

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

– 35 –

DIRETTORE RESPONSABILE

Laura Salmon (*Università di Genova*)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Bidovec (*Università di Udine*)

REDAZIONE

Rosanna Benacchio (*Università di Padova*)  
Maria Cristina Bragone (*Università di Pavia*)  
Andrea Ceccherelli (*Università di Bologna*)  
Giuseppe Dell'Agata (*Università di Pisa*)  
Francesca Romoli (*Università di Pisa*)  
Laura Rossi (*Università di Milano*)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Maria Di Salvo (*Università di Milano*)  
Alexander Etkind (*European University Institute*)  
Lazar Fleishman (*Stanford University*)  
Marcello Garzaniti (*Università di Firenze*)  
Lucyna Gebert (*Università di Roma "La Sapienza"*)  
Harvey Goldblatt (*Yale University*)  
Mark Lipoveckij (*University of Colorado-Boulder*)  
Jordan Ljuckanov (*Balgarska Akademija na Naukite*)  
Roland Marti (*Universität des Saarlandes*)  
Michael Moser (*Universität Wien*)  
Ivo Pospíšil (*Masarykova univerzita*)  
Krassimir Stantchev (*Università Roma Tre*)

Pina Napolitano

**Osip Mandel'stam: i Quaderni di  
Mosca**

Firenze University Press  
2017

Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca / Pina Napolitano. -  
Firenze : Firenze University Press, 2017.  
(Biblioteca di Studi slavistici ; 35)

<http://digital.casalini.it/9788864535043>

ISBN 978-88-6453-504-3 (online)

ISBN 978-88-6453-503-6 (print)

La collana *Biblioteca di Studi Slavistici*, (<<http://www.fupress.com/COLLANE/biblioteca-di-studi-slavistici/47>>), fondata per iniziativa dell'Associazione Italiana degli Slavisti, opera in sinergia con la rivista *Studi Slavistici* (<<http://fupress.com/riviste/studi-slavistici/17>>).

Progetto grafico: Alberto Alberti.

Copertina: Alberto Pizarro Fernández, PaginaMaestra snc.

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia  
(CC BY-NC-ND 3.0 IT: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>).

CC 2017 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*Printed in Italy*

## INDICE

PREFAZIONE	7
INTRODUZIONE	
Il ‘secondo Mandel’stam’	9
Tradizione ed edizioni del testo, orientamenti critici	11
1. CELAN E BRODSKIJ: VISIONI DI MANDEL’S TAM	21
2. PRIMO QUADERNO DI MOSCA	
2.1 Premesse metodologiche	27
2.2 Slanci	29
2.3 Proemio	32
2.4 <i>Poryv</i> armeno	37
2.5 <i>Poryv</i> leningradese	83
2.6 <i>Poryv</i> del lupo	96
2.7 <i>Poryv</i> di Mosca	141
3 SECONDO QUADERNO DI MOSCA	
3.1 Proemio	179
3.2 <i>Poryv</i> del tempo inverso	181
3.4 <i>Poryv</i> della poesia e delle lingue	199
3.5 <i>Poryv</i> civile	239
3.6 <i>Podborka: Ottave</i>	254
3.7 <i>Poryv</i> petrarchesco	274
3.8 <i>Poryv</i> di Belyj	285
3.9 <i>Poryv</i> di Marija Petrovych	306
CONCLUSIONI	317
ABBREVIAZIONI	325
BIBLIOGRAFIA	327
ABSTRACT	339



## Prefazione

Questo testo si propone di indagare temi, struttura, immagini e possibili significati dei *Quaderni di Mosca* di Osip Mandel'stam attraverso un commento delle poesie che lo compongono in successione e parola per parola. Molti sono i limiti di questo lavoro: non vengono affrontati gli aspetti metrici, stilistici, ritmici e fonetici dei componimenti in esame, delle singole poesie si offre in nota un *podstročnik* che ha il solo scopo di facilitare per quanto possibile la comprensione del discorso critico, mentre molte delle interpretazioni proposte non rappresentano che una delle possibili letture di un testo poetico la cui decifrazione resta in più di un caso oscura. Ho avuto spesso la sensazione di essermi accinta a un compito più grande di me e in un certo senso impossibile. La mia speranza è che nonostante tutto queste pagine possano essere d'aiuto al lettore che vuole avvicinarsi alla poesia di Mandel'stam, sciogliendo almeno qualche nodo dei suoi versi, e riescano a mettere in luce alcuni aspetti della sua poetica.

Il libro è nato dalla rielaborazione della mia tesi di dottorato in Lingue e Letterature Straniere, discussa presso l'Università di Roma Tor Vergata nel settembre 2010. Mentre ogni eventuale errore e svista appartiene solo a me, vorrei ringraziare il mio relatore, Cesare G. De Michelis, e Nicoletta Marcialis, Raissa Raskina, Laura Salmon, Boris A. Uspenskij, Fedor B. Uspenskij, per le preziose osservazioni, consigli e suggerimenti durante il processo di revisione. Un ringraziamento particolare a John Anderson, per aver curato l'impaginazione e per essersi lasciato 'tormentare' di buon grado, negli anni, da vari enigmi mandel'stamiani.

Pescara, 10 maggio 2016



## Introduzione

### *Il 'secondo Mandel'stam'*

La produzione poetica mandel'stamiana conosce come è noto due distinte fasi: la prima va dagli esordi del 1908 fino al 1925 e comprende circa centocinquanta poesie, divise in tre raccolte, *Kamen'*, *Tristia*, *Stichi 1921-1925 godov*, che videro la luce, in edizioni diverse, durante la vita del poeta<sup>1</sup>; la seconda abbraccia il periodo dal 1930 al 1937, anno in cui Mandel'stam sarà deportato in Siberia, dove morirà in un campo di lavoro, e conta circa centottanta poesie, ripartite pressoché ugualmente nelle due *Moskovskie tetradi* (*Quaderni di Mosca*) e nelle tre *Voronežskie tetradi* (*Quaderni di Voronež*), delle quali solo una minima parte conobbe la pubblicazione negli anni Trenta su sparsi periodici e riviste. Cinque anni di silenzio poetico separano i due periodi della lirica mandel'stamiana; il poeta darà ai versi che rinasceranno nel 1930 il *domašnee nazvanie* ('nome familiare') di *Novye stichi*, a significare l'inizio di una nuova fase creativa, che si differenzia fortemente, sotto molti aspetti, dalla prima.

Il Mandel'stam che, pur nelle peculiarità che distinguono ciascuna delle raccolte, possiamo definire 'della prima maniera', e la cui attività si iscrive inizialmente nel solco dell'acmeismo, è un poeta controllato e riservato, che rifugge da sperimentazione metrica e arditezze sonore, i cui raffinati versi hanno un colorito, nella definizione di S.S. Averincev, "opaco" (S I, 15), uniforme, e suonano stranamente classicheggianti; un poeta reticente, che non ama parlare di sé, e dirà nel 1911: "ho dimenticato l'inutile io"<sup>2</sup>. Le poesie di questo periodo sono colte e allo stesso tempo armoniose, chiuse in un sapiente equilibrio; nutrite della cultura mondiale, sotto il cui velo traspaiono appena sottili malinconie e inquietudini, sono attraversate dai temi dell'antica Grecia e di Roma, dell'architettura gotica e dell'ebraismo; le caratterizza non di rado, siano esse dedicate a epoche trascorse, religioni, città, sistemi musicali, opere letterarie, o a aspetti più prosaici della modernità (*Tennis*, *Amerikanka*), un dettato solenne e un tono elevato.

Gli *Stichi 1921-1925 godov*, solo una ventina di componimenti a coprire un arco di cinque anni, segnano una svolta: all'immissione di nuovi temi, cen-

---

<sup>1</sup> Per una panoramica riassuntiva delle varie edizioni cf. Faccani (in Mandel'stam 2009: XXXI).

<sup>2</sup> In *Otčego duša tak pevuča* (S I, 76).

trale quello del rapporto con il secolo e la contemporaneità, si accompagna una sperimentazione formale che porterà ai versi liberi di *Našedšij podkovu*, all'allontanamento dalla rima perfetta, a un più ardito metaforismo e a un'accresciuta complessità e densità di riferimenti ipotestuali; i versi diventano oscuri e difficili da decifrare, caratteristiche che preludono alla poesia degli anni Trenta. Prima del ritorno della lirica in quella che definirà la sua seconda vita, Mandel'stam tacerà (poeticamente) per cinque anni, un silenzio in cui a motivazioni biografiche si incrociano ragioni artistiche: la poesia sembra aver moltiplicato e sviluppato le sue potenzialità espressive fino ad arrivare a un punto di rottura, dopo il quale non può che spegnersi, per rinascere in nuove forme.

Quando nel 1930, dopo un catartico viaggio in Armenia, i versi torneranno, lo faranno attraverso un breve componimento dal "numero misterioso di versi", sette, che, con la sua immediatezza, apparente semplicità, quotidianità, abbondanza di *realia*, asimmetria della struttura, colloquialità di espressione, asprezza della tessitura fonetica (tutta incentrata sulle sibilanti), apertura del finale, dice già molto sui tratti distintivi della seconda maniera mandel'stamiana. Incisivamente li individua Ju.I. Levin (1978): la poesia del secondo Mandel'stam si distingue da quella del primo periodo e dalla poesia russa coeva per il suo legame strettissimo con la vita, che ne fa un sistema su tutti i piani aperto e non convenzionale. Se nella produzione della prima maniera, definita schlegeliana da V.M. Žirmunskij "poesia di poesia", l'io è spesso neutrale e privo di caratteristiche personali, nella poesia degli anni Trenta esso non si distingue più dalla personalità dell'autore, il cui destino, in anni di fame, paura, persecuzione, fughe, censura, arresti, interrogatori, tentativi di suicidio, deportazione, entra nei versi non solo come elemento del contenuto, ma dettandone anche forme e modalità di stesura.

I versi del tardo Mandel'stam sono organizzati, più che in cicli, in *porvvy*, 'slanci' o 'impulsi', in cui un tema o un'immagine fondamentale si sviluppa attraverso una catena di poesie, delle quali alcune si presentano in coppie o terne gemellari, varianti che coesistono l'una accanto all'altra, altre come frammenti staccatisi da un più ampio componimento che funge loro da matrice. Questo carattere non discreto e allo stesso tempo frammentario che fa di ogni libro un sistema organico ma aperto si accompagna a una serie di altre caratteristiche in contrasto con la tradizione del verso russo e con la poesia precedente dello stesso Mandel'stam. La classicità si frammenta in un sistema aperto, 'polistilistico' o 'astilistico', in cui confluiscono diversi registri, dal letterario al colloquiale, mentre il lessico si apre a espressioni tecniche, sovietismi, volgarismi, che coesistono accanto a parole desuete o di stile elevato. Quasi a dispetto dell'esterna mancanza di libertà, e come ribellandosi alla precedente controllata compostezza, la poesia di Mandel'stam diventa un laboratorio sperimentale, dove la creatività può far uso di ogni mezzo per incarnare un pensiero poetico continuamente metamorfico e per sua natura inquieto. Ne nasce una lirica ricca di contrasti e di inerenti contraddizioni: frequenti allocuzioni, esortazioni e imperativi, si accompagnano a improvvise esternazioni su di sé, che rompono spesso con una semplicità disarmante la tela complessa dei versi; allo stesso tempo, quasi con-

trappeso all'elemento personale e biografico, l'accresciuta densità del tessuto metaforico, la frequente violazione della sintassi e della logica abituali, la moltiplicazione e la ramificazione dei contesti associativi, letterari o culturali, a formare a volte un vero e proprio ingorgo di citazioni, rendono questi versi non meno dotti di quelli della prima maniera e sono motivo di una oscurità che rasenta spesso l'indecifrabilità.

In questa cornice s'inseriscono i *Quaderni di Mosca*, circa novanta poesie a coprire un arco temporale che, con due sole interruzioni significative, tra il giugno 1931 e la primavera 1932 e tra il luglio 1932 e il maggio 1933, va dall'ottobre 1930 al febbraio 1934. Primo frutto della seconda miracolosa esplosione creativa mandel'stamiana, possono risultare più ostici dei *Quaderni di Voronež* che li seguiranno. Grazie alle sequenze di immagini dall'effetto spesso surreale, alle catene sonoro-semantiche, all'uso più stemperato del materiale ipotestuale, cui si accompagna la presenza qua e là di componimenti almeno in superficie più cristallini, questi ultimi risultano a volte immediatamente godibili anche solo intuendo la rete di possibili significati che sottendono il testo. Cosa che spesso non accade nei *Quaderni di Mosca*, dove più di una volta cercare di penetrare in profondità i versi e scioglierne le difficoltà interpretative è presupposto indispensabile alla loro fruibilità anche estetica.

### *Tradizione ed edizioni del testo, orientamenti critici*

Chi si accinga a scrivere oggi di Mandel'stam in genere, e in particolare della produzione tarda, si troverà di fronte ad almeno tre ordini di problemi: un testo dalla tradizione complessa e in molti casi incerta, di cui spesso non esiste l'autografo, e più versioni si contendono il titolo di 'originale'; una letteratura secondaria pressoché sterminata, a volte più complicata, vaga e astrusa del testo a cui si applica; una poesia che, nonostante l'accanimento critico, resta sotto molti aspetti enigmatica.

Il primo problema affonda le sue radici già nella modalità compositiva mandel'stamiana: il poeta non amava mettere le sue poesie per iscritto. Componeva, come è noto, camminando e borbottando i versi, che venivano per lungo tempo elaborati mentalmente e oralmente, conoscendo già in questa prima fase un altissimo numero di varianti, per essere poi fissati per iscritto solo in un secondo momento, quando venivano, nella maggior parte dei casi, dettati alla moglie. In questa seconda fase si annida un'ulteriore serie di problemi, per esempio quello della punteggiatura, che pare nella maggior parte dei casi fosse aggiunta da Nadežda<sup>3</sup> di suo pugno. La fase successiva riguarda la conservazione e trasmissione dei testi. La quasi totalità delle poesie degli anni Trenta, "epoca pregutenberghiana", come la definì Achmatova, non fu pubblicata. Per

---

<sup>3</sup> Mi riferirò a Nadežda Jakovlevna Mandel'stam con il solo nome di Nadežda, al fine di evitare la ripetizione continua del cognome Mandel'stam, la cui frequenza, tra il nome del poeta e quello della moglie, diverrebbe altissima.

assicurarne la sopravvivenza, Nadežda non si stancò di copiarle in moltissimi esemplari, che nascondeva poi in pentole o stivali, trasportandoli nelle infinite peregrinazioni e fughe da un alloggio all'altro, o distribuiva ad amici e conoscenti fidati (o supposti tali), nella speranza che almeno qualche copia scampasse alle perquisizioni. I *Quaderni di Mosca*, in particolare, furono requisiti tra il 13 e 14 maggio 1934, e ricostruiti in parte a memoria a Voronež nel 1935, dove vennero annotati nel cosiddetto 'codice vaticano', che avrebbe ospitato progressivamente i versi composti *ex novo* a Voronež; alcune delle poesie confiscate, che si ritenevano perdute, vennero però poi miracolosamente ritrovate. Inutile dire che già a questo punto esiste una massa di varianti al testo in cui è difficile districarsi. Lo studioso deve oggi confrontarsi con le diverse edizioni esistenti, e con le loro rispettive scelte testologiche.

