Baudelaire ha trovato anche lì menti creative vicine a lui. Per non parlare di Byron, idolo del romanticismo francese (oltre che russo), che, al contrario, ha dato a Baudelaire solo in superficie temi accolti dagli ultimi, quelli di ribellione e orgogliosa disperazione. Thomas de Quincey ed Edgar Poe, poeti segreti e un tempo poco apprezzati, avevano avuto su di lui parecchia influenza. Insegnarono a Baudelaire le peculiarità dell'immaginazione anglosassone, la capacità di combinare, senza mescolare, il terribile con il bello, il tenero con il crudele, il divino con

²³⁸ Per approfondire il rapporto tra Baudelaire e Hugo, si veda il saggio "Baudelaire: Hugo? Un imbecille", V. Gosetti, Treccani 2014, <http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/baudelaire_hugo_un_imbecille.html>.

l'infernale, come nelle poesie di Milton. Fu grazie a loro che nella poesia di Baudelaire apparvero quei magnifici toni neri, la felicità dell'orrore, la beatitudine della disperazione, la gioia di un desiderio irrealizzabile, e la sua seconda peculiarità, l'immaginario è lussureggiante, bizzarro, ubriaco, sostenuto dai vapori dell'oppio e dell'alcol tanto quanto un buongustaio della filologia. Tra queste due influenze - francese, piena di chiarezza, purezza di linee e armonia latina, e inglese, su cui vagano ancora le nuvole nere dei Nibelunghi²³⁹ - la poesia di Baudelaire è come un cielo al tramonto, dove la lotta tra luci e ombre fa sorgere per un momento i templi e le torri della nostra vera patria, i volti quelli che potremmo davvero amare, mari viola in cui annegheremmo, benedicendo la morte. Tuttavia, non si tratta solo di una combinazione accidentale di influenze ha reso Baudelaire così com'è, ma ci sono altre ragioni per questo. L'Ottocento fu per eccellenza un'epoca eroica. Dimenticando Dio e dimenticato da lui, l'uomo si è attaccato all'unica cosa che gli restava, alla terra, e lei gli ha chiesto non solo amore, ma anche azione. Una straordinaria crescita ha avuto luogo in tutti i settori della creatività. Le persone ricordavano esattamente quanto poco avessero fatto e iniziarono a lavorare in modo febbrile e allo stesso tempo sistematico. La tavola degli elementi di Mendeleev era solo un simbolo tardivo di questo lavoro. "Cosa non è ancora stato scoperto?" - I ricercatori hanno domandato in modo provocatorio come una volta i cavalieri chiedevano informazioni su mostri e cattivi, e si sono precipitati a competere tra loro ovunque ci fosse anche la minima possibilità d'arte. Apparve un'intera serie di scienze, le prime ricevettero una direzione inaspettata. Le foreste e i deserti dell'Africa, dell'Asia e dell'America rivelarono i loro secolari segreti ai viaggiatori e un pugno di temerari, come nel XVI secolo, conquistò enormi regni esotici. Nel profondo della società europea Ferdinand Lassalle e Marx hanno scoperto una nuova e potente forza esplosiva: il proletariato. Nella letteratura, tre grandi correnti, romanticismo, realismo e simbolismo, hanno preso il loro posto insieme al classico che aveva regnato per secoli. Baudelaire rapportandosi alla poesia come ricercatore, vi è entrato come conquistatore. Il più giovane dei romantici, apparso quando la scuola aveva già tracciato le sue tappe, si è deliberatamente mappato il terreno che non era stato ancora battuto e ha iniziato a coltivarlo, realizzando per questo strumenti *ad hoc*. Questo è ciò che egli stesso dice a proposito nella sua bozza di prefazione a "I fiori del male": "Poeti celebri hanno ormai da tempo condiviso le regioni più fiorenti del regno della poesia. Mi sembrava divertente e piacevole, soprattutto perché il compito era complesso: estrarre la Bellezza dal Male. Questo libro, profondamente inutile e del tutto innocente, è stato scritto solo per il mio divertimento e per esercitare il mio amore spassionato per gli ostacoli..." - "Con determinati sforzi un artista può elevarsi ad armoniosa originalità; la poesia si avvicina alla musica attraverso la prosodia, le cui radici vanno più

²³⁹ "Termine con cui, sembra fin dall'età barbarica, venivano indicati sia i mitici possessori di un favoloso tesoro sia la stirpe regale dei Burgundi. Secondo alcune interpretazioni, il nome N. andrebbe a designare tutti coloro che entrano in possesso di questo tesoro. Il ciclo nibelungico è il più ampio e famoso fra i cicli eroici germanici" (fonte Treccani).

in profondità nell'animo umano di quanto qualsiasi teoria classica indichi; un poeta che non sa esattamente quante rime abbia ciascuna parola, non è in grado di esprimere qualsiasi idea; una frase poetica può rappresentare (ed è per questo che si considera vicino all'arte musicale e alla scienza matematica) una linea orizzontale, una linea retta ascendente, una retta discendente... Può arricciarsi a spirale, descrivere un semicerchio o muoversi a zigzag; la poesia si avvicina alle arti pittoriche, culinarie e cosmetiche grazie alla capacità di esprimere qualsiasi sensazione di dolcezza o dispiacere, beatitudine o orrore abbinando un sostantivo ad un aggettivo, analogo o opposto; basandomi sui miei principi e dispiegando la mia conoscenza, che mi impegno ad elargire in venti lezioni, ogni persona diventa capace di creare una tragedia che sarà fischiata non più di tutte le altre, o scrivere un poema di lunghezza sufficiente, noioso tanto quanto qualsiasi poema epico... "240.

È una lingua che nessuno parlava prima di Baudelaire, sì e dopo quanti altri? Théophile Gautier, Verlaine, chi altro? Tuttavia, Baudelaire non può essere considerato un poeta dedito esclusivamente alla forma, per il semplice motivo che tali poeti semplicemente non esistono e non possono esistere. "Poeta della forma"! Questa è la parola che gli utilitaristi scagliano sempre ai veri artisti. Quanto a me, finché non sarò nettamente separato in una frase dalla sua forma dal contenuto, sosterrò che si tratta di due parole prive di significato. Così come è impossibile estrarre da un corpo fisico le qualità che lo formano, cioè il suo colore, lunghezza, densità, senza ridurlo a una vuota astrazione - in una parola, senza distruggerlo, così è impossibile sottrarre la forma all'idea, perché l'idea esiste solo in virtù della sua forma. È impossibile immaginare un'idea che non abbia una forma, così come non esiste una forma che non esprima idee. Questo è solo un mucchio di sciocchezze sulle quali vive la critica..." Questo è un estratto dalla corrispondenza epistolare di Flaubert. Baudelaire esprime circa gli stessi pensieri in punti diversi nei suoi articoli. Baudelaire esprime approssimativamente gli stessi pensieri in luoghi diversi nei suoi articoli. Forse anche le peculiarità dei suoi temi sono dovute a tratti puramente formali del suo apparato creativo, a un'intuizione musicale acuta - fu uno dei primi in Francia ad apprezzare Wagner, - al suo amore per un ventaglio lessicale "misto", dove le parole, fortemente opposte l'una all'altra, acquisiscono l'effetto sorpresa e corposità - in ciò si riflette la sua prima passione per il latino volgare, la tendenza alla composizione complessa di trame "licenziose". È chiaro che i temi dell'amore, della gentilezza e della bellezza con la loro banale morbidezza non farebbero che smussare le dentature troppo affilate di un simile mulino. Sarebbe strano attribuire a Baudelaire tutte quelle esperienze che si trovano nelle sue poesie. Più è sottile l'artista, più il suo pensiero è lontano dal tradursi in azione. La transizione dalla poesia lirica alla poesia drammatica, che si stava preparando da secoli, fu finalmente realizzata nel diciannovesimo secolo. Il poeta

²⁴⁰ Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes*, 1887, pp. 17-18.

cominciò a sentirsi come “tutti gli uomini”²⁴¹, anche un universo, un organo del linguaggio di tutto ciò che esiste, e cominciò a parlare non tanto secondo la propria persona quanto a nome dell'immaginario, esistente solo nella possibilità, i cui sentimenti e opinioni spesso non condivideva²⁴². L'arte di creare poesia è stata aggiunta all'arte di creare la propria individualità poetica, che è composta dalla somma delle maschere indossate dal poeta. Il loro numero e varietà indica il valore del poeta, la loro selezione - la sua perfezione. Baudelaire è sia rilevante che perfetto. Crede così fervidamente che non può trattenersi dalla bestemmia, un vero aristocratico dello spirito, vede suoi eguali in tutti gli offesi dalla vita, per lui, che conosce lampi abbaglianti di bellezza, nessuna disgrazia è disgustosa, tutta la vergogna dei paesaggi urbani quotidiani è illuminata dai ricordi di altri paesi favolosi. Davanti a noi c'è una figura ugualmente distante sia dalla dolcezza zuccherina di Edmond Rostand che dalla malvagità melodrammatica del giovane Jean Richepin. Ma la sua influenza sulla poesia fu enorme. Baudelaire in realtà non aderì a nessuna scuola e non ne creò una propria. In Francia, era considerato un romantico o un parnassiano, e per qualche motivo da noi considerato anche un simbolista. Ma per essere un poeta romantico non aveva abbastanza culto del sentimento, né pathos teatrale, né la caratteristica prolissità. Per i parnassiani, era troppo nervoso, troppo bizzarro e non trattava tanto delle cose del mondo quanto delle sensazioni che provocano. Aveva qualcosa in comune solo con i simbolisti che hanno preso in prestito da lui, principalmente, la fonetica raffinata del verso, ma non possedeva né il senso di multidimensionalità dell'essere, né il desiderio di rendere il sentimento assoluto dietro le parole. Solo due poeti risultarono essere puri baudelairiani: Maurice Rollinat (1846-1903), l'autore di “Les Névroses”, e il belga Iwan Gilkin (nato nel 1858), autore di “La nuit”. Entrambi hanno preso in prestito da Baudelaire il suo pessimismo, l'interesse per le manifestazioni di isteria personale e sociale, l'amore per il raro e talvolta per il mostruoso. Rollinat si è specializzato come poeta delle campagne e dei contadini; Gilkin - come esponente delle imperfezioni del sistema sociale. Molto più profonda fu l'influenza di Baudelaire sui poeti che lasciarono la scuola parnassiana per diventare i leader del simbolismo. Il culto della bellezza e il desiderio di infinito è andato a Stephen Mallarmé, a Paul Verlaine per il suo “Poèmes saturniens” (1866), che ha ereditato da Baudelaire la malinconia piena di visioni poetiche. Per quasi tutti i simbolisti, il nome di Baudelaire era sacro. Tuttavia, nel ventesimo secolo, quando in Paul Claudel e Francis Jammes nella poesia francese si registrò una tendenza verso il cattolicesimo e la maestosa semplicità del senso della vita medievale. Baudelaire fu incolpato per la il suo essere intellettuale, pessimista e manierista, e la generazione più giovane di poeti si allontanò da lui. In Russia, l'influenza

²⁴¹ Si tratta di una persona che abbraccia e combina le proprietà di molti individui (inclusi rappresentanti di culture diverse, di diversi tipi psicologici). Aleksej Charin in *Istorja mirovyh civilizacij* del 2019 affermerà: “L'individuo ideale per l'Occidente è l'oltreuomo, per l'Oriente il “vsečelovek”.

²⁴² Questa teoria è espressa molto chiaramente dalla poesia di Walt Whitman.

di Baudelaire la sperimentarono due dei più grandi rappresentanti della nuova poetica, Bal'mont e Brjusov, e molti altri meno significativi. Baudelaire si traduceva anche molto e spesso, però, una traduzione completa delle sue poesie (salvo qualche inezia, che non rientrò nella raccolta delle sue opere), realizzata nelle dimensioni dell'originale, compare per la prima volta nella nostra edizione.

[Le canzoni popolari francesi]

Le canzoni popolari francesi non ebbero fortuna. A quel tempo, quando tutte le altre nazioni dalla fine del diciottesimo secolo cominciarono ad interessarsi vivamente alla propria poesia popolare, la elaborarono e collezionarono, i francesi d'altra parte, ammirando le canzoni straniere, a loro note nelle traduzioni, trascuravano le proprie. Le ragioni di ciò sono in parte dovute alle dure esigenze della loro versificazione, che l'arte popolare non sempre soddisfò, in parte al fiorire della poesia romantica in Francia, che saturò la sete di novità nei lettori. Solo negli anni Cinquanta iniziò la raccolta di canti popolari in Francia, e alla fine del secolo i poeti Jean Moréas, Maurice Maeterlinck (più tardi Émile Verhaeren) impararono ad usarli per creare gli esempi più compiuti di questo genere nella poesia francese. La canzone francese ci è nota dal XII secolo. Ma per molto tempo non fu tipicamente popolare, ma si fondeva con la poesia generale. Solo a partire dal XVI secolo iniziò la loro biforcazione. La poesia urbana, aristocratizzandosi, si allontanò dalla propria sorella, e cominciò a conservare solo la memoria del popolo più recente, era frivola, mutevole e capricciosa. La maggior parte delle canzoni popolari francesi che ci sono pervenute sono state create nel diciassettesimo secolo, ma tutte hanno subito un'elaborazione successiva, aggiornando la struttura delle frasi e sostituendo le parole obsolete con quelle moderne. Tutti questi possono essere suddivisi in due tipologie: quello della ballata, quando si racconta un evento che aveva particolarmente colpito l'immaginario popolare, e quello della lirica, con un ritornello obbligatorio, il cui canto sostituiva la musica o l'accompagnava ai balli di paese. Nonostante il fatto che in molte zone della Francia i contadini parlino dialetti speciali, i cosiddetti patois²⁴³ (i resti di un'antica lingua soppiantata dalla lingua della Francia centrale), le canzoni popolari sono scritte in francese puro. Quando un contadino vuole creare, cerca parole più raffinate di quelle che sente ogni giorno, ricerca un linguaggio poetico speciale. La sfortunata baracca, dove è nato e cresciuto, diventa per lui il castello di suo padre, la barca - una nave argentata, ecc. Si nota talvolta un fenomeno simile nelle canzoni russe. Nella canzone penetrano solo quelle parole della lingua antica, che ormai hanno perso qualsiasi significato e sono diventate semplicemente un accessorio sonoro della poesia, costituendone il ritornello. Tra le canzoni appartenenti a questo o quel villaggio, quasi nessuna è meritevole di attenzione. Si tratta

²⁴³ "In Francia, idioma locale, privo di tradizione letteraria, usato da una popolazione generalmente poco numerosa, spesso rurale, la cui cultura e livello di civilizzazione sono inferiori a quelli della popolazione circostante che usa la lingua comune" (fonte Treccani).

principalmente di descrizioni di eventi locali, di giochi di seduzione, combattimenti, furti, sono rozzi e ingenui. Canzoni davvero meravigliose circolano per tutta la Francia, a volte in Svizzera, Italia, Spagna, persino talvolta anche in Germania. Probabilmente cominciarono a spuntare indipendentemente in ciascuno di questi paesi; la mente umana è spesso confrontata con le stesse posizioni, gli stessi pensieri, da cui nascono gli stessi soggetti. Sembrerebbe che la somiglianza delle favole di Jean de La Fontaine con i racconti dei popoli afroamericani, degli antichi poemi germanici con i poemi orientali, possano servire da esempio lampante. Tuttavia, va ricordato che prima la comunicazione dei popoli tra di loro era molto più ampia e dinamica. Era sostenuta da guerre, alleanze, pellegrinaggi e grandi bagni di folla alle fiere. Inoltre, tra la gente c'erano poeti erranti, per lo più mendicanti ciechi, che volentieri si scambiavano canzoni l'un l'altro e le portavano in tutta l'Europa occidentale. Anche i motivi della loro arte spesso li trovavano nei monasteri, dove i monaci letterati, per aumentare l'afflusso di pellegrini, raccontavano volentieri storie composte da poeti specialisti. Così, i racconti sui pastori per mezzo di raffinati pastorali entrarono nella poesia popolare dell'antica Grecia, altre – riguardanti avventure cavalleresche - da romanzi cavallereschi, i divertimenti dei signori medievali, ecc. Oggi, la poesia popolare in Occidente può essere considerata morta. Già a metà del secolo scorso i contadini pensavano che li stessero prendendo in giro quando a loro veniva chiesto di intonare le loro canzoni. I più sfacciati cantavano romanze²⁴⁴ urbane difettose, frammenti di opere. Anche qui la città si rivelò come grossista di macchinari, soppiantando il lavoro svolto con amore. Tuttavia, grazie agli sforzi di collezionisti pazienti ed istruiti come Bjuto, de Puymaigre, Fleury, ecc. abbiamo abbastanza esempi di questa poesia particolare e accattivante. Dall'esterno, le canzoni popolari francesi raramente soddisfano i requisiti che il lettore francese ha in mente per la poesia. Le rime sono costantemente sostituite da consonanze e talvolta scompaiono totalmente; le terminazioni maschili e femminili dei versi si alternano in modo disordinato; le cesure sono assenti, molte parole vengono ripetute solo per mantenere il metro, che tuttavia spesso scompare, ecc. Ma tutte queste mancanze sono espriate in modo regale. L'autore della canzone popolare è il fratello dell'autore delle fiabe. Per lui, quasi non esistono paragoni o metafore. Passano immediatamente allo sviluppo dell'immagine. Dove un normale poeta paragonerebbe una ragazza a un'anatra selvatica, lui fa trasformare la ragazza in questo uccello. L'usignolo, consolando la pastorella abbandonata, porta i messaggi di lei all'amato e viceversa. La nave su cui devono navigare le fanciulle è stata costruita da tavole d'avorio e argento, e l'attrezzatura su di essa fatta con vele di seta e pizzo. Un miracolo entra in modo così naturale in quest'arte, lo penetra in modo così profondo che ci sembrano eventi di un altro mondo anche le storie più ordinarie: il ritorno di un marito, il rapimento di una ragazza. Quindi la stessa inesperienza del poeta spesso lo avvantaggia. Senza

²⁴⁴ La romanza è una composizione musicale dal carattere per lo più sentimentale.

calcolare lo svolgimento del tema, deve costantemente districarsi per finire in qualche modo la poesia, e lo fa con un'ingenuità così graziosa che ci riteniamo abbastanza soddisfatti. Questa è un'arte che i poeti moderni stanno appena iniziando a padroneggiare, quella di finire una poesia, lasciando spazio alla vastità dei sogni del lettore. In queste canzoni, il sangue gallico scorre e ride, allegro come il vino e caldo come il sole. L'insolenza davanti ad un uomo e la galanteria verso una donna sono i loro temi principali. Tuttavia, il carattere riflessivo celtico ha lasciato il segno su di loro, ed entrambe le storie sulla Renault ci catturano per il cupo orrore e la tragica situazione.