Molte poesie degli anni Trenta furono pubblicate per la prima volta in Unione Sovietica nella seconda metà degli anni Sessanta, in varie riviste, con una serie di imprecisioni testuali. Il primo volume ad accoglierne una scelta fu la raccolta *Stichotvorenija* del 1973, a cura di N.I. Chardžiev, nella serie *Biblioteka poeta*, anche questa caratterizzata da errori e imprecisioni. Altre poesie, non incluse nella raccolta, furono pubblicate in riviste diverse negli anni Ottanta. Intanto in America era apparsa la prima edizione delle opere complete a cura di N.A. Struve e B.A. Filippov (una prima versione in due volumi nel 1964-1966, una seconda in tre volumi nel 1967-1969-1971, più un quarto volume nel 1981). Per lungo tempo unica fonte della conoscenza di Mandel'stam in Occidente, questa edizione, in cui i versi tardi sono inclusi in una sezione miscelanea di 'poesie non raccolte in libri e non pubblicate', è oggi riconosciuta come superata.

La prima edizione critica affidabile delle opere principali di Mandel'stam (anche se non delle opere complete), arricchita di un valido apparato e di note di commento, è stata pubblicata a Mosca nel 1990, a cura di A.D. Michajlov e P.M. Nerler per i tipi della *Chudožestvennaja Literatura*, con il titolo di *Sočinenija v dvuch tomach*; questa è stata la mia edizione di riferimento (indicata con S). Tra il 1993 e il 1997 è stato pubblicato a Mosca il *Sobranie sočinenij v četyrech tomach* (SS) a cura di Nerler e A. Nikitaev, che non sostituisce la precedente edizione del 1990, ma la integra di materiali di vario tipo, come lettere, alcune varianti e minute, traduzioni; il commento critico e filologico rimanda nella maggior parte dei casi a quello dell'edizione del 1990, con aggiunte e precisazioni solo in caso di rinvenimento di nuovi materiali o testimonianze, o della necessità di un ulteriore commento critico. Nel 2002 è stata pubblicata a Mosca un'edizione delle poesie e delle prose a cura di Ju.L. Freidin e S.V. Vasilenko, commentata da M.L. Gasparov; a queste note di commento, che hanno lo scopo principale di chiarire *realia* e riferimenti ipotestuali, offrendo stringatissime indicazioni esegetiche, ho fatto più di una volta riferimento, pur non concordando sempre con l'interpretazione proposta. Tra il 2009 e il 2011 è stato pubblicato a Mosca il *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, a cura e con commento di A.G. Mec (PSSP). I criteri editoriali mi sembrano in questo caso a volte discutibili, e l'accuratezza minore che nelle edizioni precedenti; vi sono inclusi però nuovi

testi, e il commento aggiunge notizie utili di cui è bene tenere conto. Nonostante l'uso incrociato di più edizioni e commenti critici, molte questioni testologiche, che possono influire in modo non indifferente su quelle interpretative, restano aperte; a questo sono stati dedicati svariati articoli e singoli studi (cf. ad esempio Spivak 2008).

Il secondo problema consiste nell'enorme quantità di letteratura su Mandel'stam. Il fitto silenzio che aveva circondato il destino e i versi del poeta si rompe alla fine degli anni Cinquanta con la diffusione delle poesie e delle prose, prima in *samizdat*, poi a stampa negli Stati Uniti e in Germania (nella traduzione di Paul Celan), per lasciare il posto a una ricchissima fioritura di studi, che da allora non accenna a diminuire. Possiamo individuarne due ambiti principali, quello anglo-americano e quello russo.

Gli studi americani, nati a partire dagli anni Settanta nelle università di Princeton, Harvard, Yale, Berkeley, conoscono tre diversi periodi e orientamenti: a una prima ricognizione introduttiva (monografie di C. Brown e J. Baines), segue il ricco filone della critica ipotestuale, cui si affianca, dalla fine degli anni Ottanta, un filone che possiamo definire culturologico.

Laddove la monografia biografico-critica di Brown *Mandelstam* (1973), testo che ha introdotto il poeta al lettore occidentale ed è servito da prima descrizione delle tematiche fondamentali della sua opera in versi, lascia significativamente fuori le poesie degli anni Trenta, concludendosi con gli *Stichi 1921-1925 godov*, Baines presenta il suo *Mandelstam: The Later Poetry* (1976) come un primo tentativo di colmare una lacuna e inquadrare una poesia, quella tarda, di cui "very little is known", ma che copre due terzi della produzione totale di Mandel'stam, in una cornice narrativa continua e coerente, sulla base dei tre libri di memorie di Nadežda<sup>4</sup>. Il testo di Baines, nelle dichiarazioni dell'autrice, tenta di fornire "a minimal appreciation of the basic meaning of the poems", senza però addentrarsi in un'analisi critica (Baines 1976: IX-X).

Sarà K. Taranovsky a provvedere, con *Essays on Mandel'stam* (1976), un primo quadro critico stabile di riferimento, introducendo il successivamente fecondissimo metodo ipotestuale, basato sulla identificazione di contesti e ipotesti: temi e immagini della poesia di Mandel'stam (l'analisi è incentrata su poesie scritte tra la metà degli anni Dieci e quella degli anni Venti), vengono indagati all'interno del contesto dell'opera completa del poeta, in cui si dispongono a formare cicli interni, e del sistema di allusioni a altre opere letterarie (ipotesti), che forma un contrappunto presente dietro quasi ogni verso, contribuendo a stabilirne il significato.

L'indagine ipotestuale conosce il suo apogeo nel lavoro di O. Ronen *An Approach to Mandel'stam* (1983), in cui è applicata alle due lunghe e comples-

---

<sup>4</sup> Il primo volume (NM I) era apparso nel 1970 a New York in russo con il titolo di *Vospominanija* e in traduzione inglese con il titolo di *Hope against Hope*, il secondo, *Vtoraja kniga* (NM II), era stato pubblicato a Parigi nel 1972, mentre il terzo si trovava ancora allo stato di dattiloscritto; è stato pubblicato a Parigi nel 1987 con il titolo di *Kniga tret'ja* (NM III).

se poesie del 1923 *Grifel'naja oda e 1 janvarja 1924 goda*: all'analisi della disposizione strofica, della struttura metrica e del corrispondente dispiegarsi del lessico poetico e delle immagini segnale a costituire diversi campi semantici, si accompagna una monumentale ricerca di ipotesti, che vanno da Goethe, a Novalis, a Lermontov, Deržavin, Ovidio, Puškin, Platone, la Bibbia, il simbolismo massonico, Heine, Tjutčev, Schiller, Annenskij, Baudelaire, Shakespeare, Guro, Blok, Belyj, Gogol', Boratynskij, Dante, Chlebnikov, Herzen, Pasternak, per non citarli tutti. Il libro di Ronen, impressionante per dottrina e numero di informazioni, forma così un sistema correlato e intricatissimo, versione potenziata della poesia di Mandel'stam come l'autore la descrive: un insieme di parti strettamente interconnesse a formare un tutto organico, da cui si diramano ad albero infinite associazioni che arrivano a percorrere i meandri della letteratura mondiale. Questo metodo di analisi può risultare a mio parere problematico. È vero che Mandel'stam stesso pare inviti a un approccio di questo tipo, quando definisce l'acmeismo "nostalgia per una cultura mondiale" (*toska po mirovoj kul'ture*), e la citazione una "cicala che non tace mai", idee che lo accomunano ai grandi modernisti americani come Eliot e Pound, e forse anche per questo sono state recepite con tanta forza dalla critica di ambiente statunitense; d'altro canto però il rischio è quello di trasformare l'analisi in un elenco di riferimenti, alcuni dei quali assolutamente evidenti, altri più remoti, forse probabili ma non dimostrabili, che non sempre contribuiscono a una migliore comprensione del testo poetico. Mi sembra fondata la critica di B.M. Gasparov (1985), che sottolinea, a proposito del testo di Ronen, come la moltiplicazione quasi incontrollata di infiniti possibili ipotesti di riferimento rischi di rendere sempre più vaghi i contorni semantici e le proporzioni dell'opera in esame, trasformandola in una sorta di enciclopedia di fonti letterarie, e allontanandosi sempre più dal significato primo dei versi; disfare il tessuto poetico in una serie di fili che risalgono possibilmente indietro verso le più disparate fonti letterarie non garantisce di per sé la riunione poi degli stessi fili in un insieme interpretativo stringente. Quando si ha a che fare con un ipotesto la cui presenza risulti sufficientemente chiara, osserva giustamente Gasparov, al fine di trasformarlo in uno strumento interpretativo, è necessario incentrare l'analisi sulla funzione che esso assume all'interno del testo poetico e le modalità attraverso le quali diventa parte del suo significato.

I testi di G. Freidin (*A Coat of Many Colors: O. Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*, 1987), e di C. Cavanagh (*O. Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, 1995), hanno entrambi a che fare, con modalità diverse, con il problema della creazione da parte di Mandel'stam di mitologie relative alla propria origine e alla propria storia, e si inscrivono nella corrente di studi che ho definito 'culturologica'. La critica culturologica tende a dispiegare, a partire dal testo, disparate branche del sapere, che formano una serie di campi interrelati, in modo analogo a quanto avviene con gli ipotesti. Al di là di spunti interessanti offerti su singole poesie<sup>5</sup>, il pericolo è che questa "multifaced view"

<sup>5</sup> Per esempio, in Cavanagh, a proposito della poesia tarda: sul carattere contraddittorio della sua verità (Cavanagh 1995: 216), sul *nonsense* di versi e singole parole

risultati troppo variopinta, per parafrasare il titolo del libro di Freidin, e, chiamando in causa molti elementi diversi, non riesca poi a ricondurli a un'interpretazione convincente dei testi poetici, rendendo così nebulose le tesi di fondo dei libri. Stessi pregi e stessi difetti si riscontrano in testi più recenti, come quelli di N. Pollak, *Mandelstam the Reader* (1995), una delle tre monografie<sup>6</sup> a essere dedicata unicamente al tardo Mandel'stam, e di E. Glazov-Corrigan, *Mandel'shtam's Poetics: a Challenge to Postmodernism* (2000).

In linea generale sembra che la critica americana, al di là dei suoi indiscutibili meriti, tenda a un'interpretazione in parte forzata della dichiarazione di Mandel'stam, secondo cui la poesia presuppone un lettore "con un minimo di preparazione poetica" (S II, 276); credo che Mandel'stam intendesse un lettore che ha esperienza di lettura della poesia, è pronto a coglierne i procedimenti e decifrarne il linguaggio, conosce un buon numero di poeti, ma non necessariamente un lettore erudito. La grandissima cultura di Mandel'stam stesso, quella che secondo Taranovsky (1976: V) si dovrebbe acquisire per comprenderne i versi, era ben lontana dall'erudizione e molto vicina alla curiosità, all'immaginazione, all'invenzione. Il suo uso della cultura nelle poesie è lungi dal rigore di volta in volta filologico, storico, scientifico – la cultura in tutti i suoi più diversi aspetti è in primo luogo materiale per la fantasia e l'inventiva. L'immaginazione poetica cerca nella cultura materiale da trasformare, non è una somma di acquisizioni culturali a formare la poesia. Gravare il testo mandel'stamiano non solo, nella critica cosiddetta ipotestuale, di enormi quantità di possibili citazioni letterarie, ma anche, nella successiva critica culturologica, di variegati schemi mitologici, antropologici e psicologici, non sembra serva necessariamente bene il fine di una più profonda ricezione del significato poetico.

Gli studi di tradizione russa hanno il pregio di rimanere più vicini al testo, tentando di spiegare in primo luogo come è fatto e come funziona il tessuto dei versi, ed estraendo eventualmente conclusioni relative all'opera del poeta nel suo insieme solo in un secondo momento e solo a partire da questa analisi. La maggioranza dei lavori è dedicata all'analisi di singole poesie o di singoli procedimenti; illuminanti e ricchi di intuizioni tra questi sono gli articoli di Levin, imprescindibili i lavori di Gasparov.

L'articolo di D.M. Segal *Nabljudenija nad semantičeskoj strukturoj poetičeskogo proizvedenija* (1968) è stato di grande importanza per il presente lavoro. L'autore delinea per la prima volta un procedimento centrale di Mandel'stam, l'antitesi ambivalente, grazie al quale due termini opposti per significato vengono avvicinati perché riferiti a uno stesso concetto; in questo senso i due termini sono antitetici per significato denotativo, ma quasi sinonimici per significato poetico, formano cioè un'antitesi ambivalente, trovandosi contemporaneamente in un rapporto di opposizione e di identificazione, concetto che sarà

---

(ivi: 220sgg.), sui giochi di parole con nomi propri, sul disorientamento della cornice temporale (ivi: 242).

<sup>6</sup> Insieme a quella di Baines 1976 e di Zeeman 1988.

poi ripreso dalla critica e applicato a vari settori dell'indagine su Mandel'stam (cf. ad esempio Edmond 2005).

Di grande aiuto sono stati lo studio di B.A. Uspenskij (2000) sulla metafora mandel'stamiana, e i lavori di F.B. Uspenskij (2008, 2009), dedicati all'analisi di aspetti diversi di singole poesie, e di vari procedimenti quali ad esempio l'uso di paradigmi grammaticali nei versi.

Se si può muovere un appunto alle indagini di scuola russa è che la minuziosità analitica rischia a volte di risolversi in una parcellizzazione da cui risulta difficile comporre una visione di insieme del poeta e della sua opera, cosa evidente soprattutto nelle monografie, che possono risultare spesso compilative e non organiche. È quanto succede ad esempio nel lunghissimo studio di L.G. Panova, circa ottocento pagine che, dedicate al *mirozdanie*, allo spazio e al tempo, e all'analisi di *Našedšij podkovu* e delle poesie a Cvetaeva, pur essendo impressionanti per la quantità di materiale raccolto (si basano su un'analisi di tutto il lessico di Mandel'stam), mancano di una chiara direzione interpretativa. L'aspirazione all'analisi totale rischia di sconfinare nella vaghezza, e un elenco di parole di per se stesso non forma un giudizio critico. Stesso pericolo di perdita di confini e mancanza di una chiara intenzione corre l'imponente lavoro di D. Segal *O. Mandel'stam: Istorija i poetika* (1998), che risulta meno incisivo e convincente dell'articolo sull'antitesi ambivalente, i cui risultati si propone di applicare all'evoluzione della poetica mandel'stamiana nel suo complesso e al suo rapporto con la storia.

Da questa sommaria ricognizione bibliografica emergono due quesiti di fondo, relativi all'atteggiamento da tenere nei confronti della letteratura secondaria e a quello con cui accostarsi al testo primario, quesiti che hanno determinato l'impostazione di questo lavoro. Il primo ha a che fare con il pericolo che il testo primario finisca per scomparire sotto la massa della letteratura secondaria che di esso si nutre, smettendo di parlare a quel buon lettore che dovrebbe essere il critico, e la sua voce, che dovrebbe essere a ogni lettura sempre rinnovata e personale, si perda invece nell'accozzaglia delle voci di quelli che prima di noi lo hanno interrogato e vi hanno trovato le loro risposte. È quel pericolo di cui parla G. Steiner (1999) in *Vere presenze*, quando definisce la letteratura secondaria "il nostro narcotico", e immagina provocatoriamente una "città del primario", da cui, per rendere nuovamente possibile l'incontro personale con le opere, con tutto il rischio dell'immediatezza, del coinvolgimento, e della responsabilità che comporta, spariscono tutti i 'libri su' e i 'commenti a'. Si tratta naturalmente di un'iperbole, ché è noto d'altro canto, e ben sa ovviamente Steiner, quanto le opere abbiano bisogno di essere continuamente decifrate e 'tradotte' lungo l'asse del tempo per continuare a essere leggibili. Steiner stesso non caldeggia in realtà la distruzione di ogni discorso critico, ma delinea i contorni di un approccio diverso: più aperto all'esperienza personale, al coinvolgimento affettivo, alle domande indecidibili sugli aspetti misteriosi dell'esistenza che l'arte pone, e allo stesso tempo più umile, armato degli "strumenti sobri" della filologia, della retorica, della ricostruzione della storia e della biografia. Se la critica e l'interpretazione al loro grado più eccelso sono, dice Steiner, le controcreazioni,

vere restituzioni del debito creativo (non esiste ‘critica’ più alta di quella di un artista che legge con un’opera un’altra opera, trasformandola in presenza attuale – Joyce e Omero, Mandel’štam e Dante, Dante e Virgilio), a livello immediatamente inferiore la vera ermeneutica è esecuzione, mettere in atto il materiale artistico per dargli forma intelligibile.

Di questi principi si è cercato nella presente analisi di tenere conto. Nei confronti della letteratura secondaria si è tentato di mantenere un atteggiamento di ragionevole moderazione, muovendosi, per usare le parole di M. Lavagetto (2005: 7), con un’“attrezzatura leggera”, che consentisse di conoscere le linee generali degli orientamenti critici senza che questi andassero a oscurare il testo originario, usurpandone la centralità.

Stessa posizione si è cercato di riservare a questo lavoro: si è scelto di leggere le poesie dei *Quaderni di Mosca* una per una, in ordine cronologico, commentandole, per quanto potesse sembrare scolastico, quasi parola per parola, ponendo al centro dell’indagine il problema interpretativo nella sua forma più classica, la ricerca del significato (o di più significati) e dei modi della sua formazione<sup>7</sup>; si è tentato di fare in modo che il commento scorresse accanto al testo mandel’štamiano, seguendone con la massima precisione possibile il contorno, in tutte le sue impennate, in tutti gli scarti e i salti, cercando di dipanare per quanto possibile la matassa dei versi, allontanandosene a volte fin dove lo consentissero i limiti di ragionevoli supposizioni e digressioni, per poi tornarvi nuovamente, in un moto ermeneutico oscillatorio, non dissimile da quello che Steiner (1994: 354sgg.) delinea per la traduzione interlinguistica. Il modello traduttivo in quattro mosse che Steiner descrive in *Dopo Babele*, è in realtà particolarmente applicabile al processo di analisi e interpretazione del testo artistico: anche in questo caso il primo passo necessario è un atto di fiducia nella significatività del testo originario, in altre parole affidarsi al testo, nella convinzione che, al di là di ogni difficoltà di comprensione, esista qualcosa di certo e semanticamente motivato, che ne garantisce il funzionamento, e che il critico deve sforzarsi (spesso asintoticamente) di raggiungere. A questo segue quel processo di “aggressione e estrazione del senso”, “circostrizione e ingerimento”, che forma una parte notevole del lavoro analitico, e in cui lo ‘smontaggio’ del meccanismo poetico, “atto di dissezione che spezza l’involucro e ne mette a nudo gli strati vitali”, si serve dei già citati strumenti della filologia, retorica, ricostruzione storica e biografica per ripercorrere al contrario il processo compositivo; la terza mossa, nella traduzione rappresentata dall’incorporazione del testo straniero nella lingua d’arrivo, atto di “importazione” e “incarnazione” da cui entrambi, lingua e testo, saranno in parte modificati, corrisponde, nel processo di interpretazione, a un’equivalente ‘incorporazione’ del testo analiz-

---

<sup>7</sup> Si sono lasciati volontariamente fuori dalla trattazione gli aspetti metrici, ritmici, fonetici e stilistici dei componimenti poetici, cui non si sono fatti che rari cenni, nella convinzione che essi necessitino di uno studio separato, dove a un livello descrittivo tecnico delle strutture del verso si accompagni la delicata e problematica analisi del rapporto tra suono, metro e significato.

zato nell'insieme delle conoscenze, precedenti letture, esperienze, personalità del critico-lettore, da cui dovrebbe seguire un'auspicabile contaminazione: non solo il critico-lettore inevitabilmente modifica il testo che studia e osserva, ma anche il testo, come nel bel verso di Rilke, "cambia la vita" di chi lo legge e cerca di comprenderlo. Quarta e ultima mossa è la restituzione del debito contratto con l'originale: illuminando il testo, ingrandendone o intensificandone a volte i particolari, realizzandone, nel migliore dei casi, nuove possibilità inesprese, ristabiliamo con esso, attraverso la traduzione così come attraverso l'analisi interpretativa, una sorta di equilibrio.

Questa descrizione del processo analitico rende ragione anche dei suoi margini di soggettività, indimostrabilità, parzialità. L'analisi si muove su un difficile territorio di confine: se è vero che la pretesa scientificità delle cosiddette scienze umane è "frutto di un malinteso" (cf. Steiner 1999: 45, Lavagetto 2005: 28sgg.), e che non esistono in questo campo teorie predittive, che possano essere significativamente dimostrate o confutate, o nuove acquisizioni che cancellino precedenti paradigmi, è anche vero che il linguaggio, nel nostro caso poetico, non è uno schermo attraverso cui si possa leggere qualsiasi cosa, e dove ogni interpretazione sia ugualmente possibile e legittima. Esistono criteri di ragionevolezza, che rendono alcune interpretazioni più stringenti di altre, alcune così stringenti da potere essere considerate certe, altre così vaghe da apparire peregrine illazioni. In molti casi è l'economia di una mossa interpretativa a mostrarne la validità: un solo moto ermeneutico riesce a sciogliere in modo credibile una serie di nodi, fa sì che una serie di pezzi del *puzzle* trovino insieme la loro esatta collocazione. In altri è la conoscenza, a volte casuale, di un dato extratestuale a palesare la più convincente direzione interpretativa. Questo non esclude, naturalmente, che spesso più di una interpretazione resti possibile, frutto dell'incontro tra il carattere in sé polisemantico della parola e dell'opera poetica e la personalità del critico-lettore, con le sue conoscenze e soggettive caratteristiche.

Nel caso specifico dei *Quaderni di Mosca* si è cercato, nei limiti del possibile, di colmare, per riprendere la parola di Baines, una lacuna che è in parte ancora aperta: mancano, ancora oggi, lavori monografici che considerino le poesie tarde di Mandel'stam, nei due distinti gruppi di Mosca e Voronež, come un tutto organico. Lo scopo è stato quello di inquadrare un'analisi puntuale delle poesie, che fosse memore per quanto possibile della lezione della scuola russa, in una cornice più ampia in cui, oltre a mostrare le interrelazioni tra le diverse poesie, queste fossero collocate nel quadro della produzione e della biografia del poeta, nell'intento di corroborare di volta in volta, attraverso l'interazione di questi diversi elementi, le ipotesi interpretative. La speranza che muove questo lavoro è che possa servire per le singole poesie da minuzioso compagno di lettura, in cui nessun elemento sia tralasciato, e dei punti più complessi, strani o controversi si accenni almeno alla coesistenza di molteplici direzioni interpretative, accettando, in luoghi quasi ininterpretabili, il rischio dell'azzardo; e che sia d'altro canto in grado di offrire uno scorcio interpretativo sull'opera e la personalità di Mandel'stam nel suo complesso.

Ci si è attenuti nella trattazione all'ordine cronologico con cui le poesie compaiono nell'edizione di S, tranne in pochissimi e segnalati casi. Si è cercato di descrivere la formazione dei versi in *poryvy*, gruppi di poesie che elaborano un repertorio di tematiche e immagini comuni, e che sono a loro volta connessi l'uno all'altro. Ci si è proposti di far emergere dall'analisi un insieme di procedimenti e temi caratteristici del tardo Mandel'stam, che formano la peculiarità di questa poesia nel panorama russo coevo e la sua singolarità senza tempo, che ancora oggi non cessa di farci riflettere. Nel collegare l'analisi delle poesie alle prose, in particolar modo degli anni Trenta, alle lettere del poeta, alle minute e i frammenti, e alle memorie di Nadežda, si è voluto tener fede al principio secondo cui le migliori e più importanti indicazioni per la comprensione del testo artistico ci vengono talvolta dal suo autore. L'aver posto al centro del lavoro un'analisi dei versi parola per parola risponde alla convinzione che il compito primo della critica, e l'unico che renda possibili ulteriori indagini, sia il tentativo di una comprensione profonda del testo in tutti i suoi elementi, e che questo compito sia per Mandel'stam, a dispetto dei proflui di letteratura secondaria oggi a disposizione, ben lungi dall'essere esaurito<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Tutte le traduzioni delle prose e delle poesie mandel'stamiane sono mie, se non dove altrimenti indicato. Le prose di Mandel'stam sono citate solo in traduzione italiana, al fine di non appesantire eccessivamente il testo. Si è scelto di ritradurre anche le prose mandel'stamiane di cui esistono già ottime traduzioni italiane, allo scopo di produrre una versione la cui aderenza al testo russo fosse funzionale al commento critico e all'analisi delle poesie. Di termini o espressioni chiave la cui pregnanza è più difficilmente trasferibile in un'altra lingua, si riporta il testo russo tra parentesi quadre. Titoli e *incipit* di prose e poesie di Mandel'stam sono citati in russo, tranne che per i *Quaderni di Mosca*, i *Quaderni di Voronež*, *Viaggio in Armenia* e *Discorso su Dante*. Gli interlineari delle poesie, inseriti in nota, hanno il solo scopo di agevolare la comprensione del testo e non hanno alcuna pretesa di poeticità. Il criterio che li ha guidati è stato quello della massima simmetria semantica. Si è cercato in ogni caso, pur nella consapevolezza della stesura di una traduzione non poetica, di rendere i versi in un italiano che non allontanasse definitivamente, con difformità quasi volute, il lettore da Mandel'stam. I limiti di questo tipo di lavoro sono così grandi e ovvi che farne l'elenco risulta quasi inutile; il commento stesso alle poesie può mostrarli e renderne in parte ragione. Infine, mentre questo libro va in stampa viene pubblicata la preziosa edizione commentata delle *Ottave mandel'stamiane* a cura di Serena Vitale, cui purtroppo non si fa più in tempo a riferirsi.



## Capitolo primo

### Celan e Brodskij: Visioni di Mandel'stam

Scriviamo sempre, dice Mandel'stam, per qualcuno. Il nostro *sobesednik*, l'interlocutore necessario cui la poesia immancabilmente si rivolge, ci è ignoto; ma, separato da noi da un'enorme distanza di spazio e di tempo, nascosto in qualche luogo più o meno lontano del futuro, esiste, con lo stesso grado di realtà dell'autore stesso, ed è a lui che il messaggio poetico, come una lettera in bottiglia, è indirizzato. Così, tra i destinatari a cui i versi di Mandel'stam sono arrivati viaggiando lungo l'asse del tempo, un posto speciale occupano sicuramente i poeti, ed è a loro che è possibile rivolgerci, perché mostrino stretti varchi di accesso aperti dalla finezza del loro udito, attraverso cui penetrare le maglie del testo mandel'stamiano.

La storia dell'interesse di Paul Celan per la cultura, la poesia e la filosofia russa è stata più volte raccontata, così come quella del folgorante incontro con Mandel'stam, di cui traduce per la prima volta in tedesco una scelta di poesie, e che considera da subito una sorta di pre-incarnazione (dirà all'amico Raïs: "Considero la traduzione dei versi di Mandel'stam non meno importante dei miei propri versi", Ivanovič 1996: 230). Si proverà allora a utilizzare come introduzione a questo studio la *Rundfunksendung La poesia di Osip Mandel'stam*, testo dialogico scritto da Celan nel 1960 per un ente radiofonico e destinato a presentare al pubblico tedesco l'allora quasi sconosciuto poeta russo; si cercherà di individuare, attraverso le parole di Celan, una serie di nodi problematici che possano diventare altrettanti snodi del percorso di lettura.

La *Rundfunksendung* presenta quel linguaggio denso ed ellittico che caratterizza spesso la prosa di un poeta. Più che ragionamento esteso sulla poesia di Mandel'stam, è un discorso accidentato, che procede per sbalzi, illuminazioni, metafore, intuizioni geniali e criptiche. La prima caratteristica che Celan attribuisce alla poesia di Mandel'stam è *Gewicht*, peso, e subito dopo *Befremdung*, sconcerto, perplessità: "queste poesie hanno, lo si riconosce, peso, [...], ma – queste poesie *sconcertano*" (il corsivo è nell'originale); e poi, citando Z. Gippius, "Qualcosa vi era finito dentro" (Mandel'stam 1998: 69)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Il riferimento è al libro di memorie di Zinaida Gippius *Živye ljudi*, che serve a Celan da fonte su Mandel'stam, cf. Ivanovič 1996: 330.

Il peso è densità, sovraccarico semantico, ma anche concretezza del linguaggio, *Dinglichkeit*; *Befremdung* indica invece che c'è in queste poesie qualcosa di strano, *fremd*, 'estraneo'. Si cercherà quindi nelle poesie di Mandel'stam quel luogo fonte di sconcerto, l'anello che non tiene, una sgrammaticatura, un cortocircuito del pensiero, laddove qualcosa manca, o, al contrario, qualcosa di sorprendente, che non dovrebbe essere lì, "vi è finito" come un corpo estraneo.

Stabilendo immediatamente una correlazione tra l'opera e l'autore, la poesia e la vita, Celan riferisce l'*etwas Befremdendes* anche alla storia personale di Mandel'stam ("nato a Varsavia, cresciuto a Pietroburgo, ha studiato filosofia a Heidelberg, è innamorato del greco"), e al suo carattere: impulsivo, ipersensibile, imprevedibile, timoroso, scoppia a ridere all'improvviso e a sproposito, c'è in lui qualcosa di *nicht ganz Geheures*, 'inquietante', *Ungereimtes*, 'che non quadra'. Il concetto di *Befremdung* viene successivamente applicato ai versi. Le poesie di Mandel'stam *befremden*: non sono né *Wortmusik*, 'musica verbale', né un'impressionistica *Stimmungspoesie*, 'poesia d'atmosfera', né costituiscono una seconda realtà simbolica che predomini sul reale (Mandel'stam 1998: 70). Le loro immagini non sono né metafora, né emblema, ma hanno carattere fenomenale. Non sono neanche una nuova *Ausdruckskunst*, una nuova arte espressiva alla maniera futurista, con creazioni lessicali, agglomerati o disintegrazioni verbali. Queste sono poesie di uno che sa "di parlare sotto l'angolo di incidenza della propria vita", e che "il linguaggio della sua poesia non è 'equivalente [verbale]', né lingua in assoluto, ma linguaggio *attualizzato*". Celan caratterizza la lingua poetica di Mandel'stam dunque per via apofatica, attraverso una descrizione negativa, in cui essa rifugge da qualsiasi artificio fine a se stesso: la musica verbale, la tessitura sonora dei versi, la creatività verbale, i neologismi, persino il simbolo e la metafora, a prima vista così caratteristici dei versi di Mandel'stam, non sono l'essenza di questa poesia. Quello che invece la caratterizza è il suo rapporto con la realtà: né equivalente verbale, rispecchiamento degli elementi del reale, né linguaggio assoluto, svincolato dalla realtà, la poesia di Mandel'stam è un pezzo della vita del suo autore, un fenomeno alla stregua di un fenomeno storico o naturale, il suo armamentario cosiddetto retorico non ha carattere ornamentale, ma è inseparabile e indistinguibile dalla sostanza stessa del pensiero poetico; la sua è una lingua attualizzata, cioè messa in atto, eseguita, e che a sua volta mette in atto la vita, calandosi nel momento presente.