Articoli di belle arti. M.V. Farmakovskij. Artiste-peintre (Lettere da Parigi)

Chiunque entri per la prima volta nello studio di Farmakovskij o comunque guardi distrattamente i suoi disegni, proverà una strana sensazione. Gli sembrerà che non su tela o carta, ma nel suo stesso cervello, siano sorti questi paesaggi inauditi, con alberi e fiori, simili ai sogni di un indiano malato. Queste immagini, strane, quasi ridicole, ma dipinte con quella terribile realtà che spaventa più di ogni fantasia. Sembra che i muri della nostra coscienza, sui quali hanno lavorato così tante generazioni, siano crollati, e che la volontà umana da regina del mondo si sia nuovamente trasformata in un piccolo gatto cacciato e arruffato, che con folle coraggio allontana da sé cani rabbiosi. E capisci che una persona ha bisogno di mani forti e tenaci, gambe veloci, sfuggenti, sempre pronte per un salto inaspettato e occhi che bevono i pensieri più segreti del nemico. E nei dipinti di Farmakovskij fischia un vento penetrante, che ci chiama a combattere i mostri ultraterreni che si sono trascinati nel nostro mondo e ci guardano ebeti e minacciosi. Ecco la trama di alcuni dei suoi dipinti, che appartengono al grande ciclo "Vita". Una giovane donna cammina sul marciapiede con aria annoiata, non prestando attenzione al fatto che dietro di lei è rimasto il piccolo bulldog, che dopo essersi scompigliato il pelo, scoppia in forti latrati, guardando di fronte a se stesso. E davanti a lui giace un vecchietto piccolo e nudo, del genere degli gnomi o dei vagabondi notturni di palude: è morto, schiacciato dal peso del suo carretto, nel quale, con un sorriso malizioso, siede un bambino enorme, come gonfio d'acqua. Cosa è successo da quella parte della coscienza? Per quale ragione sulle strade hanno cominciato a comparire tali creature? Un individuo di rado si cura di saperlo... Non importa che non lo vedranno prima che lo avranno abbassato con braccia muscolose verso terra al crepuscolo sulla strada di un'auto che sfreccia impazzita (questo è il tema del secondo disegno). Ed ecco il "nemico" che può farsi prendere ogni minuto verso gli amanti, vaga ai confini del mondo; è un cavaliere basso, tozzo, con un'armatura massiccia; il vero maestro del mostruoso Medioevo. Un viso scuro e cupo, un occhio storto e una grande zanna bianca che sporgeva da una bocca anch'essa sprezzantemente storta. Nel suo branco ci sono tre iene maculate, che probabilmente più di una volta hanno banchettato con carne umana. Non bisogna avere un cuore schivo per dichiararsi nemico di un tale combattente. Il resto dei disegni di Farmakovskij sono dello stesso genere. Un vecchio che sghignazza impazzito su un mostro

sgraziato, mezzo cavallo e mezza rana, Afrodite, sotto forma di una magnaccia grassa e predatrice, che guida una ragazza innocente, con gli occhi dubbiosi e spalancati, il sadismo e così via. fa contrarre di tristezza il cuore dello spettatore. Ma vai oltre e vedrai che non sono solo le crepe del mondo che Farmakovskij conosce. Questa non è più ormai una città, con i suoi marciapiedi bagnati, le nebbie grigie e un cielo fumoso come il vetro di una lampada, no - ecco l'incantevole, magnifica El Dorado²⁴⁵, a favore della quale molti raffinati cavalieri divennero conquistadores, forti della loro inestinguibile sete di vera magnificenza. "Femina adorata" si erge su un boa dorato, con ammirazione civettuola, incrociando le mani e alzando gli occhi; ella è andata oltre lo stadio in cui la donna è amica dell'uomo, lei già un giocattolo divino, un traguardo che non può essere raggiunto se non con un miracolo. Forse la futura Eva è August Strindberg. Due pantere nere si sfregano ai suoi piedi. Aromi, banane, iris, palme appaiono chiaramente nell'aria morbida e illuminata. Un grazioso boudoir²⁴⁶ della natura.

I migliori sogni di Farmakovskij sono sempre al sud. A sud è attratto da compiti puramente artistici, anche tecnici. Un esempio è la copertina del libro dove vengono inventate onde, serpenti, nuvole e una tigre per giustificare la capricciosa distribuzione delle macchie nere e dorate. Il dipinto "Pereant" rappresenta due marabù seduti con aria riflessiva e un giaguaro che striscia cauto verso di loro. In "Lotta" ci sono pantere nere e serpenti d'oro, una cosa sorprendente per la morfologia della linea ondulata. Tutti questi dipinti nascondono una sorta di trucco di magia decorativo, abilmente nascosto e per questo particolarmente prezioso. Questa seconda metà del lavoro di Farmakovskij dimostra che anche se evoca mostri impuri, sa come combatterli e sconfiggerli, sa come emergere verso i colori incredibilmente chiari dell'altra sponda... E la sua spada è la potente tecnica!

Mostra sulla nuova arte russa a Parigi (Lettera da Parigi)

Il 5 dicembre dell'anno corrente si è tenuta l'apertura della mostra della nuova arte russa a Parigi. Non importa che vi partecipino appena cinque artisti e che la location sia in rue de la Caumartin. C'è molto poco: l'originalità del concetto, completata da un grande gusto artistico, riscatta tutto. Gli organizzatori hanno voluto presentare qui quella parte dell'arte russa che si occupava di resuscitare il vecchio stile e, cosa ancora più interessante, la vecchia vita. Pertanto, qui l'elemento dell'antiquario o dell'imitazione viene diligentemente espulso, e gli artisti hanno dimostrato ancora una volta bene il

²⁴⁵ L'El Dorado è una sorta di Paradiso terrestre alla Adamo ed Eva, dove vi è abbondanza di oro e pietre preziose, oltre a conoscenze esoteriche e recondite, dove gli uomini vivono in pace gli uni con gli altri.

²⁴⁶ Un boudoir è un salottino riservato per signore, che qui si intrattenevano per far chiacchiera o semplicemente dedicarsi alla toilette.

pensiero secondo cui chi comprenderà e si innamorerà davvero dell'antichità russa, la troverà solo nella sua immaginazione.

Il re della mostra è senza dubbio Nikolaj Konstantinovič Rerich (che ha esposto 89 lavori). Per me è curioso notare che una spirituale affinità con un importante innovatore della poesia francese del tempo, Paul Gauguin. Entrambi si innamorarono del mondo come gli uomini primitivi, con i suoi colori semplici ma potenti, con le linee sorprendenti di una semplicità quasi rozza, e trame selvagge e grandiose, e come Gauguin scoprì i tropici, Rerich ci rivelò il vero nord, così familiare e così spaventoso. Dei grandi dipinti di Rerich, il più interessante è quello raffigurante "Il popolo dei kurgan"²⁴⁷, dove persone brutte e tozze in pellicce di animali siedono congelate sotto il cielo del nord e abeti anneriti; nasi larghi, zigomi sporgenti - ovviamente da finlandesi - , un Čud dagli occhi bianchi²⁴⁸. Questa immagine è parallela a un'altra del passato Salon d'Automne. C'è anche qui un paesaggio settentrionale, ma ormai si è fatta l'alba, e invece dei finlandesi ci sono gli slavi. Il grande racconto della storia, il cambiamento di due popoli, furono raccontati da Rerich con la stessa semplicità e riflessione di quanto accadde, molto tempo fa, tra l'erba di palude che frusciava lamentosa. Il "Canto del vichingo" è materiale raffinato per la nobiltà dei colori, grigio, blu e arancio pallido: a causa della sera che avanza veloce, i vecchi muri della casa del nonno sono ancora più aspri; una ragazza bionda triste canta di qualcuno lontano, e davanti a lei, in mezzo ad una nuvola scintillante in una feroce battaglia si scontrano due torri spettrali. "Il tesoro degli angeli" è una pietra con la raffigurazione di un drago da un lato e un uomo crocifisso dall'altro. Questa è l'antica giustapposizione di bene e male, ed è gelosamente custodita da schiere di angeli, adorabili angeli del XIII secolo della Russia monastica. Un'idea interessante era quella di mettere Rerich e Ivan Jakovlevič Bilibin uno accanto all'altro, il primo come rappresentante delle tendenze scandinave e in parte bizantine nell'arte russa, l'altro come campione delle tendenze orientali. Bilibin è riuscito a creare una vasta serie di cose incantevoli e tenere, "les petites merveilles", come diceva un famoso francese che parla dei suoi dipinti. Probabilmente, simili sogni annebbiavano il sonno di Afanasij Nikitin, uomo di Dio, quando, appoggiato a un bastone, percorreva gli interminabili gradini verso il lontano e meraviglioso regno indiano. La bylina del Volga, magnifica opera dello spirito russo, ha trovato in Bilibin un sensibile intenditore e illustratore, che ne ha trasmesso tutta la sua peculiare bellezza. Oltre a quella del Volga, la mostra include le sue illustrazioni per "Il gallo d'oro"²⁴⁹, "Lo

²⁴⁷ Il termine "cultura kurgan" indica l'insieme di culture preistoriche ed eurasiatiche, che usavano seppellire i morti di alto rango in tumuli funerari, chiamati appunto "kurgan".

²⁴⁸ I Čud Antico popolo finnico, che viveva nella zona montuosa baltica, ma qui ci si riferisce ad un personaggio del folclore russo, finnico e antico tataro, che in Occidente sarebbe simile ad un elfo o uno gnomo. È curioso però che la parola "čud" in passato non significasse "miracolo" (come oggi), ma "gigante".

²⁴⁹ L'ultima opera di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, sull'omonima fiaba di Puškin.

zar Saltan” e i lavori disegnati per “Zolotoe Runo”²⁵⁰. La principessa Teniševa²⁵¹ ha esposto i suoi smalti e ceramiche e, inoltre, il lavoro delle contadine della provincia di Smolensk, svolto sotto la sua supervisione. Lei e l'arte contadina che predicava hanno un grande successo a Parigi, tanto che molte opere sono già state vendute, alcune anche al governo francese. Gli altri due artisti - l'architetto Aleksej Viktorovič Ščusev e lo scultore Eugen Alexander Ernst Rauš von Traubenberg - hanno esposto pochissimo, ma entrambi, soprattutto quest'ultimo, rivelano gusto e studio amorevole per l'antichità. La mostra, nonostante la sua minuziosità, dà un'impressione perfettamente compiuta.

Due saloni: Société des Artistes Indépendants u Société Nationale des Beaux Arts

In primavera, come sempre, furono aperti a Parigi due saloni d'arte, che rappresentavano due correnti diverse che rivaleggiavano tra loro. La loro lotta durò a lungo e con successo alterno. Ma quest'anno è ormai chiaro che il vantaggio ce l'ha la Société Nationale. Cominciamo con gli indipendenti. È curioso che quest'ultimi quasi non facciano migliorie. Stesse tecniche, stesse trame degli anni precedenti. Giustificano ciò con la difficoltà di comprendere il patrimonio artistico che Gauguin e Cézanne hanno lasciato loro. Ma per valutare la correttezza della loro affermazione, ricordiamo la storia di entrambi i maestri.

Paul Gauguin si allontanò non solo dall'arte europea, ma anche dalla cultura europea e visse la maggior parte della sua vita nelle isole di Tahiti. Era ossessionato dal sogno dell'Eva del futuro/della futura donna ideale, non della finemente pericolosa "fanciulla tormentata" (espressione puškiniana), ma della primitiva maestosa, gioiosamente amorevole, che partorisce senza dolore. La cercava sotto i tropici, come appaiono allo sguardo ingenuo del selvaggio, con la loro strana semplicità di linee e lucentezza di colori. Ha capito che i frutti arancioni tra le foglie verdi sono buoni solo nelle mani scure di una bella donna nativa, a cui si guarda con occhi innamorati. E ha creato una nuova arte, profondamente soggettiva e ingegnosamente semplice, in modo che non una singola parte possa essere eliminata senza cambiarne la sostanza. Cézanne è stata meno fortunato. Già autore di molti dipinti, dimostrando grande gusto e padronanza della tecnica, ha improvvisamente intrapreso la ricerca di nuove strade per l'arte, adottando lo stile degli Assiri e dei Caldei come punto di partenza. Rinchiusosi nel suo studio, ha iniziato a lavorare sodo, cercando prima di tutto di sbarazzarsi dei precedenti modi di fare arte che lo ostacolavano. Forse per l'arte sarebbe anche esplosa una nuova alba, ma Cézanne morì alla fine del suo lavoro preparatorio e la prima mostra dei suoi dipinti appartenenti al periodo di ricerca era retrospettiva. Sfortunatamente, ciò che l'artista stesso considerava imperfetto divenne comunque oggetto di imitazione per i suoi allievi. Su questa base,

²⁵⁰ Propriamente il “Vello d'oro”, ma era una rivista del tempo, come Vesny o Skorpion.

²⁵¹ Principessa russa, nata a San Pietroburgo e nota per la sua passione verso la filantropia e il mecenatismo.

sono sorte una serie di lavori orrendi, come i dipinti di Blumfel'd o della Žerebcova, dove l'amore per il lavoro è sostituito dal desiderio di essere originali con una sorta di gioco di prestigio che non ha nulla a che fare con l'arte. Quanto agli allievi di Gauguin, la maggior parte di loro non comprendeva affatto il loro insegnante. Tranne Henri Rousseau, che ha creato diversi magnifici dipinti, dove dimostra di aver fatto tesoro delle lezioni di Gauguin con grande premura, senza uscire dalla sfera dei suoi soggetti, cercano tutti di guardare con uno sguardo da selvaggio le cose più ordinarie e, naturalmente, falliscono. Privi della sublime idea del maestro, del suo gusto e tatto, i loro dipinti sono ridicoli, come sarebbe ridicolo un uomo di colore nudo ad un ricevimento formale sugli Champs Elysées. Ecco le due tendenze principali nel Salone degli Indipendenti. Ci sono anche gli impressionisti, anche quelli meravigliosi, come Diriks²⁵², che dipinge a grandi macchie, e Paul Signac, che realizza i dipinti picchiettando mille puntini, ma la loro presenza non è così caratteristica per questo salone, perché ora le porte delle altre mostre sono spalancate per loro. Il contesto generale, come negli anni precedenti, è costituito dai lavori degli studenti, timidi e incerti, con i quali deve confrontarsi non un critico, ma un insegnante di disegno. Al salone Société Nationale, ci imbattiamo anche in altri fenomeni. Qui trionfa l'idea della continuità nell'arte e la ricerca è frenata dalla tradizione. È difficile, quasi impossibile segnalare le correnti dominanti. Ognuno pensa e lavora in modo diverso. Per quanto riguarda la pittura, Gajdar ha esposto le sue affascinanti donne parigine, fragili, pallide, infinitamente aggraziate. Il riflessivo Ignacio Zuloaga ci regala una strana Spagna, dove l'estrema bruttezza sembra essere una nuova bellezza. In Jim Dine vi sono donne della Mauritiana, non donne francesi di colore, come i suoi imitatori, ma vere donne d'Oriente, i cui corpi profumano in modo fastidioso di profumo speziato. Ma il fiore all'occhiello della mostra è senza dubbio Weber. Questo disegnatore incomparabile, dalla fantasia cupa, che vede gli oggetti più reali di quanto lo siano, e che sa ridere della loro bruttezza, questa volta ha dato una grande composizione "La Guinguette", destinata alla Mairie²⁵³ di Parigi. Raffigura una vacanza in un giardino fuori città e a prima vista sembra una caricatura, ma guardando da vicino si inizia ad avvertire qualcosa di più serio. Questo è un vero incubo, dove tutto ciò che è divertente e rivoltante in un individuo viene esposto con insistenza spietata. Una risata improvvisa viene sostituita da un sorriso distratto, e lo spettatore va via ormai intossicato dal veleno, per cui si dimena e grida il pensiero dell'artista. Le sue litografie attraggono e tormentano non di meno. Nel reparto scultura è interessante il sensibile Rembrandt Bugatti²⁵⁴, che ha reso perfettamente l'anima della bestia. Il suo gruppo di giraffe non è inferiore alle cose migliori Trubeckoj²⁵⁵. Auguste Rodin ha esposto "Orfeo", "Tritone e Nereide" e

²⁵² Karl Edvard Diriks fu un pittore norvegese.

²⁵³ Con "La Mairie" si intende solitamente l'ufficio del sindaco, in Francia e nelle zone francofone.

²⁵⁴ Rembrandt Bugatti fu uno scultore italiano, morto a Parigi nel 1916.

²⁵⁵ Paolo Trubeckoj, di origini russe, fu scultore e pittore italiano.

“Musa”. L’importanza di questo maestro è ben nota al mondo intero, e nelle sue nuove opere è rimasto lo stesso Rodin, un creatore che per potenza è vicino a Michelangelo. Per quanto riguarda le arti decorative e applicate, ci imbattiamo nel vero scrigno di Venere²⁵⁶ dalle fiabe di Aubrey Beardsley. Qui il genio del francese si rivela in tutta la sua forza. Mobili in ebano con intarsi in avorio, ninnoli di corno cesellato, cornici smaltate per gli specchi e sete dipinte in modo accattivante soddisfano i sogni di John Ruskin di dare vita alla bellezza. Questa sezione non è inferiore a quella di architettura. In essa particolarmente affascinante è la serie di fantasia di François Tart sul tema "Il tempio del pensiero". Questo è un tentativo di indovinare lo stile del futuro con il suo rigoroso splendore, a cui anela l'anima moderna. E l'immagine finale di questa serie "Sera", dove appare il Tempio del Pensiero, strano e bello, che si leva sullo sfondo con il cielo rosso e il mare scuro della sera, crea uno sconosciuto tremore per una nuova vicinanza alla natura, che i nostri antenati non conoscevano. Il salone Société Nationale, come negli anni precedenti, è stato il miglior rappresentante dell'arte francese, a cui sono rivolti gli occhi di tutto il mondo.

A proposito del Salone di Sergej Makovskij

L'arte è un riflesso della vita del paese, la somma dei suoi risultati e intuizioni, non etici, ma estetici. Non risponde alla domanda su come vivere bene, ma su come vivere in modo splendido. Ed ecco che gli si presentano due strade. La prima, più facile ed efficace, è la propensione alla raffinatezza, verso nuove esperienze a tutti i costi, è il *modus* decadente. Chi segue questa strada prima migliora nel campo della forma, riveste il precedente contenuto di una raffinatezza nuova ad esso. Ma poi arriva la rivoluzione. I liquori non bastano per eccitare i nervi intorpiditi, serve alcol con gradazione alcolica pari a 100. L'assenza di forma comincia ad agitare più della forma stessa più raffinata. Comincia a sembrare che le linee siano già state date nei colori stessi, si perde il senso del confine tra gli elementi d'arte e la sintesi prematura diventa al massimo grottesca. I traguardi degli artisti di questa categoria non fanno avanzare la nostra coscienza artistica: sono solo un caso speciale di arte, un capriccio occasionale, una fermata lungo la strada. La seconda strada è il Rinascimento. Insieme ai decadenti, che erano argutamente consapevoli della loro insoddisfazione per il passato, ma da cui non riuscivano a trovare una via di fuga, appaiono gli innovatori che vanno verso il futuro, avendo alle spalle tutta l'arte dell'antichità. Come Mikula Seljaninovič²⁵⁷, sono vicini allo spirito della terra; come Volga Svjatoslavič, vivono desiderando paesi lontani e favolosi. Si distinguono dai decadenti per il fatto che il loro lavoro è ricco di artifici, diversificato nei temi, è un microcosmo e un insieme organico, capace

²⁵⁶ “Lo scrigno è una delicata copertura di pasta brisèe. La specificazione di Venere si riferisce al fatto che i tortellini - come vuole la leggenda del capoluogo emiliano - hanno la forma e la dimensione dell'ombelico di una bellissima fanciulla (spiando la quale un oste nel 1300 avrebbe creato la deliziosa forma del tortello mignon)” cfr. <https://www.repubblica.it/sapori/2018/02/08/news/_scrigno_di_venere_la_ricetta_di_masterchef-188368285/>.