Le caratteristiche positive che Celan attribuisce a questo linguaggio sono invece tutte stranamente ossimoriche: è contemporaneamente sordo e sonoro, liberato, *freigesetzt*, ma nell'ambito di un'individuazione dei limiti e delle possibilità della lingua. Questa poesia ha una sua incontrovertibile concretezza: il suo luogo è un luogo umano, il luogo di un fenomeno "sublunarisches, terrestrisches, kreatürliches", 'sublunare, terrestre, creaturale', che si svolge *hic et nunc*. Questa poesia ha, dice Celan, "Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz" (Mandel'stam 1998: 71). I quattro sostantivi si oppongono a due a due in due diversi accoppiamenti: i primi due hanno a che fare con il carattere oggettuale della parola poetica mandel'stamiana, i secondi due con la sua collocazione nel tempo; il secondo e il terzo però, sottolineati

dal corsivo, precisano il significato del primo e dell'ultimo in senso celiano: *Gegenständlichkeit*, 'oggettualità' (da *Gegenstand*, oggetto) vuol dire anche *Gegenständigkeit*, permanenza, stabilità dell'oggetto della poesia (da *ständig*), *Präsenz* significa *Gegenwärtigkeit*, presenza nel tempo, contemporaneità. Questa poesia infatti, come un oggetto, "steht in die Zeit hinein", 'si protende nel tempo'.

Celan prosegue sviluppando il tema del rapporto dei versi con la realtà: "Queste poesie sono le poesie di uno che percepisce ed è attento, che si volge verso quanto appare, lo interroga e gli parla: esse sono *dialogo*" (Mandelstam 1998: 72). L'attenzione e la ricettività nei confronti della realtà in tutte le sue forme, dalla natura alla storia, alle persone, rende la poesia dialogo, parola chiave della poetica di Mandel'stam, che diventerà tale anche in quella di Celan. Nello spazio del dialogo si costituisce e si rende presente il 'tu' a cui la poesia si rivolge, il quale mantiene però, pur nell'*hic et nunc* del poema, in questa sua immediatezza e vicinanza ("in dieser seiner Unmittelbarkeit und Nähe"), la sua alterità ed estraneità ("sein Anders- und Fremdsein"); egli dà voce alla sua distanza, mantenendo quanto è più suo: il suo tempo. Ancora quindi un ossimoro: il 'tu' a cui la poesia si rivolge entra a far parte del presente puntuale del discorso lirico, è immediatamente vicino, ma anche distante ed estraneo, perché porta nella poesia il tempo suo proprio. Dice Celan:

È in questa tensione dei tempi, il tempo proprio e l'estraneo, che la poesia di Mandel'stam acquisisce quel vibrato doloroso e sordo al quale la riconosciamo. (Questo vibrato è dappertutto: negli intervalli tra le parole, negli 'aloni' in cui si collocano le rime e le assonanze, nell'interpunzione. Tutto ha *rilevanza semantica*).

La tensione specifica dei versi di Mandel'stam, percepibile anche in una serie di elementi strutturali che in poesia hanno valore semantico, come rime, assonanze o segni d'interpunzione, e anche negli intervalli, ossia nel vuoto che si apre tra una parola e l'altra, tra una strofa e l'altra, nelle assenze o nelle mancanze di parola, questa tensione si definisce quindi secondo Celan come una tensione tra tempo proprio e altrui.

Le osservazioni successive attonano più strettamente alla struttura della lingua poetica mandel'stamiana:

Le cose si accostano l'una all'altra, ma in questo loro stare insieme risuona la domanda circa il luogo da cui vengono e quello dove vanno – una domanda *sempre aperta, che non giunge al termine*, che indica un luogo aperto e acquisibile, vuoto e libero.

Il verso di Mandel'stam avvicina cose che non hanno apparentemente legame tra loro, non si sa "da dove vengono e dove vanno"; la ricerca di una risposta alla domanda sul loro legame, la loro provenienza e destinazione futura, ci indirizza verso un nuovo luogo, tipicamente celiano, "vuoto, aperto, acquisibile, libero", il luogo forse di una nuova lingua. La tensione verso questo

luogo non è solo tematica della poesia, ma prende forma proprio attraverso la sostanza linguistica dei versi: “La parola – il nome! – ha un’inclinazione verso il sostantivo, l’attributo scompare, le forme ‘infinitive’, nominali del verbo sono dominanti: la poesia rimane aperta al tempo, il tempo può accedervi, *parteciparvi*” (Mandelstam 1998: 73). Dunque la presenza del tempo nella poesia di Mandel'stam, anzi di due tempi, il proprio e l'altrui, sembra paradossalmente incarnarsi nell'assenza di verbi coniugati, nella tendenza verso lo stile nominale e le forme infinitive del verbo. Il carico temporale si trova stranamente concentrato in quelle forme grammaticali che non hanno una specifica collocazione lungo l'asse cronologico; in questo modo, dice Celan, la poesia rimane aperta al tempo. La domanda a cui si dovrà rispondere diventa allora come funziona la temporalità nelle poesie di Mandel'stam, come può il tempo essere insieme così presente e così assente, qual è il paesaggio disegnato da questa strana forma di cronologia.

La *Rundfunksendung* cita poi, in un un breve schizzo evolutivo, una serie di poesie di Mandel'stam, da *Kamen'*, a *Tristia*, per arrivare a *Stichi 1921-1925 godov*, in cui, nella poesia *I janvarja 1924*, l'occhio dolorante del poeta sviluppa una nuova capacità: diventa visionario, mentre il poeta ascrive se stesso ad un tempo altro, “estraneissimo”. Nello sviluppo della poesia mandel'stamiana viene quindi individuato un progressivo accentuarsi di elementi surreali, uno straniamento dell'io lirico; l'esito di questo sviluppo è il riso “insensato” del poeta, l'irruzione nell'assurdo, ossia la sostituzione del senso comune con un senso totalmente altro. Le cose, dice Celan, rispondono al riso assurdo del poeta: in un mondo privo di uomini, anche una coperta di crine può mettersi a cantare (Celan si riferisce qui a un verso di *I janvarja 1924*).

La *Rundfunksendung* si chiude accennando alla fine oscura di Mandel'stam in un campo di lavoro in Siberia, e ribadendo un legame tra poesia e vita in cui è la prima a modellare la seconda, e non solo viceversa: “Le poesie sono progetti esistenziali: il poeta vi modella la sua vita”. In che modo? Celan parafrasa un'affermazione di *Viaggio in Armenia*, prosa del 1931-1932, terminando così l'*excursus* cronologico sulla produzione di Mandel'stam con una delle opere tarde: “Il gerundivo è il participio del futuro passivo” (Mandelstam 1998: 81). Il riferimento è a questo passo di Mandel'stam:

Voglio vivere nel participio imperativo futuro, nella voce passiva, nel ‘dover essere’ [...] proprio per questo mi piace il gerundio latino [...] il genio latino [...] ha creato una forma di tendenza verbale imperativa come prototipo di tutta la nostra cultura, e non solo “deve essere”, ma “deve essere lodata” – *laudatura est* – è la forma che mi piace... (S II, 128).

In questo brano, che è stato variamente commentato<sup>2</sup>, il “participio imperativo futuro” mandel'stamiano rappresenta una categoria non tanto grammatica-

<sup>2</sup> Si è detto per esempio che *laudatura est*, coniugazione perifrastica del participio futuro attivo di *laudo*, è una svista, laddove Mandel'stam intendeva, conformemente

le, quanto etica e poetica, come ben restituisce Celan nella sua parafrasi<sup>3</sup>: nella grammatica poetica ed etica di Mandel'stam, il gerundivo indica una forma imperativa di futuro passivo, racchiudendo così in sé tre caratteristiche proprie dell'ultima produzione del poeta: la tensione verso il futuro, l'imperativo morale, l'idea di accettazione del destino. Così si chiude la *Rundfunksendung*, e la sua ultima parola, *Zukunft*, 'futuro', lascia il testo aperto, proprio come la poesia di Mandel'stam, al passaggio del tempo e allo spazio interpretativo.

Ci si rivolgerà ora a un altro poeta, a un altro tempo e un'altra lingua: diciassette anni dopo la *Rundfunksendung*, nel 1977, un poeta russo emigrato in America scrive in inglese una prosa straordinaria su colui che chiama "il figlio della civiltà". Il saggio di Iosif Brodskij, a differenza dello scritto di Celan, ha un andamento discorsivo, allo stesso tempo rapsodico e organico; in questo come negli altri suoi saggi dedicati ai poeti, Brodskij parla a una platea simile a una classe universitaria, spiegando la poesia altrui in tutti i sensi di questa parola, rivelandone le pieghe nascoste, allargandola in tutte le sue dimensioni.

L'arte, dice Brodskij nel suo saggio, non è un tentativo di sfuggire alla realtà, ma un tentativo di animarla; l'impulso a scrivere viene dal tentativo di salvare attraverso la lingua "certe cose del proprio mondo, della propria civiltà personale". E Mandel'stam lo fa, secondo Brodskij, attraverso uno dei suoi temi principali, quello del tempo (*Zeit* era anche una delle parole ricorrenti della *Rundfunksendung*). L'individuazione di questo tema si accompagna a due osservazioni molto importanti: la prima riguarda il carattere "duttile" della lingua russa, che conferisce a ogni discorso "la qualità stereoscopica della percezione stessa", acuendola e arricchendola (ricordiamo le parole di Celan: la poesia di Mandel'stam è la poesia di uno che "percepisce e osserva"); la seconda costituisce un prezioso motto per ogni critica letteraria: analizzare una poesia, dice Brodskij, non significa metterla a fuoco, ma diluirne il fuoco. Ed è proprio la densità del fuoco di Mandel'stam, aggiunge, a determinare il suo isolamento nella poesia russa.

Tornando al tema del tempo, Brodskij precisa: se ciò che detta un componimento poetico è la voce del linguaggio, allora sarà meglio parlare non del tema del tempo nella poesia di Mandel'stam, ma della presenza del tempo dentro i versi, dentro la poesia. Come funziona il tempo nelle poesie di Mandel'stam? Nelle prime due raccolte si ha il senso di un tempo sovraccarico, che trascorre in modo "lento, vischioso"; le singole parole, le singole lettere, le vocali, sono "fiatle palpabili di tempo". Dunque il tempo, e qui Brodskij concorda con la visione ossimorica di Celan, in realtà non trascorre, sta tutto racchiuso in un presente sovrassaturo che "indugia oltre il suo limite naturale", dove culture diverse, la Grecia, Roma, la Giudea e il cristianesimo, coesistono. Segue un'osservazione

---

alla traduzione 'deve essere lodata', *laudanda est*, cf. Harris 1986: 4.

<sup>3</sup> Celan inoltre leggeva, nell'edizione americana a sua disposizione, al posto di 'gerundio', 'gerundivo latino', termine in realtà più appropriato al discorso mandel'stamiano; questa lezione si ritrova anche nell'edizione di Mec del 2009-2011 (PSSP II, 338).

estremamente importante: non è che Mandel'stam fosse un poeta 'colto': egli era piuttosto un poeta della cultura e per la cultura. Mandel'stam fu un "poeta della civiltà" nel senso che "diede il suo contributo a ciò che l'aveva ispirato".

Anche Brodskij, come Celan, delinea brevemente l'evoluzione della poesia mandel'stamiana a partire dai soggetti greci, latini ed ebraici delle prime raccolte fino alle poesie degli anni Trenta, quando tutti i temi cedono al tema del "puro orrore esistenziale". Quella vita sotto il cui angolo di incidenza, nelle parole di Celan, Mandel'stam scriveva, prende ora un tragico sopravvento, legato alle vicende della storia russa. L'orrore si fa non solo tema, ma anche struttura della poesia: il verso diventa veloce, convulso, martellante, i componimenti criptici, con trasalimenti, salti (*leaps*, gli intervalli di Celan), una sintassi contratta che li porta "oltre l'evidenza immediata" (l'"assurdo" celaniano). E qui un'altra preziosa osservazione: Mandel'stam, dice Brodskij, non aveva nei confronti della nuova situazione storica un atteggiamento di preclusione assoluta, di netta ostilità. Riconosceva "la qualità epica dell'impresa nel suo complesso"; era "uno spirito capace di entusiasmi paganeggianti"; nella nuova realtà storica vedeva "solo una forma più cruda di realtà esistenziale, una sfida qualitativamente nuova". E poi: "un poeta si mette nei guai non tanto per le sue idee politiche, quanto per la sua superiorità linguistica e, conseguentemente, psicologica. Il canto è una forma di disobbedienza linguistica". Di queste parole ci si dovrà ricordare a proposito delle poesie di Mandel'stam su Stalin.

Le ultime riflessioni di Brodskij riguardano possibilità, impossibilità e necessità di tradurre Mandel'stam. La civiltà, dice Brodskij, è la somma totale di differenti culture, e il suo veicolo è la traduzione – la traduzione è, dunque, una necessità e un dovere. La traduzione è però la ricerca di un equivalente, non di un surrogato. Seppure non riprodurremo mai l'unicità di quella voce che ha dato vita ai versi, non possiamo dimenticare che gli aspetti 'formali' dei versi di Mandel'stam (poeta, secondo Brodskij, "formale nel senso più alto della parola"), non sono il prodotto di una poetica retriva, ma il mezzo con cui la poesia procede, sono grandezze non "tecniche", ma "spirituali"; rimuoverli, secondo Brodskij, significa non solo distruggere il verso, ma "mentire sulle ragioni per cui il poeta è vissuto ed è morto".

Due visioni di Mandel'stam dunque, due voci, due lingue, due tempi, due stili diversi, ma con elementi in comune. È accompagnati da queste due guide molto speciali che ci si addenterà nella lettura dei versi del nostro poeta

## Capitolo secondo

### Primo Quaderno di Mosca

#### 2.1 Premesse metodologiche

Si analizzeranno i versi in stretto rapporto con le prose. Questo approccio è sostenuto non solo da una serie di ovvie corrispondenze, ma anche da alcuni passi delle memorie di Nadežda. Osip Mandel'štam non scriveva mai prosa e versi contemporaneamente (NM, II 156), e questo fa pensare che uno stesso impulso creativo trovasse la sua espressione ora in una forma, ora nell'altra. Nadežda dice espressamente: “la prosa, come sempre, serve da commento ai versi, svela i pensieri e lo stato d'animo di Mandel'štam che hanno suscitato questi o quei versi” (NM II, 92); e ancora: “La prosa e i versi di un poeta costituiscono un tutto unico [...] quasi tutta la prosa di un poeta rappresenta un processo autoconoscitivo, e per questo può servire da commento ai versi”. I *Quaderni* saranno analizzati quindi insieme alle prose coeve *Viaggio in Armenia (Putešestvie v Armeniju)* e *Discorso su Dante (Razgovor o Dante)*<sup>1</sup>, mentre ci si riferirà ove necessario anche alle prose precedenti di Mandel'štam.

Sarà necessario poi rispondere a una domanda con cui chiunque abbia a che fare con l'opera di Mandel'štam deve confrontarsi: quale ruolo assegnare alle memorie della vedova del poeta? È un problema complesso. Nadežda fu per Mandel'štam una specie di secondo io, *sobesednik* ('interlocutore') per eccellenza, amanuense dei versi e delle prose che il marito le dettava, testimone, come lei stessa si definisce, della nascita e dello sviluppo della poesia, oltre che compagna di un'esistenza sempre in fuga, fatta di perquisizioni, esilio, paura, ma anche di gioia, quella gioia che stranamente, soprattutto nell'ultimo periodo, quando la coppia raggiungerà la totale simbiosi, sembra non abbandonarli mai. Il rapporto di Mandel'štam con Nadežda rasenta la patologia, gelosia e possessività si trasformano con il tempo in totale dipendenza: nell'ultimo periodo della sua vita non riesce a trascorrere più di alcune ore lontano dalla moglie, non esce da solo di casa, in assenza di lei il suo affanno peggiora. Come è noto, dopo la morte di Mandel'štam, Nadežda, mettendo a rischio la sua stessa vita, permette all'opera del marito di sopravvivere, ripetendone quotidianamente i versi a me-

---

<sup>1</sup> Nel corso del lavoro le prose *Viaggio in Armenia* e *Discorso su Dante* saranno indicate a volte con le diciture abbreviate *Viaggio* e *Discorso*, mentre con la dicitura *Quaderni* ci si riferirà ai *Quaderni di Mosca*.

moria, ricopiandoli in molteplici esemplari, trasportandoli da un luogo all'altro, distribuendoli in diverse mani, più o meno affidabili, perché arrivassero alla pubblicazione. A questo segue la stesura, negli anni Sessanta e Settanta, di due libri di memorie e di materiali per un terzo, per un totale di più di mille pagine; è con questi libri che chi legge e studia Mandel'stam deve necessariamente fare i conti. I libri rappresentano, indubbiamente, un monumento al coraggio, all'intelligenza, all'abnegazione e all'incredibile forza morale e fisica di Nadežda. Rappresentano anche, nelle parole di Brodskij, la resurrezione di un poeta e un giudizio universale su un'epoca e la sua letteratura. Rivelano una tempra di scrittrice attenta, coraggiosa, tagliente. Diventano una sorta di doppia voce, che s'intreccia ai versi di Mandel'stam fino a diventarne pericolosamente indistinguibile. Molti si sono posti il problema dell'attendibilità delle pagine di Nadežda. A cominciare dai memorialisti contemporanei, che conoscevano i Mandel'stam e hanno a loro volta messo su carta i propri ricordi. Nadežda è qui spesso descritta come gelosa, prepotente, capricciosa, presenzialista, possessiva, pronta a deformare la realtà secondo i suoi desideri<sup>2</sup>. Intorno ai brandelli della vita di un poeta che non amava parlare di sé, e mostrava una certa ritrosia persino a mettere su carta le sue poesie, si è accesa una triste battaglia non solo per l'eredità fisica dei manoscritti, ma anche per un'eredità spirituale: chi conosceva il 'vero Mandel'stam'? A loro volta studiosi più tardi dell'opera mandel'stamiana non hanno esitato a sottolineare la parzialità di giudizio e la mancanza di rigore della ricostruzione filologica e storica di Nadežda (cf. Bogatyreva 1995: 367sgg.). In questo labirinto è difficile districarsi, ma è necessario assumere una posizione. Sicuramente i sentimenti conflittuali insiti in un rapporto tanto stretto, uniti alla gelosia e probabilmente anche alla consapevolezza di una certa repressione dei propri talenti di fronte alla creatività esuberante del marito hanno contribuito ad alcune distorsioni interpretative; le imprecisioni storiche discendono in parte dal fatto che Nadežda non è uno storico di professione, né si propone di esserlo. Ciò detto, quando ci si accosta all'opera di un artista e se ne indaga la vita, può essere d'aiuto tentare di farlo rispettando il più possibile la sua volontà. Mandel'stam aveva costruito la sua vita, la sua identità e la sua poesia inglobandovi Nadežda; Nadežda era la controparte terrena di quel *tu* necessario che la sua poetica chiama così spesso in causa. Per questo le memorie di Nadežda possono essere considerate tendenzialmente attendibili, in quanto rispecchiano la situazione in cui vivevano i Mandel'stam. In molti casi sono imprescindibili; andrebbero lette anche, diversamente da come mi sembra sia stato fatto finora, in modo più implicito: non tanto quello che Nadežda dice, ma quello che fa trasparire senza volere, ad esempio, il modo in cui utilizza nel racconto alcuni termini che ritornano poi nelle poesie di Mandel'stam: non bisogna dimenticare che parte importante della vita di una coppia è la creazione di uno specifico idioletto, un lessico familiare. Di questo Nadežda resta l'unica e insostituibile depositaria.

---

<sup>2</sup> Si vedano ad esempio le memorie di Gerštejn (1986) o le lettere di Rudakov (1997).

Infine, è necessario definire la posizione di questo studio nei confronti della ricerca di ipotesi, contesti, *realia*. Questo lavoro non si proporrà come scopo primario l'individuazione di ipotesi e contesti; non ci si proporrà di trovare nuovi ipotesi, né di fornire una lista di tutti quelli possibilmente già noti, mentre so farà riferimento a quelli già individuati dalla critica solo quando strettamente necessario, e solo quando la loro presenza risulti sufficientemente chiara. Date queste condizioni, si cercherà, seguendo la lezione di B. Gasparov, di incentrare l'analisi sulla funzione assunta dal materiale extratestuale all'interno della poesia. L'analisi riguarderà principalmente elementi interni al testo e in seconda battuta il loro collegamento ai *realia* relativi alla vita dell'autore, quando questo si renderà necessario in conseguenza al carattere 'esistenziale' della poesia di Mandel'stam.

## 2.2 Slanci

Uno dei motivi del fascino e della difficoltà dei *Quaderni* risiede nel loro carattere di opera aperta, *work in progress*. Questo non solo perché non furono mai approntati in modo definitivo dal loro autore per la stampa, e in molti casi più redazioni si contendono il titolo di definitiva, ma anche per una precisa direzione assunta dalla nuova poetica mandel'stamiana degli anni Trenta. Spiega Mandel'stam in *Discorso su Dante*, immaginifico e profondo ragionamento sul poeta italiano e al tempo stesso saggio di poetica e tentativo di autocaratterizzazione:

Le brutte copie non si distruggono mai. In poesia, nelle arti plastiche e nell'arte in genere non esistono cose belle e pronte. Qui ci è d'ostacolo l'abitudine a pensare in termini grammaticali – a mettere il concetto di arte al nominativo. Noi subordiniamo il processo stesso dell'arte al caso prepositivo, che tende sempre a un fine (S II, 231).

Tutto il *Discorso* descriverà infatti una materia poetica in continuo movimento e trasformazione, sempre sul punto di esistere e di diventare allo stesso tempo qualcosa di diverso da sé, un prodotto artistico che non è mai opera finita, ma si identifica con il processo della sua realizzazione, con la tensione verso un fine mai raggiunto, e conserva in sé l'energia cinetica delle minute, che si presentano come varianti al testo. Allo stesso modo, la reale fruizione dell'opera poetica può essere solo esecuzione, una seconda messa in atto dinamica del materiale artistico:

Immaginate qualcosa di compreso, afferrato, strappato dalle tenebre, in una lingua dimenticata volontariamente e volentieri subito dopo la conclusione dell'atto chiarificatore di comprensione-esecuzione... In poesia conta solo la comprensione esecutrice – nient'affatto passiva, che non riproduce né parafrasa. La soddisfazione semantica è uguale alla sensazione di aver eseguito un ordine (S II, 215).

Entrambi i processi, creazione e fruizione, oltre ad essere assolutamente complementari, sembrano non confrontarsi mai con un oggetto realmente esistente (anche la lingua che abbiamo momentaneamente compreso, e nella quale il messaggio dell'opera d'arte ci è provvisoriamente arrivato, sarà immediatamente dimenticata, nel momento esatto in cui la comprensione-esecuzione è avvenuta), ma hanno a che fare con un *continuum* fluido in cui le cose si formano, si trasformano e si disfano continuamente, e nessuna forma è definitiva, nessuna migliore o peggiore delle precedenti o successive (ricordiamo il linguaggio attualizzato di cui parlava Celan). Scrivere o leggere la poesia significa, secondo Mandel'stam, immergersi in questo flusso, e lasciarsene governare (più avanti nel *Discorso*: "Dante e la fantasia sono due cose assolutamente incompatibili! [...] Dante scrive sotto dettatura, è un copista, un traduttore"). In questa descrizione dell'energetica poetica, in cui una serie di metafore si susseguono, fluendo l'una nell'altra, a catturare di volta in volta diversi aspetti del processo creativo, un posto centrale occupa il termine *poryv*, 'impulso, impeto, slancio'. Il finale del *Discorso su Dante* recita:

La materia poetica non ha voce. Non dipinge con colori e non si spiega in parole. Non ha forma, esattamente come è priva di contenuto, per la semplice ragione che esiste solo nell'esecuzione. La cosa finita non è altro che un prodotto calligrafico, residuo inevitabile dello slancio esecutore [...] Parlando di Dante, è più giusto tener presente la costituzione degli slanci che quella delle forme [порывообразование, а не формообразование] – gli slanci tessili, velici, scolastici, meteorologici, ingegneristici, municipali, artigianali e dei mestieri, e gli altri slanci, il cui elenco può continuare all'infinito. In altre parole: ci confonde la sintassi. Bisogna sostituire tutti i casi nominativi con i dativi, che indicano una direzione. Questa è la legge della materia poetica, trasformabile e in trasformazione, che esiste solo nello slancio esecutore... Qui tutto è ribaltato: il sostantivo è lo scopo e non il soggetto della frase. Oggetto della scienza dantesca diventerà, come spero, lo studio della reciproca subordinazione di slancio e testo (S II, 254).

La materia poetica non ha voce, colori, parole, non ha forma né contenuto. La materia non ha nulla, ma è, esiste nel momento dello slancio esecutore, quello stesso che fa vivere il testo nel momento della sua creazione e in quello della sua fruizione. Le parole che restano sulla carta non sono che un inevitabile residuo di quello slancio. Quando si commenta Dante allora, e qui Mandel'stam sta parlando naturalmente anche di se stesso, non bisogna guardare alle forme, immobili vestigia della creazione artistica, ma riconoscere i *porывы*, gli impeti del pensiero che inanellano le immagini di un circuito dell'immaginazione. Sostituire i casi nominativi con i dativi significa cercare di identificare i percorsi e le direzioni del pensiero lungo cui la materia poetica si sta trasformando (*obraščajuščajasja*) o possiede la potenzialità di trasformarsi (*obratimaja*). Il sostantivo è lo scopo e non il soggetto della frase: ciò che dovrebbe soggiacere (*podležaščee*) all'azione espressa dal predicato è in realtà la parte più importante della frase, più del verbo stesso, perché indica la direzione della potenziale trasformazione. Mandel'stam sta parlando di una specie di grammatica

paradossale, in cui è il nome, di solito considerato immobile, a contenere in sé il potenziale dinamico e trasformativo (si ricordi ancora Celan e la sua osservazione sulla tendenza nominale del verso e del verbo mandel'stamiano). Il passo si conclude poi con un'indicazione preziosa per critici e lettori: occuparsi della subordinazione reciproca di testo e slancio significa cercare di identificare il disegno primo di quell'impulso psicologico e linguistico che ha lasciato dietro di sé, come traccia del suo passaggio, un testo o una serie di testi che lo variano e lo sviluppano; descrivere il rapporto tra un'entità finita (il testo) ma mai definitiva e un'onda energetica e dinamica che esorbita di molto le parole.

Precisazioni e informazioni ulteriori sul concetto di *poryv* vengono dalle memorie di Nadežda. I versi di Osip “fluivano a grappoli o a torrenti, finché non si esauriva lo slancio” – uno stesso impeto creativo dava cioè vita a un intero ciclo di poesie. Ogni quaderno, a sua volta composto da più cicli, conteneva in sé materiale proveniente da uno slancio (più vasto) unitario (NM I, 199-200); il libro, costituito di più quaderni, rappresentava poi una fase, un periodo biografico. Si hanno quindi tre raggruppamenti in ordine crescente di dimensioni: ciclo, quaderno, libro, ciascuno dei quali abbraccia uno slancio a maglie via via più larghe, in cui le poesie sono legate tra loro da fili “invisibili, ma percepibili” (NM II, 345). L'ordinamento cronologico era per Mandel'stam di grande importanza: egli provvedeva sempre ad apporre la data alle poesie, e quando non ricordava la data esatta ricordava la successione in cui le poesie erano apparse, successione che aveva una sua logica e motivazione (NM II, 324). In questo processo quelle che normalmente considereremmo varianti di una stessa poesia venivano da Mandel'stam poste l'una accanto all'altra, dando vita ai cosiddetti dittici o tritici, poesie gemelle, che, nell'ambito della teoria dinamica degli slanci creativi, non aveva più senso designare come redazione finale e varianti preparatorie.

Nel suo saggio *Mozart e Salieri*, Nadežda Mandel'stam definisce il *poryv* un “movimento dello spirito” (*dviženie duši*), in altre parole un impulso psicologico, e per descriverne più dettagliatamente il funzionamento riporta un passo del *Discorso*: “La cosa nasce, nella sua totalità, come risultato di un unico slancio differenziante (*v rezul'tate edinogo differencirujuščego poryva*), da cui è penetrata” (S II, 218). ‘Differenziante’, spiega Nadežda, significa che non è il tutto a essere composto dai dettagli, ma al contrario, sono i dettagli a staccarsi dal tutto, come se ne volassero via. Il passo del *Discorso* cui fa riferimento è questo:

La composizione non si forma per accumulazione di particolari, ma in conseguenza del fatto che uno dopo l'altro i dettagli si staccano dalla cosa, se ne allontanano, volano via, si scindono dal sistema, se ne vanno nel loro spazio funzionale [в свое функциональное пространство] (S II, 218).

Il *poryv*, nel suo attraversare gli oggetti, li scinde in una serie di dettagli indipendenti; a partire da questi dettagli, ingranditi e isolati dallo sguardo poetico come da un microscopio, il tutto può essere nuovamente ricostruito da una diversa prospettiva. Al primo *poryv*, spiega Nadežda, seguono altri, che defini-

scono singoli movimenti e trasformazioni della materia poetica. I *poryvy* sono portatori di significato (*smyslonoiteli*), e saturi di concretezza: rappresentano *toska*, ‘nostalgia’, o *stremlenie*, ‘desiderio’. I *poryvy* sono dunque, nella descrizione di Nadežda, slanci psicologici animati dal desiderio; se da un lato essi trapassano gli oggetti della poesia, scindendoli in una serie di dettagli autonomi, dall’altro abbracciano più poesie, costituendo principio di formazione di cicli e quaderni.