²⁵⁷ Eroe epico russo, più propriamente un bogatyr che figura nelle byline del ciclo della Repubblica di Novgorod.

di produrre una vivace discendenza. La mostra "Salon" di Sergej Makovskij - tutte le correnti della pittura russa degli ultimi anni - mi offre l'opportunità di illustrare il mio pensiero con degli esempi. Meravigliosi sono Somov e Benois, la tristezza leggermente leziosa riguardo al passato, l'odio per la contemporaneità, la tecnica potente e il perfetto buongusto incantano con la loro serie incompiuta. Ma entrambi non sono della nostra generazione, hanno ormai detto come la pensano. Le rose della loro creatività si sono rivelate una spugna, da cui c'è un accesso diretto a Kuz'ma Petrov-Vodkin. Indubbiamente talentuoso, capace di svariate e sottili percezioni, Petrov-Vodkin non ha lasciato nulla di finito, la sua arte è l'arte della quarta dimensione. Ha studiato con Gauguin. Sto solo ricapitolando il pensiero che ho già espresso (nel n. 5 di Vesj, 1908), cioè che Gauguin ha preso una strada troppo individuale, che solo lui potrebbe far uso delle sue conquiste, che puoi essere pari a Gauguin, ma non puoi essere come Gauguin. Mentre Petrov-Vodkin è un tipico decadente, ed è difficile prevedere se avrà la forza sufficiente per diventare un operaio del Rinascimento. Rerich è il più alto grado di arte russa contemporanea. È profondamente nazionalistico, nazionalistico ma non popolare. Non prendendo la Russia moderna per qualcosa di prezioso, completo, si rivolge al tempo in cui era ancora in fase di creazione, alla ricerca di influenze scandinave, bizantine e indiane, ma tutte trasformate nell'anima russa. Il modo della sua pittura - potente, in salute, così semplice nell'aspetto e così raffinato nell'essenza - cambia a seconda degli eventi rappresentati, ma rivela sempre i petali della stessa anima, sognante e appassionata. Con il suo lavoro creativo, Rerich ha aperto regioni non aperte dello spirito che la nostra generazione è destinata a sviluppare. Ljukš-Makovskaja ha lavorato anche su soggetti russi, ma per lei la Russia rappresenta solo delle bellissime decorazione, nei suoi dipinti c'è una cultura filoeuropea troppo attenta. Dovremmo anche menzionare Šitov, un artista con grande gusto e capacità di creare nobili effetti colorati. Staccato dagli altri c'è l'enorme dipinto di Bakst "*Terror antiquus*". Il suo proposito è magnifico. L'antichità non è intesa come una fiaba rosa dell'età dell'oro, ma come un bagliore cremisi di fuochi del mondo. In esso, puoi ancora sentire il ruggito di innumerevoli orde, credenze sanguinose, grandi azioni e crimini di persone dotate di potere disumano. Ma ahimè! L'artista non ha affrontato il suo compito, non ci ha riflettuto fino in fondo e, invece di un simbolo, ha dato il suo abbozzo, anche se interessante, ma non corrispondente alla potenza del concetto. Comunque sia, per il nostro tempo è particolarmente importante trovare il proprio rapporto nei confronti dell'antichità, e la pittura di Bakst ce lo ricorda.

Appendice dalla redazione della rivista "Sirius"

Pubblicando la prima rivista d'arte russa a Parigi, questa seconda Alessandria per raffinatezza e "*paideia*", consideriamo nostro dovere far conoscere ai lettori i nostri progetti e le nostre opinioni sull'arte. Daremo nella rivista nuovi valori per una comprensione ricercata del mondo e vecchi valori sotto un nuovo aspetto. Ameremo tutto ciò che darà un brivido estetico alla nostra anima, che sia la

dissoluta, ma lussuosa Pompei, o il Nuovo Egitto, dove i tempi si intrecciarono tra follia e danza, o il Medioevo d'oro, o il nostro tempo, austero e riflessivo. Non adoreremo gli idoli, l'arte non sarà schiava dei servizi di casa. Perché l'arte è così diversa che ridurla a qualsiasi scopo, sia pure la salvezza dell'umanità, è un abominio davanti al Signore.

Lettera a A.A. Archangel'skij²⁵⁸ (20 settembre 1910, San Pietroburgo)

Egregio Signore,

Adempiendo alla Sua richiesta, Le scrivo circa i Suoi versi. A mio parere, sono un po' arroganti nel pensiero, non originali nella costruzione, gli epiteti presenti in essi casuali, le espressioni e le immagini imprecise. Ovviamente è facile sbarazzarsi di tutte queste carenze lavorando seriamente su di sé e studiando altri poeti, soprattutto i classici - ma fino a quando Lei non avrà completato questo lavoro, la Sua apparizione sulla stampa sarebbe pericolosa, prima di tutto, per Lei come per un poeta principiante. Detto questo, Le mando la Sua poesia con note dettagliate che dovrebbero chiarirLe la mia idea.

Nella speranza del Suo futuro successo,

N.S. Gumilev

Si levò al di sopra della terra e dei monti

E guardò l'altezza senza fondo. 1 *

E il sole, ardente di raggi, 2 *

Gli sussurrò - Prega! -

Si precipitò nel muto abisso, 3 *

Dove i serpenti si arrotolavano nelle pieghe, 4 *

E sentiva una richiesta sorda,

una richiesta angosciosa - Prega! -

E gridò con voce selvaggia 5 * -

Perché mai siamo nati per vivere? 6 *

Solo per pregare, senza un volto? 7 *

²⁵⁸ Direttore e compositore russo, fu autore di diversi canti corali donati poi alle chiese russe.

- Sì! Pregare e basta. Prega! -

- 1) la terra e le montagne in questo caso sono la stessa cosa.
- 2) Ardente di cosa? Fa anche più freddo ad altitudini maggiori rispetto alle pianure.
- 3) "Muto abisso" è banale. L'intero verso è pomposo.
- 4) Quali serpenti? Perché? Come ci si può arrotolare nelle pieghe?
- 5) Voce selvaggia – sa di romanticismo banale.
- 6) "Nato per vivere" - pleonaso.
- 7) Velikoe ("Grande) – Bezlikoe ("Senza volto") in Bal'mont. Ce ne sono appena di senza volto, perché altrimenti avrebbero avuto una "faccia" come differenza. Come struttura, la poesia ricorda quella di Bal'mont "Ho chiesto al vento libero" o quella di Tjutčev "L'Oriente impallidiva".

Bozzetto dell'inizio del discorso del 1914

Il poeta divenne un magnifico organo, un cuore pulsante e vagamente commosso, ma quando volevamo sapere a chi suonasse il suo *Te Deum*, ci fermavamo attoniti. Ahimè, si scopre che ci suonava le stesse canzoni di cui ci siamo stufati dai tempi di Alphonse de Lamartine, i suoi temi erano o i funesti eroi di Marlinskij, o le erbetto, o le stelle così amate dagli illustratori inglesi. La magnifica strumentazione diede loro per un attimo un'apparente persuasività, venne voglia al richiamo di Blok di "volare via nelle terre blu paragonabili a nessun altro"²⁵⁹, ma divenne improvvisamente chiaro che il segreto della "Sconosciuta"²⁶⁰ era nei suoi finali dattilici e nient'altro. I simbolisti hanno sfruttato tutte le possibilità musicali della parola, hanno mostrato come la stessa parola nelle diverse combinazioni tra suoni significhi una cosa diversa, ma non hanno potuto dimostrare che questa "diversità" è il vero significato della parola in questione, e non una delle sue possibilità. Inoltre, esplorando la parola da un punto di vista musicale, hanno dimenticato sia lo stile che la composizione, o, meglio, hanno cercato di subordinare anche loro alle leggi dello sviluppo musicale. Nelle loro poesie non c'è un connubio coerente tra primo e secondo piano; con l'aiuto di una metafora troppo

²⁵⁹ Citazione della poesia di Blok "*V kabakach, v pereulkach, v izvivach...*" del dicembre 1904.

²⁶⁰ "La poesia *Neznakomka*, scritta nel 1906 dopo la disillusione delle attese mistiche dell'autore ed inserita nel ciclo *Gorod* (La città), ripropone, anche se in un'ottica ormai alterata, i vecchi temi del dvoemirie e dell'apparizione di un'arcana figura femminile. Il doppio mondo, privo ormai della sua dimensione metafisica, oscilla fra l'inquieto sguardo su una squallida realtà suburbana e l'illusoria liberazione dell'eroe lirico nei fumi dell'alcol, mentre l'immagine femminile, precario e fugace anello di congiunzione fra la Bellissima Dama dei primi versi e le prostitute dei cicli poetici successivi, è anch'essa svuotata di ogni sostanza spirituale e si trova ridotta a semplice feticcio fisico (cf. VII, 3: *devidij stan*), abbellito di accessori conformi alla moda del tempo". Per approfondimenti, si continui la lettura dell'articolo di Michaela Bohmig, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, Europa Orientalis 1991, disponibile online: <<http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1991/1991.7.pdf>>.

sviluppata, un'ipermetafora, direi, una persona viene facilmente sostituita da una stella, una stella da qualche idea, ecc. Come potrebbero, completamente subordinati all'arte fugace della musica, conoscere le leggi dello spazio nella percezione plastica! Per non apparire insolente, leggerò e analizzerò tre poesie simboliste pubblicate nel 1914 da Ivanov, Gippius, Sologub (...) I futuristi mostrarono lo stesso interesse per la forma, e ancor più per le peculiarità, per distorte possibilità della forma. Notarono acutamente che noi eravamo abbastanza vicini al concetto che ogni combinazione di sillabe significhi qualcosa, e su questo hanno costruito una serie di trucchi interessanti che vale la pena considerare per loro, che si sono impegnati nella psicologia sperimentale. Come un bastone in un formicaio, hanno impresso parole completamente nuove e prive di significato nella nostra coscienza, o una vecchia parola, che cambiava arbitrariamente o, infine, una vecchia parola attraverso un legame completamente illogico con le altre. E, come formiche nel formicaio spremuto, i nostri pensieri sono impegnati a realizzare in qualche modo questa novità, a riempire questo vuoto di contenuto. Così, veniamo a conoscenza del potente potere di ogni parola, pronunciata in un modo insolito, e possiamo estrarre da questo qualcosa di molto istruttivo per lo studio della stilistica. Come esempi dunque vediamo che i simbolisti consideravano le possibilità musicali della parola, i futuristi - quelle psicologiche. Ma nessuno di loro comprendeva le possibilità pittoriche di un certo numero di parole, e ciò fu fatto dagli acmeisti. Per far sì che risulti più chiaro, spiegherò cosa intendo per ritmo del pensiero: la nostra coscienza si sposta da un oggetto all'altro, o nelle diverse fasi dell'oggetto, non in modo continuativo, ma di tanto in tanto. Gli oratori esperti lo fanno e quindi intervallano il loro discorso inserendo degli episodi che è facile omettere senza danneggiare il tutto. La poesia ha altri mezzi, perché la nostra percezione poetica permette la contemplazione di un oggetto sia in movimento (temporaneo) sia quando è immobile.