L’angolo visuale che si assumerà nella lettura dei *Quaderni* sarà quindi quello dei *poryvy*: si cercherà di leggere le poesie come trasformazioni successive di slanci che includono più componimenti, legandoli l’uno all’altro; si cercherà poi di delineare i contorni e i percorsi degli slanci attraverso gli oggetti della poesia, e di capire in che modo essi ne scindano i dettagli rendendoli indipendenti. Allo stesso tempo si presterà una speciale attenzione alle percezioni, memori delle parole di Celan: “Queste poesie sono le poesie di uno che percepisce ed è attento, che si volge verso quanto appare, lo interroga e gli parla”. Mandel'stam stesso dice: l’attenzione è il valore più autentico del poeta lirico (NM I, 82). Più volte Nadežda parla dell’acutezza delle sensazioni di Mandel'stam: vedeva cose che lei non riusciva a discernere, sentiva suoni che lei afferrava appena, odori e sapori a cui lei restava indifferente (NM II, 385). Amava tastare ogni cosa, a occhi chiusi gli piaceva seguire i contorni del viso di lei a ogni incontro (NM II, 440)<sup>3</sup>; perché queste sensazioni si trasformassero in poesia, su di loro doveva poi cadere il raggio (*luč*) del pensiero poetico (NM II, 386). I cinque sensi rappresentavano “una finestra sul mondo, dono incomparabile, fonte di conoscenza e piacere”, e non era raro che si incrociassero, dando luogo a sinestesie; nella descrizione della *Commedia* Mandel'stam fa continuamente ricorso, come vedremo, a paragoni tratti dalle diverse sfere della sensibilità, e Dante stesso, nelle sue parole, “si avvicina alla teoria delle onde sonore e luminose, determina la loro affinità” (S II, 247). Si crecherà quindi di vedere come i cinque sensi e i loro incroci funzionino nel selezionare quella materia che lo slancio poetico dovrà investire, e di disegnare per quanto è possibile una mappa del mondo sensibile così come Mandel'stam lo percepiva.

### 2.3 Proemio

Куда как страшно нам с тобой,  
Товарищ большеротый мой!

Ох, как крошится наш табак,  
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы ажизнь просвистать скворцом,  
Заест ореховым пирогом,

Да, видно, нельзя никак...<sup>4</sup>  
Октябрь 1930

<sup>3</sup> Altrove Nadežda dice che il tatto di Mandel'stam era sviluppato quasi quanto quello di un cieco (NM III, 35).

<sup>4</sup> ‘Che paura io e te, / compagno mio dalla bocca grande! / Oh, come si sbriciola

Con questi sette versi la poesia tornò a Mandel'stam nel 1930, dopo cinque anni in cui le ragioni della vita e dell'arte si erano intrecciate a formare un lungo periodo in cui la lirica aveva taciuto. Tra il 1925 e la fine degli anni Venti Mandel'stam aveva abitato prevalentemente a Leningrado senza Nadežda, che soggiornava a Jalta malata di tubercolosi. Il matrimonio usciva appena da una grave crisi, che portava il nome di Ol'ga Vaksel', una giovane donna considerata da Nadežda l'unica reale minaccia alla sua vita coniugale (NM II, 177). Nel 1925 Mandel'stam aveva avuto il suo primo attacco cardiaco, e aveva cominciato a soffrire di affanno. Erano stati anni di ristrettezze, di lavori saltuari come traduttore o presso giornali per racimolare i soldi necessari al sostentamento proprio e di Nadežda.

Mandel'stam aveva in quegli anni pubblicato due libri, una raccolta di poesie di anni precedenti (*Stichi*, 1928), e una di articoli e saggi brevi (*O poezii*, 1928), che si erano attirati gli strali della critica, e aveva scritto tre prose autobiografiche, *Šum vremeni*, (1925, la prima edizione include anche la prosa *Feodosija*), *Egipetskaja marka* (1928), *Četvertaja proza* (1929), quest'ultima destinata a circolare in URSS in *samizdat* fino al 1988. Se le prime due gli avevano permesso di confrontarsi con il suo passato pietroburchese ed ebraico, la terza aveva segnato la definitiva rottura con l'establishment letterario, in seguito a "l'affare Gornfel'd"<sup>5</sup>; tutte avevano in un modo o nell'altro contribuito a dotare un poeta che non amava parlare di sé di una biografia molto particolare: la biografia di uno sradicato.

C'erano poi le ragioni più propriamente artistiche. Mandel'stam non era mai stato un poeta particolarmente prolifico: la prima raccolta, *Kamen'*, contava, nella sua ultima edizione del 1928, settantatré poesie, *Tristia* (1922) ne comprendeva quarantadue, mentre gli *Stichi 1921-1925 godov* erano ventuno. Al rallentare del ritmo della produzione si era accompagnato nell'ultima raccolta un allargamento dei temi al rapporto del poeta con la storia contemporanea, un aumento della complessità e del carattere criptico del dettato lirico e un accresciuto sperimentalismo formale, metrico e ritmico. Questo aveva portato a una sorta di strettoia da cui era difficile uscire. Sblocco esistenziale e artistico fu il soggiorno dei Mandel'stam in Armenia tra il marzo e il novembre 1930. È nel viaggio di ritorno attraverso la Georgia, a Tiflis, che furono scritti questi sette versi.

Cosa in essi ci estrania immediatamente (*befremdet*)? Ci colpisce già dal primo verso il tono colloquiale, l'espressione colloquiale *kuda kak*, e l'intimità tra l'io del poeta e il tu a cui egli si rivolge; ci colpisce poi una sorta di incongruenza o tensione tra questo e il tema subito annunciato della paura (*strach*), introdotto in toni smorzati e come infantili. Il secondo verso non allenta ma complica le tensioni: al tu della poesia è rivolto un termine tipicamente sovietico-

---

il nostro tabacco, schiaccianoci, amico, sciocco! // Poter fischiare la vita come uno storno, / divorarla come una torta di noci, // ma, è chiaro, non ce n'è modo...? *Ottobre 1930*

<sup>5</sup> Per i dettagli sull'accusa di plagio che colpì Mandel'stam e le vicende relative cf. Lekmanov 2003: 129sgg. e S II, 414.

co, *tovarišč*, posto però subito in luce quasi ironica dall'aggettivo dolce e un po' comico *bol'serotyj*, 'dalla bocca grande'<sup>6</sup>. Ci colpisce il fatto che nel giro di un distico ci possano essere così tante sfumature che vanno in direzioni diverse, e come due versi abbiano già delineato la posizione del poeta nel tempo storico e personale: siamo in epoca sovietica, il tema della paura ci dice che il poeta non vive in armonia con il suo tempo, e intanto vive con qualcuno, con cui attraversa il secolo, qualcuno che gli è 'compagno' nel senso non sovietico di questa parola. Il secondo distico ripete la struttura del primo, e nello stesso tempo se ne allontana – come circoli concentrici via via più larghi disegnati da un sasso gettato nell'acqua. Simile l'inizio (*kuda kak – och kak*), simile la struttura della frase esclamativa rivolta al 'tu' lirico, ma meno accentuati gli elementi connessi direttamente con *strach*, probabile 'sasso' tematico da cui la poesia ha avuto origine. Il tabacco è quasi una versione di *strach* in tono minore: il tabacco si sbriciola quando è cattivo, e la poesia dice, con un misto di tenerezza e disappunto: sono tempi così brutti che non si può avere neppure del buon tabacco. Seguono tre appellativi assolutamente intimi (*ščelkunčik*, *družok*, *durak*), che hanno la funzione di far sbiadire del tutto l'ufficialità del *tovarišč* del secondo verso e di immettere la poesia nell'ambito del lessico familiare. Il terzo distico rompe con i due precedenti sia dal punto di vista della modalità espressiva che da quello del contenuto. A partire da *tabak* la sfera dei desideri e delle sensazioni si allarga progressivamente: dal tabacco cattivo, che cela il desiderio di tabacco buono, e contiene in sé una sensazione olfattiva, al fischiare la vita come uno storno, che rimanda a una sensazione uditiva e contemporaneamente al desiderio di essere libero come un uccello (*vol'naja ptica*), al divorare infine la vita come una torta di noci, sensazione gustativa che suggerisce metaforicamente il desiderio di godere la vita fino in fondo in ogni suo momento. Quando la struttura della frase fa sì che ci si aspetti una continuazione della serie dei desideri, e quindi un allontanamento sempre maggiore da *strach*, uno spazio bianco, seguito da un verso dispari, chiude invece la poesia ad anello: il *nikak* finale richiama il *kuda kak* di apertura del primo distico e il *kak* del secondo, mentre rima con il secondo distico; il verso tronca la lista dei desideri riportando la poesia più vicino al suo centro, *strach*. Ma non del tutto: si sente nel finale una certa incredulità, come di chi non può rassegnarsi. I puntini sospensivi finali, mentre chiudono poesia riportandola alla sua origine, la aprono contemporaneamente verso qualcosa; forse una timida speranza, forse il futuro. I sette versi sono attraversati così da una serie di spinte e contospinte che li rendono, nonostante l'apparente semplicità, un tessuto assai cangiante e variegato.

Questi versi sono, come dice Celan, un pezzo della vita del loro autore, in quanto tutti gli elementi in essi contenuti possono essere ricondotti a *realia*: la poesia è scritta in occasione dell'onomastico di Nadežda, ed è lei la destinataria dei versi; *bol'serotyj*, *ščelkunčik*, *družok*, *durak* sono tutti nomignoli con cui

<sup>6</sup> Nadežda sottolinea come *tovarišč* fosse l'appellativo con cui le mogli si rivolgevano ai mariti nella dacia governativa di Suchum dove lei e Mandel'stam soggiornarono nell'aprile del 1930 (NM III, 142).

Mandel'stam le si rivolgeva abitualmente; il tabacco cattivo è il solo che fosse possibile acquistare in Armenia, la torta di noci la torta per la sua festa – tutte queste informazioni possono essere reperite facilmente nelle memorie di Nadežda. La cosa più interessante è che, secondo Nadežda, Mandel'stam stabilì appositamente la collocazione di questa poesia in apertura ai *Novye stichi*, le poesie degli anni 1930-1937, considerandola quindi come una specie di proemio.

Di un preludio preparatorio parla il *Discorso su Dante* a proposito del canto di Ulisse (*Inf.* XXVI, 25-42):

Un preambolo impressionistico si incontra in tutta una serie di canti danteschi. Il suo scopo è presentare, sotto forma di uno sparso abbecedario, di un alfabeto che balza, riluce, schizza, quegli stessi elementi destinati poi a riunirsi in formule semantiche secondo la legge della trasformabilità [обратимости] della materia poetica (S II, 233).

La trasformabilità o convertibilità della materia poetica è un concetto di grande importanza nella poetica mandel'stamiana, a cui si è già accennato e di cui ci si occuperà nuovamente tra pochissimo.

Il preambolo dantesco e mandel'stamiano presenta dunque l'«alfabeto» dell'opera, una serie di sparsi elementi che si legheranno poi a formare stringhe di significato. Si vedrà allora come gli elementi di questo proemio – la paura, il compagno, l'apertura alla vita attraverso i sensi, il desiderio che si scontra con una realtà in parte accettata, in parte giudicata incomprensibile, il dubbio, l'incertezza del futuro – si legheranno tra loro e si trasformeranno nel corso dei *Quaderni*.

La quartina successiva costituisce una specie di appendice al proemio e di ponte con la prossima composizione:

Как бык шестикрылый и грозный,  
Здесь людям является труд  
И, кровью набухнув венозной,  
Предзимние розы цветут...<sup>7</sup>  
*Октябрь 1930*

La poesia, posta in epigrafe alle dodici che la seguono a formare il ciclo *Armenija*, può essere considerata, alla stregua del proemio, un insieme di sparsi segni alfabetici luminosi che verranno in seguito connessi e sviluppati. Il toro a sei ali scolpito sui templi armeni segnala che è in primo luogo la religione armena a colpire Mandel'stam. Nel capitolo del *Viaggio* intitolato *Sevan*, Mandel'stam descrive un paesaggio brullo, pietroso, stepposo, coperto di pietre tombali, di ossi, dove il ventre della terra è aperto, e restituisce crani umani, anfore fittili, cocci di terracotta, mentre bambini selvatici come bestioline giocano ad arrampicarsi su tombe di monaci o a rincorrere rospi, bisce e montoni. Una terra

<sup>7</sup> 'Come un toro a sei ali e minaccioso, / qui alla gente appare il lavoro / e, gonfie di sangue venoso, / preinvernali rose fioriscono...' *Ottobre 1930*

cosparsa di monasteri ottagonali, dove si vive in una prossimità naturale con la morte, e i cui abitanti, gli armeni, sono così descritti:

La pienezza di vita degli armeni, la loro rude affabilità, la loro essenza nobilmente laboriosa, la loro indescrivibile repulsione per ogni metafisica e la loro splendida familiarità con il mondo delle cose reali – tutto questo mi diceva: sei sveglio, non temere il tuo tempo, non fingere. Non sarà forse perché mi trovavo in mezzo a un popolo, che, pur essendo celebre per la sua fervida operosità, non viveva tuttavia secondo un orologio da stazione o da ufficio, ma secondo una meridiana, come quella che vidi tra le rovine di Zvardnoz, a forma di ruota astronomica o di rosa incisa sulla pietra? (S II, 104-105)

Gli armeni sono dunque tenaci lavoratori, ma la loro attività procede secondo un ritmo naturale<sup>8</sup>, che segue il sorgere e il tramontare del sole, ed è inscritto in una religione altrettanto naturale e scevra di metafisica, simboleggiata appunto dal toro. La prossimità al lavoro e alla morte e la naturalità della religione armena sono sottolineate anche più avanti nel *Viaggio*, laddove l'Armenia è definita una terra in cui i crani degli uomini sono ugualmente belli “sia nella tomba che al lavoro” (S II, 108), e le sue chiese non sono incarnazione di una forma o di un'idea, ma “pane muffito della natura o torta di pietra (S II, 126).

Il secondo distico della poesia apparentemente si distacca del tutto dal primo. La giustapposizione nella stessa poesia di due brevi segmenti a prima vista inconciliabili, che si susseguono come due inquadrature cinematografiche, è un procedimento in una certa misura tipico, osservato per esempio anche in Achmatova (Achmatova 1992: XIII). Nel *Viaggio* si ritrovano le rose, e anche a più riprese il sangue. In un punto Mandel'stam parla di una pianta che stilla sangue, e si riferisce all'episodio dantesco di Pier della Vigna, di cui cita i versi (*Inf.* XIII, 35-37): “Non hai tu spirito di pietà alcuno? / Uomini fummo. E or siam fatti sterpi” (S II, 114-115), sottolineando come la goccia di sangue che cade dal ramo spezzato sia nera, cioè di sangue venoso. Si può quindi pensare che anche nel tetrastico la rosa piena di sangue sia un fiore connesso alla morte (forse con un riferimento quasi inconscio alla morte violenta, per suicidio, come in Dante, quella morte stessa che Mandel'stam aveva spesso con la moglie meditato?), pieno del sangue di chi sotto la terra giace. Ma non si dimentichi che il *porv* è appena iniziato, e che ulteriori trasformazioni della materia poetica qui appena accennata ne forniranno chiarimenti e sviluppi. Per ora si osserva che, se consideriamo come sottofondo del secondo distico la morte, così familiare per gli

<sup>8</sup> La contrapposizione tra due tempi, uno ‘esterno’, il tempo degli orologi, formato da unità discrete che avanzano meccanicamente senza fine, a formare quella che viene definita ‘cattiva infinità’ (*durnaja beskonečnost*), e uno ‘interno’, basato sull'esperienza interiore della durata temporale (concezione influenzata da Bergson), un *continuum* in cui passato, presente e futuro fluiscono liberamente l'uno nell'altro e la direzione della freccia del tempo è, come sembra di intuire a un certo punto, reversibile, è fondamentale in Mandel'stam. Se ne parlerà più avanti.

armeni, e come sottofondo del primo distico il rapporto della morte col lavoro (cioè con la vita), ecco che emerge il legame altrimenti invisibile tra i due distici.

## 2.4 *Poryv armeno*

Le prime dodici poesie del *poryv*, raggruppate sotto il titolo *Armenija*, costituiscono, come più tardi i *Vos'mistišija*, quella che Nadežda chiama una *podborka*, 'selezione', ossia una serie di liriche non ordinate secondo il principio cronologico, in cui Mandel'stam viola il carattere di diario lirico connotato ai *Quaderni* (NM I, 241).

Questo il primo dei dodici componenti:

Ты розу Гафиза кольшешь  
И нянчишь зверушек-детей,  
Плечьми восьмигранными дышишь  
Мужицких бычачьих церквей.

Окрашена охрою хриплой,  
Ты вся далеко за горой,  
А здесь лишь картинка налипла  
Из чайного блюда с водой.<sup>9</sup>

La prima quartina si riallaccia subito all'epigrafe iniziale e al primo capitolo del *Viaggio*: i bambini semiselvatici, le chiese ottagonali, la religione naturale, bovina (il toro a sei ali della poesia precedente). La rosa che collega l'ultimo verso dell'epigrafe al primo di questa poesia può essere considerata un esempio di convertibilità della materia poetica. Il concetto di convertibilità o trasformabilità è così centrale nella poetica mandel'stamiana da rendere necessaria una breve digressione. Si è visto come nel *Discorso* sia caratteristica attribuita a Dante, definita con due termini, *obraščae-most'* e *obratimost'* (S II, 229); il primo indica la trasformazione della materia poetica nel suo divenire, il secondo la sua potenzialità metamorfica, secondo una dicotomia di sapore aristotelico. Mandel'stam illustra questo concetto con un'immagine famosa, quella di un aeroplano che in volo, come sua caratteristica essenziale e condizione imprescindibile per la continuazione del suo percorso, costruisce e lancia un secondo aeroplano, il quale, prima di sparire risucchiato dal suo stesso movimento, ne costruisce un terzo e così via. A indicare come i percorsi associativi lungo i quali il pensiero poetico si muove si basino su una trasformazione generativa in cui ogni serie di immagini contiene *in nuce* e poi produce nel corso del suo movimento la successiva, convertendosi continuamente in qualcosa di uguale

<sup>9</sup> 'Tu fai ondeggiare la rosa di Hāfez / e accudisci bambini-bestioline, / con spalle ottaedriche respiri / di bovine chiese contadine. // Tinta di roca oca / sei tutta lontano al di là del monte, / ma qui soltanto una decalcomania si è attaccata / da un piattino da tè con l'acqua.'

e contemporaneamente diverso da sé, conservandosi e trasformandosi, in un processo di ininterrotta metamorfosi che si può attuare in più modi: immagini diverse e talvolta apparentemente antitetiche possono essere associate tra loro da contrassegni semantici secondari che ne rivelano la nascosta affinità, oppure, come in questo caso, una stessa immagine può essere utilizzata come forma visibile di due serie semantiche diverse, che vengono in tal modo collegate. La rosa, prima connessa alla morte violenta, diventa qui simbolo della poesia (Hāfez è il celebre poeta persiano del Trecento e la rosa è ricorrente nella sua opera; Mandel'stam lo conosceva probabilmente attraverso Goethe, che leggeva in Armenia in tedesco<sup>10</sup>). Perché l'Armenia, se si assume che sia lei il 'tu' a cui la poesia si rivolge, fa ondeggiare la rosa di Hāfez? Si può pensare a diverse spiegazioni: *kolyšeš'* 'partecipa all'ambito semantico di *njančit'*, 'occuparsi di un bambino', 'tenerlo a balia', in quanto può significare far oscillare una culla. Dante è poi per sua natura, come secondo Mandel'stam ogni vero poeta, un *kolebatel' smysla*, uno che fa oscillare i significati; la rosa, al pari di altri simboli nella poesia di Hāfez, ha un significato multiforme e criptico, oscillante dunque, difficile da definire. Il movimento di oscillazione caratteristico della culla, del ritmo del respiro, dell'alternarsi della marea, è tipico in Mandel'stam fin dalle prime poesie<sup>11</sup>, e indica, secondo Segal (1998: 99), "il ritmo della poesia prima della completa formazione della personalità poetica"; si riferisce in altre parole a quello stato indifferenziato che precede la nascita della coscienza, della parola e dell'opera poetica, quella condizione verso cui tende il moto a ritroso che torna in tante poesie di Mandel'stam, come avremo modo di vedere. Due versi dopo conferma questa interpretazione il verbo *dyšiš'*, 'respiri', con il suo implicito movimento alternato di inspirazione e espirazione. Nella prima quartina della poesia domina quindi un'atmosfera infantile: l'Armenia è una balia che nutre ugualmente bambini e poesia, respirando (vivendo) al ritmo di religione e lavoro.

La seconda quartina introduce un nuovo motivo: dopo il rosso, implicito nel sangue venoso della rosa dell'epigrafe, compare il secondo colore caratteristico dell'Armenia: l'ocra. Questo colore ha una voce, ed è una voce roca (come in italiano, così anche in russo le due parole *ochra* e *chriplaja* sono assonanti), con cui si apre la serie delle sinestesie che percorreranno i *Quaderni*. Nel finale del *Viaggio*, laddove si narra la storia del re armeno del IV secolo Aršak, imprigionato nella fortezza di Anuš e poi ucciso dal sovrano persiano Šapuch, si trova la preghiera dell'eunuco Drastamat a quest'ultimo:

<sup>10</sup> Sui rapporti tra Mandel'stam e Goethe cf. ad esempio Tribl 1995: 103sgg., dove si sostiene molto verosimilmente che, insieme al biologo, amico fraterno e ottimo conoscitore del tedesco Boris S. Kuzin, Mandel'stam lesse il *West-östlicher Divan* di Goethe, il cui secondo libro è dedicato a Hāfez, e che termina con una traduzione di Firdusi. Mandel'stam non conosceva nessuna lingua orientale, e quasi sicuramente Goethe fu in questo senso la sua unica fonte. Nella contrapposizione di Hāfez al governo e alla censura Mandel'stam vide, come già Goethe prima di lui, un parallelo con la sua situazione.

<sup>11</sup> Cf. ad esempio *Tol'ko detskie knigi čitat'*, *Silentium*, *Kak koni medlenno stupajut*, *Segodnja durnoj den'*, ecc.

Dammi un lasciapassare per la fortezza di Anuš. Voglio che Aršak trascorra ancora un giorno supplementare [добавочный день], pieno di udito, gusto e odorato, come prima, quando si divertiva cacciando e si occupava della coltivazione degli alberi (S II, 132).

L'Armenia, e più tardi Voronež, furono per Mandel'stam quel 'giorno extra', quel tempo in più, prima di una fine di cui egli era già cosciente e a cui si stava preparando, un tempo caratterizzato da un'accresciuta acutezza dei sensi e una tremenda accelerazione della produzione poetica. Più che ai sensi però, in realtà Mandel'stam sembra interessato al loro convergere, sovrapporsi, incontrarsi e incrociarsi, nel segno di una comprensione via via più profonda. Scrive nel *Viaggio*: "Vedere, udire e comprendere – tutti questi significati erano fusi un tempo in un unico fascio semantico. Agli stadi più profondi del linguaggio non c'erano concetti, ma solo direzioni, paure e bramosie, solo bisogni e timori" (S II, 106). Si tratta quindi di un risalire indietro verso stadi antichissimi della percezione del mondo. Nella stessa prosa, laddove Mandel'stam parla di una sorta di educazione alla visione attraverso i quadri degli impressionisti francesi, l'occhio è definito un "organo che possiede una sua acustica, potenzia il valore dell'immagine, moltiplica le sue conquiste per il numero delle mancanze dei sensi, di cui si cura fin troppo" (S II, 120); l'occhio è cioè in grado di vedere più profondamente accogliendo in sé e supplendo alle mancanze degli altri sensi – in primo luogo dell'udito. Nel *Discorso* la fusione dei sensi è un fattore fondamentale; dopo aver affermato che la natura intima della poesia di Dante è costituita dall'unità delle forme di energia note alla scienza moderna, luce, suono e materia (S II, 217), Mandel'stam applica questo concetto ricorrendo più volte, nel commentare la *Commedia*, ad analogie pittoriche seguite immediatamente da analogie musicali e viceversa.

Nella poesia, *chrip* è un suono rauco; riferito a una persona può indicare un rantolo, e al plurale, *chripy*, un rumore tipicamente polmonare. L'Armenia, in questi versi personificata, respira, forse affannosamente (come una vecchia balia); *chrip* è dunque il legame tra la prima e la seconda quartina. In quest'ultima Mandel'stam allude alla questione del monte Ararat, passato nel 1921 alla Turchia. L'Armenia è ora "tutta al di là" del monte a lei sacro, che più non le appartiene, e il verso introduce in sordina il tema dell'oppressione del popolo armeno, che verrà successivamente sviluppato.

L'ultimo distico della poesia sembra di nuovo non avere alcun legame con quanto lo precede: la decalcomania e il piattino da tè con acqua si legano difficilmente alle immagini dell'Armenia e dell'Ararat. È d'aiuto ancora una volta la prosa. Nel capitolo del *Viaggio* intitolato *Astark* (nome di un villaggio alle pendici dell'Ararat) Mandel'stam scrive: "Sono riuscito a vedere le nuvole adorare l'Ararat. V'era il movimento discendente e ascendente della panna quando viene versata in un bicchiere di tè rosso e vi si dissolve in tuberi di dense nuvole" (S II, 125). Il movimento ascendente e discendente delle nuvole intorno alla cima del monte è dunque paragonato a quello della panna che viene versata e poi mescolata nel tè, dove si divide in forme che ricordano cumuli (nubi a spessore ver-

ticale) e, allo stesso tempo, con un effetto di compressione poetica, tuberì, forse per la loro forma irregolare e a volte bitorzoluta. Può esserci anche un riferimento al movimento della panna, che, mescolata, in parte resta sulla superficie del tè, come un cumulo, in parte affonda, come un tubero nella terra. È importante notare il movimento dell'occhio dal lontano (l'Ararat) al vicino (il tè con panna) e viceversa; il movimento distrugge la prospettiva, il vicino e il lontano cambiano, il piccolo e il grande diventano commensurabili. Parlando di miniature, smalti e cammei musulmani, Mandel'stam nel *Viaggio* commenta: "L'orizzonte è abolito. Niente prospettiva. Un'affascinante mancanza d'ingegno [*nedogadlivost'*]" (S II, 125); questo tipo di visione sembra caratterizzare la poesia. La funzione della decalcomania resta per ora enigmatica. Si può immaginare che Mandel'stam trasferisse la decalcomania di una montagna sul vetro di una finestra da cui vedeva l'Ararat, bagnandola con acqua contenuta nel piattino del tè; se questo aiuta a immaginare possibili *realia* che l'impeto poetico ha investito e trasportato nei versi, non aiuta però necessariamente a comprenderli. Come dice giustamente Nadežda (NM II, 445): pensando ai versi bisogna rispondere non alla domanda 'su cosa?' (*o čem*), ma a quella 'a che scopo' (*dlja čego*), oppure 'per quale ragione' (*začem*); in altre parole: 'con quale funzione'? La poesia va analizzata, per utilizzare un termine celaniano, *unterwegs*, 'in cammino', non come rispecchiamento della realtà, ma come "un monumento in granito o marmo che nella sua tendenza simbolica non è diretto alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla scoperta della struttura interna del marmo o del granito stessi" (S II, 223). Più che ricostruire dunque a quale porzione di realtà extratestuale la decalcomania si riferisca, aiuterà a comprendere i versi l'individuazione della sua funzione, di come si iscriva nella struttura della materia poetica e di quali trasformazioni ulteriori metta in atto. Cosa che si cercherà di scoprire leggendo la prossima poesia.

2.

Ты красок себе пожелала –  
И выхватил лапой своей  
Рисующий лев из пенала  
С полдюжины карандашей.

Страна москательных пожаров  
И мертвых гончарных равнин,  
Ты рыжебородых сардаров  
Терпела средь камней и глин.

Вдали якорей и трезубцев,  
Где жухлый почил материк,  
Ты видела всех жизнелюбцев,  
Всех казнелюбивых владык.

И, крови моей не волнуя,  
Как детский рисунок просты,

Здесь жены проходят, даруя  
От львиной своей красоты.

Как люб мне язык твой зловещий,  
Твои молодые гроба,  
Где буквы – кузнечные клещи  
И каждое слово – скоба...<sup>12</sup>

Una prima funzione della decalcomania è quella di mettere in moto una sorta di codice pittorico o del disegno. La seconda poesia della *podborka* si apre infatti riprendendo e rimescolando materiali introdotti nella prima: il colore ocre e la decalcomania danno vita a un'Armenia che non è solo un paese reale, ma è anche il disegno di questo paese. Il *Viaggio* racconta di un risveglio e di un'educazione della vista che passano ugualmente attraverso una più acuta percezione della realtà e una rinnovata e approfondita percezione della pittura. In Armenia Mandel'stam legge il libro di Signac *Da Delacroix al neoimpressionismo*, basato sul testo di Delacroix *Viaggio in Marocco*, che rappresenta, nelle parole di Mandel'stam, "un codice di educazione dell'occhio obbligatorio per ogni europeo pensante" (S II, 106); un intero capitolo del *Viaggio* è dedicato agli impressionisti francesi, i cui quadri erano esposti nel *Muzej nogogo zapadnogo iskusstva* a Mosca. Questo offre l'occasione per un breve inciso sulla 'erudizione' di Mandel'stam. Nella poesia e nella prosa di Mandel'stam abbondano, come è noto, riferimenti non solo letterari, a poeti e scrittori delle più svariate epoche e aree geografiche, ma anche musicali, pittorici, archeologici, scientifici (a geometria, fisica, chimica, biologia, medicina, astronomia, botanica, zoologia, geologia, cristallografia), religiosi, linguistici, antropologici ecc. Ce ne sarebbe abbastanza per fare della sua opera una raccolta enciclopedica di varie branche del sapere. Bisogna però ricordare le parole di Nadežda (NM I, 269): Mandel'stam era conscio di non possedere nozioni sistematiche di alcun genere. Lui stesso commenta, parlando di Dante, e quindi anche di sé: "nella tradizione egli vedeva non tanto il lato sacro, abbagliante, quanto una fonte da sfruttare con l'aiuto di un fervido *reportage* e di un'appassionata sperimentazione" (S II, 236). E ancora:

Che cos'è l'erudizione dantesca? Aristotele, come una farfalla frangiata [махровая], è bordato dall'orlo arabo di Averroè. *Averrois, che il gran commento feo...* (*Inf.* IV, 144). In questo caso l'arabo Averroè fa da accompagnamento al

<sup>12</sup> 'Desideravi i colori / e con la zampa li ha tirati fuori / dall'astuccio il leone pittore / da una mezza dozzina di matite. // Paese di incendi di vernici / e di morte pianure di ceramiche, / tu i *sardar* rossobarbuti / tra argille e pietre hai sopportato. // Lontano da ancore e tridenti, // dove il continente sbiadito s'è addormentato, / tu hai visto tutti gli amanti della vita, // tutti i signori, amanti delle esecuzioni. // E, senza agitare il mio sangue, / semplici come un disegno infantile, / qui le mogli incedono, facendo dono / della loro leonina beltà. // Come mi è cara la tua lingua sinistra, / le tue giovani tombe, / dove le lettere sono pinze da forgia / e ogni parola è una staffa...'

greco Aristotele. Sono due componenti di un unico disegno. Trovano spazio sulla membrana della stessa ala (S II, 217-218).