Arte dell'Africa

Arte africana: per molti questa combinazione di parole apparirà strana. Dopotutto, siamo abituati a considerare l'arte come parte della cultura e ad intendere la cultura stessa come la capacità di accumulare conoscenze e sensazioni e l'abilità di trasmetterle o percepirle con l'aiuto di monumenti, tradizioni orali e istituzioni pubbliche. In realtà una cultura del genere non esiste davvero tra le tribù africane, o al massimo è molto ristretta. Ad eccezione degli antichi stati della costa settentrionale e, al tempo della potente Abissinia, della sorella minore di Bisanzio, troviamo piccole bande di selvaggi, separati gli uni dagli altri da foreste impenetrabili, paludi, deserti, che impediscono loro non solo di fondersi, ma anche di venire a sapere dell'esistenza l'uno dell'altro. A volte in una, a volte in un'altra tribù, divampa il proprio genio peculiare, appare una sete di conquista e viaggia per migliaia di miglia, senza sapere dove e perché; quando i più coraggiosi vengono uccisi, le donne cominceranno a mormorare troppo animosamente e il luogo confortevole per la vita, la tribù si ferma, si divide in

innumerevoli clan e ricomincia la sua vita di prima. Dopo due o tre secoli, persino gli scienziati europei non sono in grado di scoprire quando e come è apparsa una certa tribù in un certo territorio.

Carl Eric Bechhofer Roberts²⁶¹. Intervista con Gumilev

Un recente viaggio per la Londra di Gumilev, uno dei più famosi giovani poeti russi e redattore della rivista pietroburghese “Apollon”, mi ha dato l'opportunità di conoscere le sue opinioni sulla poesia del nostro tempo. “Mi sembra”, ha detto, “che abbiamo ormai esaurito il grande periodo della poesia retorica in cui erano immersi quasi tutti i poeti dell'Ottocento. Oggi, la tendenza principale è che tutti cercano di essere avari di parole, tendenza che era completamente sconosciuta ai poeti classici e romantici del passato, come Tennyson, Longfellow, de Musset, Hugo, Puškin e Lermontov. Loro raccontavano la loro poesia, mentre noi vogliamo pronunciarla! Ad essa parallela è l'altra tendenza di oggi, quella della ricerca della semplicità figurativa in contrasto con l'arte dei simbolisti, che era molto complessa, esagerata e talvolta persino incoerente. La nuova poesia cerca semplicità, chiarezza e autenticità. È buffo che tutte queste tendenze ci ricordino involontariamente le migliori opere dei poeti cinesi, e l'interesse per quest'ultimi è chiaramente in crescita in Inghilterra, Francia e Russia. Eppure ovunque sembra esserci un desiderio di forme di poesia veramente nazionali. I poeti inglesi - Chesterton, Yeats e A.E., per esempio - stanno lavorando per ripristinare le forme delle ballate e del folclore, perché la creatività lirica inglese trova in loro la sua massima espressione. Per una ragione simile, i poeti francesi scrivono poesie molto semplici e molto chiare, quasi canzonette. In particolare, potrei nominare Vildrac, Duhamel e altri. In Russia, i poeti di oggi stanno sperimentando una varietà di temi e forme nella speranza di colmare le lacune nella “giovane” poesia della loro nazione. Tuttavia, come pure gli altri, rifiutano modelli e temi stranieri. Scrivono non ballate e canzoni, ma poesie di contenuto psicologico, in contatto con le correnti di pensiero culturali e filosofiche di oggi, sia russe che straniere. Per quanto riguarda il verso libero, dobbiamo ammettere che ha conquistato il diritto di avere la cittadinanza nella poesia di ogni paese. Tuttavia, è ovvio che il verso libero dovrebbe essere usato molto raramente, poiché è solo una delle forme scoperte recentemente e non sostituisce in alcun modo tutte le altre. Al contrario, la rima, come mai prima, ha cominciato ad attirare su di sé l'attenzione e sta diventando sempre più rilevante per la poesia. In effetti, le rime cominciavano ad apparire spesso non solo alla fine di una riga, ma anche nel mezzo e persino all'inizio. Questo, ovviamente, distraeva dall'accuratezza delle rime, e lasciavano il posto all'assonanza, che dà un nuovo significato musicale ai versi scritti in vecchi metri. Non credo che il futurismo avrà un avvenire nella poesia, semplicemente perché il futurismo in ogni paese è diverso dai suoi fratelli; e tutti i futurismi,

²⁶¹ Lo scrittore Roberts visse a Londra, ma si è trasferì poi in Germania per intraprendere gli studi classici. Al tempo della prima guerra mondiale, nella quale svolse comunque servizio militare, incontrò Grigorii Rasputin durante una visita a San Pietroburgo. I suoi libri erano raccomandati persino da George Orwell.

presi insieme, non formeranno un'unica scuola. Ad esempio, in Italia i futuristi sono guerrafondai, in Russia sono pacifisti. Inoltre, i futuristi hanno costruito le loro teorie sul totale disprezzo per l'arte del passato, e questo "ha inevitabilmente avuto una pessima influenza sul loro sviluppo artistico, sul loro gusto e sulla loro tecnica". Gumilev ha detto che, a suo avviso, il posto del vecchio teatro prosaico lo prenderà il rianimato dramma poetico. I poeti moderni hanno il vantaggio di essere più rilassati dei loro predecessori e la poesia stessa è diventata più ricca di sfumature ed energia di espressione. Anche se l'opera piuttosto volgare di Edmond Rostand ha un tale successo a Parigi, le opere scritte da poeti più significativi possono avere un successo colossale. Ma il pubblico dovrà abituarsi a tali pièces, almeno per reiterazione. Al pubblico non piace l'innovazione, ma è difficile farlo stupire di ciò che gli viene presentato spesso. All'inizio, è probabile che i drammi poetici falliscano, ma se ripetuti, piaceranno sicuramente al pubblico. "Sfortunatamente, la crescente sete di spettacoli nella società – *panem et circenses!* - e i costi perennemente elevati di produzione limitano l'iniziativa imprenditoriale dei registi teatrali. Questo è molto spiacevole, perché nel nuovo repertorio del dramma poetico ci sarebbe posto sia per i nuovi artisti che per i nuovi compositori, che oggi sono lontani dal pubblico quanto gli scrittori. Il nuovo teatro, per come la penso io, non sarà un teatro di pallidi eventi, pallidi movimenti ed emozioni come il teatro di Maeterlinck²⁶², ma, al contrario, sarà pieno di passioni, azione e momenti sublimi. Dopotutto, solo il teatro è in grado di far conoscere al grande pubblico l'arte dei suoi contemporanei. Se parliamo delle esperienze teatrali più recenti in Russia, ha proseguito Gumilev, allora i tentativi di registi come Mejerchol'd ed Evreinov di far rivivere la vecchia commedia italiana sono destinati al fallimento semplicemente perché questa forma è troppo insignificante e superficiale, non raggiunge in alcun modo profondità e tragicità, tipiche del nostro tempo "con le sue grandiose scoperte, guerre e rivoluzioni". Ho chiesto a Gumilev se non trovasse anche lui che adesso è il periodo dell'epopea. "No, questo non è il momento dell'epopea. L'epos segue sempre gli eventi in essa cantati. E ora siamo al centro di grandi eventi, e quindi ora è il momento del dramma, e sembra che continuerà per un po' di tempo. È abbastanza ovvio, tuttavia, che gli eventi dei nostri giorni forniranno alle generazioni future un'epopea per diversi secoli a venire. Tra le altre forme di poesia, si può dire che la poesia didattica ha fatto il suo tempo. Il nostro senso dell'umorismo si è sviluppato troppo, siamo diventati troppo raffinati per ascoltare delle lezioni di morale in versi. Resta la poesia mistica. Oggi sta vivendo una rinascita solo in Russia, dove è associata alle grandi idee religiose del popolo. L'aspettativa del Terzo Testamento è ancora alta in Russia, come una volta. L'Antico Testamento è Dio Padre, il Nuovo Testamento è Dio Figlio, il Terzo Testamento è Dio Spirito Santo, il Consolatore. E in effetti in Russia si aspettano proprio questo e la poesia mistica

²⁶² Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck fu un poeta belga e vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel 1911.

è parallela a questa aspettativa. Anche in Francia si può sperare in una rinascita della poesia mistica, simile a quella già visibile nelle opere di Paul Claudel e Francis Jammes. Forse si svilupperà attorno al neocattolicesimo francese, o forse da tutt'altra parte, attorno alle idee filosofiche di Bergson. Ho chiesto a Gumilev se credeva che potesse esserci una connessione tra dramma poetico e poesia mistica. "Mi sembra", ha risposto, "che conducano in direzioni diverse. Uno riguarda l'anima, l'altro riguarda lo spirito. Quando il poeta di oggi avverte la responsabilità di se stesso davanti al mondo, cerca di rivolgere i suoi pensieri al dramma poetico come alla massima espressione della passione umana, passione puramente umana. Ma quando pensa al destino ultimo dell'umanità e alla vita oltre la morte, si rivolge inevitabilmente alla poesia mistica".

I leader della nuova scuola. K. Balmont, Valerij Brjusov, Fedor Sologub

La poesia russa ha avuto un passato meraviglioso. Poeti come Puškin, Baratynskij, Tjutčev, Lermontov, Nekrasov, le hanno permesso di giocarsela alla pari con la poesia di altre nazioni europee. Ma le mutate condizioni di vita, la crescita delle città, il fiorire della filologia, le scoperte della poesia occidentale, tutto questo per molto tempo le è rimasto estraneo. Solo verso l'inizio del XX secolo inizia a rifiorire, e voglio credere che lo farà a lungo. A parte i predecessori, tre nomi caratterizzano l'inizio di quest'alba. Il primo di loro - K. Bal'mont. Viaggiava e traduceva molto. Ha raccolto opere di Shelley, Pedro Calderón de la Barca, "Sakuntala", "Barsova škura" (epos nazionale georgiano), ecc. - Questi sono i suoi doni alla letteratura russa. Ma il suo merito principale non è in queste traduzioni - è nelle sue poesie. Ora molte persone contestano il valore delle sue poesie. Li trovano troppo belli, imprecisi nell'espressione, misere e artificiose di pensiero. Può essere vero, ma non è così che scrisse circa dodici anni fa. Tre dei suoi libri di quel periodo, "Edifici in fiamme", "Vogliamo essere come il sole" e "Solo amore", nonostante ci siano poesie deboli, rimarranno per sempre nella memoria di tutti coloro che le leggeranno. K. Balmont è stato il primo a indovinare la verità, semplice come un dito e vecchia come il mondo, ma molto difficile da comprendere, e cioè che la poesia, dopotutto, è fatta di parole, così come la pittura è fatta di colori, la musica è fatta di suoni alternati. Ha anche intuito che le parole pronunciate la prima volta vivono, la seconda volta esistono, e infine alla terza prendono dimora. Con lui facevano violentemente irruzione nel gregge, che pascola pacificamente, di vecchie parole, di tutti questi "amori, speranze, credenze, ragazze, ragazzi, fiori e albe", le nuove parole: "diavoli, gobbi, crudeltà, perversità" - tutto ciò che lui stesso in modo pittoresco chiamava "parole come spade". È vero, oltre loro si sente solo il fruscio della carta, e non il lontano mormorio della vita, ma i suoi ritmi sono così accattivanti, le espressioni così inaspettate che si ha voglia inconsapevolmente di iniziare con lui un trattato sulla nuova poesia russa. Ed è così bello incontrare improvvisamente una donna di cui si dice:

“Ha gli occhi del color del mare

Ha un'anima sleale

o con un gobbo:

Guarda ... il gobbo ha

Una faccia così beffarda

Delle strane spalle

Un anello satanico.

E la risata soffoca involontariamente

Ed esulti come un serpente

Perché è un peccato segreto

Una deformazione dell'essere -

E incontrare molti altri, ma soprattutto lo stesso poeta, come accade in una delle sue migliori poesie:

Perché mi sento soffocare così, perché sono così annoiato?

Mi sto lasciando completamente andare al sogno

I miei giorni sono regolari, la mia vita è monotona,

Sono alle battute finali.

Rimane solo l'attimo, un attimo con ali leggere,

E andrò via dalla gente pallida,

Perché esito davanti a una tomba aperta?

Non corro piuttosto verso l'ignoto?

Non sono il vecchio semidio felice e ispirato

Non sono il genio di un sogno musicale

Sono un ostaggio scontroso, un prigioniero malinconico

Sono alla battuta finale.

Rimane solo l'attimo e l'anima è un albatro

Che porteranno via nell'oscurità sconosciuta.

Sono stanco di passare da domande a domande

Mi dispiace di aver vissuto sulla terra”.

Risposte all'intervista sul rapporto con la poesia di Nekrasov

1. Le piacciono le poesie di Nekrasov?

Sì. Molto.

2. Quali poesie di Nekrasov pensa siano le migliori?

Quelle del genere epico-monumentale: "Zio Vlas", "L'ammiraglio vedovo", "Generale Fedor Karlyč fon Štubė", la descrizione dei monti Tarbagatai²⁶³ in "Nonno", "Principessa Trubeckaja" ecc.

3. Cosa ne pensa della tecnica poetica di Nekrasov?

Ha un respiro straordinariamente profondo, il controllo sull'immagine scelta, una meravigliosa fonetica, proseguendo Deržavin attraverso la testa di Puškin.

4. C'è stata una volta nella sua vita, in cui la poesia di Nekrasov le è stata più cara di quelle di Lermontov e Puškin?

L'adolescenza: dai 14 ai 16 anni.

5. Come si rapportava a Nekrasov da bambino?

Quasi non lo conoscevo, ma quello che sapevo lo disprezzavo a causa dell'estetismo.

6. Come si rapportava a Nekrasov da adolescente?

Nekrasov ha risvegliato in me l'idea della possibilità di un rapporto attivo tra l'individuo e la società. Ha risvegliato l'interesse per la rivoluzione.

7. Nekrasov ha influenzato un po' la sua arte?

Sfortunatamente no.

8. Cosa ne pensa dell'affermazione di Turgenev sulla poesia di Nekrasov che "non ha passato la notte"?

Lo scrittore di prosa non giudica il poeta.

A.K. Tolstoj

Lo stesso Aleksej Tolstoj ha descritto la sua vita in una lettera al professore italiano Angelo e Gubernatis²⁶⁴, che presentiamo di seguito. Dobbiamo solo aggiungere alcuni dettagli. I genitori di

²⁶³ I monti Tarbagatai sono una catena montuosa situata tra Cina e Kazakistan Orientale.

²⁶⁴ Angelo De Gubernatis è stato un etnologo orientalista, un accademico e un anarchico italiano.

Aleksej Tolstoj era K.P. Tolstoj e A.A. Perovskaja, figlia bastarda di un famoso nobile, gr. A.K. Razumovskij. Il loro matrimonio era infelice e poche settimane dopo la nascita del bambino, la coppia si separò per sempre. Il poeta aveva le spalle larghe, era un po' in sovrappeso, eccelleva per buona salute e grande forza fisica: piegava monete di rame con le dita e intrecciava i rebbi di una forchetta come una treccia di donna. Durante la sua giovinezza, per i lineamenti del viso, assomigliava a Lev Tolstoj, con il quale aveva solo una parentela molto alla lontana. Il suo carattere era accomodante, facilmente suscettibile all'influenza femminile, prima all'influenza di sua madre, intelligente e assetata di potere, poi di sua moglie Sofia Andreevna Miller, nata Bachmeteva, una delle donne più istruite del suo tempo. In lui l'amore per la filosofia e la comprensione dei misteri della vita si incrociavano in maniera singolare con un senso dell'umorismo bonario, ma ben mirato e aggraziato. Ha trascorso circa metà della sua vita all'estero, soprattutto in Germania, che, come molti russi della metà del secolo scorso, era pronto a considerare la sua seconda patria. Morì il 28 settembre 1875 per avvelenamento da morfina, a cui, affetto da asma, fu costretto a ricorrere.

Negli anni Quaranta, quando Aleksej Tolstoj fece il suo esordio nel campo letterario, finì il periodo eroico della poesia russa, caratterizzato dai nomi di Puškin e Lermontov. La nuova generazione di poeti, Tolstoj, Majkov, Polonskij, Fet, non possedeva né il genio dei loro predecessori, né l'ampiezza dei loro orizzonti poetici. La poesia occidentale contemporanea non ha avuto alcuna rilevante influenza su di loro, la chiarezza dei versi di Puškin è diventata per loro planarità, il fuoco dell'anima di Lermontov - un semplice calore tiepido del sentimento. Il lavoro di Aleksej Tolstoj si distingue positivamente per il suo contenuto. Nei suoi testi vediamo non solo le esperienze, ma anche la loro cornice, le circostanze che le hanno originate; nelle ballate storiche - non solo una descrizione degli eventi, ma anche una posizione nei loro confronti, spesso peculiare, che ci chiarisce il loro significato. Campione convinto della libertà, conoscitore della cultura europea, Tolstoj ama ricordare il periodo di Kiev della storia russa, lo spirito civico e l'indipendenza interiore dei suoi eroi, il loro legame costante e forte con l'Occidente. Il periodo di Mosca evoca in lui orrore e indignazione, e la sua eco nei tempi moderni è un'acuta e audace canzonatura. Per questo motivo, le sue opere sono state vietate per la rappresentazione, la poesia - per la pubblicazione. Ma questo non gli attirò la simpatia della gioventù progressista, l'opinione di cui il poeta era sinceramente orgoglioso, sebbene non potesse e non volesse assecondarne il gusto. Al contrario, in numerose poesie, lotta contro l'atteggiamento materialistico verso la vita che prevaleva ai suoi tempi, proclamandosi sacerdote di pura bellezza e sostenitore dell'arte per l'arte, che non piacque alla critica progressista di quel tempo e gli provocò molti attacchi. Egli stesso definisce in modo assai veritiero la sua posizione tra i due poli del pensiero sociale russo:

Di due torsi non è il guerriero, ma solo un ospite casuale

Per la verità, sarei lieto di levare la mia buona spada,
Ma la disputa con entrambi è ancora il mio destino segreto,
E nessuno poteva spingermi a giurare;
Non ci sarà una piena unione tra di noi -
Non corrotto da nessuno, per cui potrei diventare una bandiera,
non ho la forza di sopportare la gelosia di parte degli amici,
Difenderei l'onore dello stendardo del nemico.

Per la prima volta in stampa, Aleksej Tolstoj uscì con il suo racconto "Il vampiro", pubblicato sotto lo pseudonimo di Krasnorogskij, nel 1841. Iniziò quindi a lavorare a un grande romanzo dell'epoca di Ivan il Terribile "Il principe Serebrjanyj", destinato ad apparire in stampa solo negli anni Sessanta. Dal 1854, il poeta è stato costantemente pubblicato. Nel corso di dieci anni compaiono quasi tutte le sue poesie liriche e la maggior parte delle sue poesie. Allo stesso periodo appartengono le sue battute di spirito e le sue parodie sotto lo pseudonimo di Kuzma Prutkov, scritte insieme ai cugini Aleksej e Vladimir Šemčužnikov. Seguono molti anni di lavoro sulla drammatica trilogia "La morte di Ivan il Terribile", "Lo zar Fedor Ioannovič" e "Lo zar Boris", interrotti dalla scrittura di ballate storiche. Il dramma della vita di Novgorod, Il "Posadnik" non era finito, dal momento che il suo inizio non fu approvato dalla moglie del poeta e apparve solo dopo la sua morte. Il romanzo più diffuso è stato "Il principe Serebrjanyj" pubblicato in dozzine di edizioni e tradotto in tutte le lingue europee. Anche le poesie e la trilogia sono state ristampate molte volte. L'opera completa di Aleksej Tolstoj comprendono quattro volumi.

Lettera per la stampa estera

Sulla stampa estera sono ripetutamente apparsi attacchi contro la casa editrice "Vsemirnaja kultura" e le persone che vi lavorano. Non sono state sollevate accuse specifiche. Hanno parlato solo dell'ignoranza dei dipendenti e del ruolo politico sconveniente che svolgono. Ovviamente non c'è bisogno di parlare del primo. Persone che chiamano indiscriminatamente diverse dozzine di professori, accademici e scrittori, numerando un certo numero di volumi, ignoranti, non meritano che se ne parli. La seconda tesi potrebbe essere considerata più seria se non fosse basata su un malinteso. "Vsemirnaja kultura" non è una casa editrice politica. Il suo leader, responsabile verso le autorità, Maksim Gorkij, ha ottenuto la piena libertà per i suoi dipendenti in questo senso. Certo, nel collegio di esperti incaricato del lato ideologico della casa editrice ci sono persone di convinzioni molto diverse, e bisogna ammettere per pura coincidenza che tra le sedici persone che lo compongono non c'è un solo membro del Partito Comunista Russo. Tuttavia, sono tutti d'accordo sulla convinzione che

in questo nostro tempo difficile e terribile, la salvezza della cultura spirituale del Paese sia possibile solo attraverso il lavoro di tutti nell'area che aveva scelto per sé, volontariamente, in precedenza. Non per colpa della casa editrice, questo lavoro dei suoi dipendenti versa in condizioni difficili da immaginare anche per i nostri compagni all'estero. Le si può passare accanto in silenzio, ma su di lei possono starnazzare²⁶⁵ e ululare solo le persone che non sanno quello che stanno facendo o che non hanno rispetto per sé stesse.

²⁶⁵ In russo, significa propriamente emettere suoni intermittenti in caso di attacco o aggressione.

Conclusioni

È solo alla luce del presente lavoro che si comprende la straordinaria poliedricità del personaggio di Gumilev, il quale figura in ogni declinazione artistica e sociale un protagonista assai virtuoso e dotato, impossibile da incatenare ad un solo “ruolo” nell’arena del suo tempo, che richiedeva personalità forti, capaci, ma anche attente alle fragilità e insicurezze tipiche di inizio secolo.

Si osservi pure che prima di questa ricerca, non vi fossero traduzioni in italiano di tali saggi ed articoli, che invece risultano imprescindibili per comprendere le influenze di Gumilev (si vedano i capitoli su Brjusov e Annenskij o sul periodo parigino), la sua *forma mentis*, il rapporto con l’ambiente culturale dell’epoca, il suo costante desiderio di esotismo, la sua determinazione a servire ideali “nobili” e “monarchici”, la sua deriva acmeista e il superamento della stessa degli ultimi anni.

Occorre notare inoltre che lo studio del poeta russo in realtà sia iniziato piuttosto recentemente (grazie ai “fondatori” Lekmanov e Timenčik) e che presenti molti spunti di riflessione. Se infatti per la poesia le acque si sono smosse e non poco (sebbene manchi ancora una raccolta *ad hoc* di sue poesie tradotte in italiano con testo a fronte), per quanto riguarda il suo ruolo di critico e leader della corrente acmeista ci sono ampi margini di miglioramento, che ci si augura di aver smussato col presente lavoro.

Si badi comunque a non trascurare il talento di Gumilev come poeta, il quale grazie a poesie come “La Giraffa”, “Il rinoceronte” e “Portret mužčiny”²⁶⁶ (“Ritratto di uomo”) regala ogni volta momenti irripetibili, caratterizzati da una raffinatezza di stile e contenuti che meriterebbero senza dubbio un occhio più clinico. Si pensi dunque a tale ricerca come un’ulteriore tessera da incastonare nel meraviglioso mosaico che è stato Nikolaj Stepanovič Gumilev, che ricorda proprio “L’elefantino” di cui parla nella sua omonima poesia:

“Ora il mio amore per te è un elefantino,

venuto alla luce a Berlino o a Parigi,

che pesta le zampe di ovatta

nelle stanze del padrone del serraglio.

²⁶⁶ Viene riportata qui la traduzione in italiano: “I suoi occhi sono laghi sotterranei / Palazzi reali abbandonati. / Contrassegnato dal marchio del supremo disonore / Non parla mai di Dio. / La sua bocca è una ferita viola / a causa di una lama imbevuta di veleno; / Labbra tristi, serrate presto / Chiamano delizie sconosciute. / E le mani sono il marmo pallido di luna piena, / in loro vi sono gli orrori di una maledizione non spezzata, / Accarezzavano le streghe / E conoscevano crocifissi insanguinati. / Nei secoli ha ottenuto una sorte strana - / Servire come sogno di un assassino e di un poeta / Forse, come è nato lui – nel cielo / si è sciolta una cometa insanguinata. / Nella sua anima offese secolari / Nella sua anima dolori senza nome. / Nemmeno per tutti i giardini della Madonna e di Cipride / scambierà i ricordi. / E’ malvagio, ma non un malvagio sacrilego / e il colore della sua pelle di raso è delicato. / Può sorridere e ridere / Ma piangere ... piangere non può più”.

Non offrirgli panini francesi,
non offrirgli palle di cavoli,
può solo mangiare uno spicchio di mandarino,
una zolletta di zucchero o un confetto.

Non piangere, tesoro, se in una gabbia angusta
diverrà ludibrio della cattiva gente,
perché nel naso i commessi gli gettano
fumo di sigaro tra il ridere delle sartine.

Non pensare, mia cara, che venga il giorno
in cui, infuriato, spezzerà le catene,
fuggendo per le strade e calpestando
come un autobus la folla urlante.

Sognalo piuttosto verso il mattino,
avvolto di rame e broccato, con piume di struzzo,
come quello magnifico che un tempo
portò Annibale a Roma trepidante²⁶⁷.

²⁶⁷ N.S. Gumilev, *L'elefantino*, poesia del 1921 e riportata qui nella traduzione di Angelo Maria Ripellino.

Bibliografia

- N. Čukovskij, *Su ciò che vedeva. Memorie. Lettere*, Molodaja Gvardja 2005, <<http://www.chukfamily.ru/nikolai/prosa-nchukovskiy/memories/nikolaj-gumilev>>.
- R.D. Timenčik, *Pis'ma o ruskoj poezii*, Sovremennik, Mosca 1990.
- A. Vetlučina, *N.S. Gumilev, Poet i soldat*, Foma, 15 aprile 2018, <<https://foma.ru/nikolaj-gumilev-poet-soldat.html>>.
- M. Colucci, R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET 1997.
- E. Men'shenina, *Una storia d'amore. Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev*, Argumenty i fakty 2014, <https://aif.ru/culture/person/istoriya_lyubvi_anna_ahmatova_i_nikolaj_gumilev>.
- V.F. Martynov, *Gumilëvskie čtenia*, Bayerische Staatsbibliothek, Monaco 1984.
- V. Čudovskij, *Po povodu stichov Anny Achmatovoj*, Apollon, n.5 (1912).
- Jeanne Rude, *Anna Achmatova*, Editions Seghers, Parigi 1968.
- Seog, Youngjoong, *The concept of love in the poetry of Anna Axmatova*, scritta per l'Università Statale dell'Ohio nel 1987.
- L. Sorin, *Poet i voin Pervoj mirovoj vojny N.S. Gumilev*, Vestnik archivista, 2006, n. 4-5, pp. 98-105.
- L.V. Vyskočkov, A.A. Šelaeva, O.B. Sokurova, *Russian Paris and the Rising Star of Nikolay Gumilyov*, Philotheos: International Journal for Philosophy and Theology. 18, № 1, 2018.
- E. Rusinko, *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, Slavic Review, vol. 4 № 3, 1982.
- O. Kuz'menko, *Arcipelago russo. La Parigi di N.S.: Gumilev e Anna Achmatova*, Artika 2015, <<https://gumilev.ru/biography/188/#bp4>>.
- A. Čaban, *N.S. Gumilev – kritik poetov i simbolistov: dinamika ocenok i evoljucija kritičeskogo jazyka*, University of Tartu Press 2018.
- Vladislav Chodasevič, *Gumilev e la Cech Poetov*, 1926, <<https://gumilev.ru/biography/112/>>.
- C. Di Martino, *Quell'ardore per l'infinito. Tra Dante e il mito*, Il Centro culturale Gli scritti, 2012.
- Georgij Frilender, *N.S. Gumilev, critico e teorico della poesia*, 1994, <<https://gumilev.ru/about/60/>>.

- A. Achmatova, *Amedeo Modigliani e altri scritti*, SE Milano 2004.
- N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, Serra e Riva editori, 1990.
- B.M. Èjchenbaum, *Sul simbolismo russo*, Izvestija VGPU № 4(265), 2014.
- M. Ageev, *Acmeismo: da una nebbia mistica alla cruda realtà*, L'intellettuale dissidente 2013, <<https://www.lintellettualeedissidente.it/controcultura/societa/acmeismo-da-una-nebbia-mistica-alla-cruda-realta/>>.
- Lekmanov, *Kniga ob akmeizme i drugie raboty*, Hardcover, January 1, 1800.
- A.Klimov, *Three faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova e Mandel' štam*, New York University, 1993.
- P. Cardelli, «*Io sto qui – non posso fare altro*»: una lettura di “*Kamen*” di Osip Mandel'stam, Formavera 26 febbraio 2016, <<https://formavera.com/2016/02/22/io-sto-qui-non-posso-fare-altro-una-lettura-di-kamen-di-osip-mandelstam/>>.
- Mal'cev Jurij, *La ricerca dell'Assoluto nella letteratura: Boris Pasternàk*, testo, non rivisto dal'Autore, della conferenza tenuta a Brescia l'8.3.2001 su invito della Cooperativa Cattolico-democratica di Cultura, <<https://www.ccdc.it/documento/la-ricerca-dellassoluto-nella-letteratura-boris-pasternk/>>.
- V. Il'noj, *Segrej Gorodeckij*, Biblioteca scientifica universale della regione di Čeljabinsk 2019, <http://chelreglib.ru/ru/pages/readers/readcenter/literaturnyi_kalendar_2019/january/Sergej_Gorodeckij/>.
- V. Blinov, *Vjačeslav Ivanov and acmeism: literary polemic of 1912-1915*, Russian Literature XLIV (1998) 331-345, North-Holland.
- L. Torresin, *Silenzi in versi: i simbolisti russi*, Numero 38, aprile/giugno 2015, <<http://www.filidaquilone.it/num038torresin.html>>.
- I.V. Petrov, *Akmeizm: poiski konstant*, Letteratura russa del ventesimo secolo 2005, pp.120-128.
- U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Mondolibri 2003.
- C. Baudelaire, *Les Fleurs Du Mal*, 1857, Traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Dnevnik. *Avtobiograficeskaja proza. Pis'ma*, Olma-Press, Moskva 2002.