L'erudizione dantesca consiste cioè nell'unire nello stesso 'disegno' due personaggi distanti nel tempo e nello spazio, come Aristotele e Averroè, e comporli in una nuova unità artistica ed estetica, che ha la bellezza dell'ala bordata di una farfalla (il canto quarto dell'*Inferno* è un'apoteosi della sincronia: nel Limbo Dante incontra, con un meccanismo tipico dei dialoghi dei morti, non solo filosofi, poeti e scienziati, che vanno da Omero a Orazio, Ovidio, Aristotele, Galeno ecc., ma anche eroi della poesia e del mito, come Elettra, Enea, Pentesilea. Era questo 'metodo anacronistico' ad affascinare un poeta che affermava: l'ieri non è ancora sorto). In questo senso credo che debba essere intesa anche la cosiddetta erudizione mandel'stamiana. Il suo elemento caratterizzante sembra essere, più che la profondità delle nozioni acquisite, la curiosità e la fantasia, unite all'amore per la vita. L'intimità e la capacità trasformativa con cui Mandel'stam legge con uguale passione Ovidio, Omero, Villon, Dante, Linneo, Buffon, Florenskij, Spengler, Signac, Marr, Goethe, Gurvič, è la stessa con cui chiacchiera con gli amici Kuzin e Rudakov, con cui annusa il tabacco, guarda i colori del cielo, la terra gialla dell'Armenia o nera di Voronež, i bambini e gli uccelli. La cosa notevole è il carattere veramente vivo, familiare e presente che la cultura assume per Mandel'stam, in opposizione a una cultura accademica e libresca (come testimoniano, d'altra parte, le frequenti sviste, le libertà interpretative, la superficialità a volte di alcune affermazioni); in questo senso l'erudizione mandel'stamiana dovrebbe essere indagata prima di tutto come attività trasformativa, in cui la fantasia trae il suo materiale indifferentemente dalla cultura e dalla vita. Buona testimonianza ne è il "risveglio armeno della vista", che si nutre ugualmente dei colori della terra armena e dei quadri degli impressionisti.

La seconda strofa della poesia introduce due nuovi motivi: da una parte, continuando la commistione tra natura e cultura, l'Armenia è terra di pietre e argille, ma anche di ceramiche: il codice ceramico qui annunciato si ritrova anche, come abbiamo visto, nel *Viaggio*, e avrà ulteriori sviluppi nei *Quaderni*. D'altra parte essa è per Mandel'stam non solo un paese di "amanti della vita", ma anche una terra che ha sofferto la dominazione persiana e la crudeltà dei suoi governanti – in questo senso un'ipostasi della Russia e dei suoi "signori amanti delle esecuzioni", dove i termini *žizneljubcev* e *kazneljubivyx*, quest'ultimo un neologismo mandel'stamiano coniato sulla base di *žizneljubivyj*, si trovano chiaramente tra loro in un rapporto di parallelismo e opposizione<sup>13</sup>.

Le ancore e tridenti da cui l'Armenia è lontana e il "continente sbiadito" e "addormentato" possono rimandare a Pietroburgo e ai colori del Nord, pallidi

<sup>13</sup> Il termine *žizneljubivyj*, 'amante della vita', si ritrova anche nelle minute del *Viaggio*: "La gioventù invitava a fare il bagno tutti gli amanti della vita" (S II, 352). Mandel'stam sta parlando dell'isola di Sevan, caratterizzata da una commistione di elementi di vita e di morte.

se confrontati a quelli del piccolo paese privo di sbocco al mare. Il doppio riferimento dei governanti amanti della pena capitale all'Armenia e alla Russia diventa così più chiaro. L'Armenia è lontana dal sonno buddista della Russia<sup>14</sup>.

Le ultime due quartine sono rispettivamente dedicate alle donne e alla lingua armena; nella descrizione delle donne tornano e si fondono due motivi della poesia precedente, quello dell'infanzia e del disegno. Le mogli "semplici come un disegno infantile" confermano l'atmosfera femminile e materna che percorreva già la prima poesia del ciclo: esse "non agitano il sangue", non accendono il desiderio, ma donano la loro bellezza un po' selvaggia da lontano, camminando come leonesse. L'ultima strofa introduce il tema del linguaggio, che avrà un importante sviluppo nelle poesie successive e che torna a più riprese nel *Viaggio*. Mandel'stam era affascinato dalla lingua armena e dalle lingue caucasiche in genere. Nel *Viaggio* parla dei suoi tentativi di imparare l'armeno antico (S II, 105), della bellezza della lingua abchaza (S II, 115-116), che, dice, sarà un giorno insegnata, insieme alle altre lingue caucasiche, nelle accademie di tutto il mondo, perché "i minerali fonetici di Europa e America si stanno esaurendo". Se pensiamo che in quello stesso periodo egli leggeva Dante in italiano e Goethe in tedesco, sembra quasi di sentire, insieme all'urgenza di acquisire rinnovati sensi, il desiderio di cambiare lingua. Di quella armena dice nel *Viaggio*:

La lingua armena è un paio di stivali di pietra – non si logora. Certo, la parola ha pareti spesse, ci sono stratificazioni d'aria nelle semivocali. Ma sta forse in questo tutto il suo fascino? No! Da dove viene quest'attrazione [тяга]? Come spiegarla? Chiarirsela? Ho provato la gioia di pronunciare suoni proibiti a labbra russe, suoni segreti, ripudiati e, forse, persino – a qualche livello di profondità vergognosi. Dell'acqua insipida bolliva in una teiera di latta, e all'improvviso vi hanno gettato un pizzico di meraviglioso tè nero. Così mi è successo con la lingua armena (S II, 126-127).

Mandel'stam è attratto non solo dai suoni della lingua armena, ma anche dall'aspetto grafico dei suoi caratteri; nel *Viaggio* la lingua armena è di pietra, forse con un riferimento a iscrizioni su chiese o su pietre tombali, nella poesia è di ferro, la forma delle lettere simile a pinze da fucina o a staffe; il rimando è ancora verosimilmente a iscrizioni sulle tombe, forse quelle dei monaci deceduti da poco di cui parla l'inizio del *Viaggio* – per questo esse sono giovani e la lingua *zloveščij*, 'sinistra', 'infausta', o anche 'lugubre'. Il finale riprende dunque e conferma, chiamandolo finalmente per nome, il tema della morte che era sotteraneamente presente fin dall'epigrafe al ciclo.

<sup>14</sup> L'aggettivo 'buddista' ha in genere in Mandel'stam una coloritura negativa. È spesso associato a Mosca più che a Pietroburgo, e a un principio orientale, indifferenziato, nemico della dialettica, penetrato nella cultura europea nel XIX secolo (cf. S II, 198-199, e più avanti in questo studio). Il sostantivo *materik*, 'continente', è usato in connessione al concetto di una Mosca buddista, vicina a Pechino, nella prosa del 1922 *Literaturnaja Moskva* (Macheret 2007: 171).

3.

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,  
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра.

И почему-то мне начало утро армянское сниться;  
Думал – возьму посмотрю, как живет в Эривани синица,

Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки,  
Из очага вынимает лавашные влажные шкурки...

Ах, Эривань, Эривань! Иль птица тебя рисовала,  
Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?

Ах, Эривань, Эривань! Не город – орешек каленый,  
Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны.

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,  
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо.  
Я не хочу твоего замороженного винограда!<sup>15</sup>

La poesia, formata da sette distici, può essere divisa in tre parti, rispettivamente di tre, due e due distici. Il numero totale dei distici è uguale al numero dei versi che formano il 'proemio' al primo *Quaderno*, con cui questa poesia è in stretta relazione. Tema della prima parte sono nuovamente i cinque sensi, persi e poi riacquistati in una diversa dimensione. Il punto di vista è collocato lontano dall'Armenia, forse a Tiflis, dove Mandel'stam si trovava quando scrisse questa *podborka*. Lontano dall'Armenia si sperimenta l'ottundimento di quei sensi che si erano appena risvegliati: si diventa ciechi e sordi, e gli unici due colori che restano sono macchie cromatiche nella memoria, rosso e ocra, le due tinte caratteristiche dell'Armenia.

A partire da questi due colori la fantasia lavora per riacquistare non solo udito e vista, ma tutti i sensi, ricostruendo così il paese perduto in una nuova dimensione interiore e artistica. L'immaginazione sceglie i colori, giallo e rosso; poi il suono del canto della cinciallegra, che si riannoda allo storno del proemio,

---

<sup>15</sup> 'Ah, non vedo nulla, e il mio povero orecchio è insordito, / di tutti i colori mi è rimasto solo il minio e il roco ocra. // E non so perché ho cominciato a sognare il mattino armeno; / ho pensato – andiamo a vedere come vive a Erevan la cinciallegra // come si china il panettiere che gioca a mosca cieca con il pane, / e dal forno estrae umide pelli di focacce... // Ah, Erevan, Erevan! Un uccello ti ha disegnata, / o ti ha dipinta un leone, come un bimbo, con l'astuccio dei colori? // Ah, Erevan, Erevan! Non città – nocciola tostata, / amo gli storti meandri delle tue strade dalla bocca grande. // Ho imbrattato la mia vita sconclusionata come un mullah il suo corano, / ho congelato il mio tempo e sangue bollente non ho versato. // Ah, Erevan, Erevan, non mi serve più niente, / non voglio la tua uva gelata!'

cominciando a delineare un codice ornitologico – anche qui l’uccello può indicare la vita libera e spensierata); gli odori e i sapori del pane appena sfornato (ulteriore punto di contatto con il proemio, dove si parlava della torta di noci); infine la sensazione tattile delle “pelli umide” di focacce. *Škurka* è la pelle di un piccolo animale; la sua presenza, oltre ad essere motivata foneticamente dalla rima con *žmurka*, ‘mosca cieca’, trova un riscontro nei paragoni con pelli ricorrenti nell’opera di Mandel’štam; il padre di Mandel’štam era un guantaio e commerciante di pelli, e in *Šum vremeni* più di una volta il poeta ricorda il tipico odore che regnava nello studio paterno dove “piccole pelli di zampa di capretto” erano sparse sul pavimento (S II, 13).

La parte centrale della poesia riunisce, in una sorta di ripresa abbreviata, una serie di motivi che abbiamo già incontrato nei componimenti precedenti. L’uccello, il leone, il disegno, i bambini, il portapenne (*penal*<sup>16</sup>), ci riportano nel quarto distico a un’atmosfera infantile e scolastica: l’Armenia è un paese disegnato a scuola con matite colorate.

Nel quinto distico tornano ulteriori elementi del proemio: la nocciola (*orešek*) rimanda alla torta di noci (*orechovyj pirog*), *bolšerotyj*, qui riferito alle strade di Erevan, è lo stesso appellativo con cui il poeta si rivolgeva nel proemio alla moglie. Se l’Armenia ha, come abbiamo visto, caratteristiche femminili, qui la città di Erevan sembra assumere le sembianze della compagna di vita del poeta.

Gli ultimi due distici hanno una risonanza diversa, personale, e sono velati da un senso di autoaccusa. Ho imbrattato la mia vita sconnessa e priva di senso, dice il poeta, come un mullah il suo Corano, e forse il riferimento è al modo cantilenante in cui quest’ultimo ripete una litania di cui non si afferra necessariamente il significato. *Zamusolit*’ vuol dire imbrattare, come succede con un libro molto usato, ma anche sciupare, come accade con una vita che non viene vissuta nel modo giusto. Lo precisa subito dopo Mandel’štam: ho congelato il mio tempo – e uno dei riferimenti può essere ai cinque anni di silenzio creativo – e non ho versato il sangue bollente. Il sangue era presente nell’epigrafe ad *Armenija*, dove lo avevamo riferito al suicidio e subito dopo, attraverso la rosa, alla produzione poetica. Riunendo le due immagini, una delle possibili interpretazioni del distico è che il sangue bollente rappresenti quel necessario sacrificio di sé che dà vita alla vera arte, e che il poeta si rammarica di non aver compiuto. Il sacrificio significa anche non mentire, essere fedeli a se stessi, a rischio della vita – e con questo distico viene sotteraneamente introdotto il motivo del rapporto tra il poeta e lo zar, il poeta e il secolo.

<sup>16</sup> *Penal*, l’astuccio portapenne, è un personaggio importante nella raccolta *Armenija*. Torna nel *Viaggio* (S II, 112), a proposito di un astuccio persiano dalle pareti rosso sangue, servito, fantastica Mandel’štam, a contenere la penna con cui venivano firmate le condanne a morte. Secondo la testimonianza di Nadežda il leone che disegna fu suggerito a Mandel’štam da un portapenne con l’immagine del felino (cf. Semenko 1997: 38, nota 2); non è noto se si tratti dello stesso astuccio. D’altra parte l’astuccio è legato a memorie infantili: il nucleo iniziale da cui la *podborka Armenija* prese forma cominciava con un bambino che disegna con matite colorate (Semenko 1997: 32).

L'immagine dell'uva, ricorrente in Mandel'stam, è nutrita di reminiscenze puškiniane (Surat 2005: 61 sgg.); nella sua principale interpretazione si riferisce alla freschezza e alla struttura ordinata e armonica della poesia. Nell'ultimo distico l'uva gelata, la poesia che ha a lungo taciuto e che Erevan ha riportato in vita, viene rifiutata, quasi che il poeta ritenesse di non esserne degno, oppure ne avesse paura.

4.

Закутав рот, как влажную розу,  
 Держа в руках осьмигранные соты,  
 Все утро дней на окраине мира  
 Ты простояла, глотая слезы.

И отвернулась со стыдом и скорбью  
 От городов бородатых востока;  
 И вот лежишь на москательном ложе  
 И с тебя снимают посмертную маску.<sup>17</sup>

Due sezioni, una nel passato (primi sei versi, incentrati sul verbo *prostojala*) e una nel presente (ultimi due versi, costruiti intorno al verbo *ležiš'*), compongono la poesia, che si presenta come una serie ininterrotta di metafore, tratto caratteristico di un poeta che aveva attribuito a Dante il motto: paragono, quindi vivo.

Le metafore si dispongono su più livelli: quello più ampio comprende tutto il testo ed è rappresentato dalla donna che prima si copre la bocca e inghiotte le lacrime, e poi giace morta. Il livello immediatamente inferiore riguarda singole parole, come la rosa o i favi, che assumono un significato o un complesso di significati ricorrenti in tutta l'opera di Mandel'stam, andando a costituire 'micrometafore' (cf. Zeeman 1988: 81), termini chiave di un idioletto. Per decifrare questi primi due livelli metaforici bisognerà necessariamente appoggiarsi ad elementi extratestuali, attinenti a contesto, ipotesti e *realia*. Il terzo livello metaforico è quello che B. Uspenskij definisce "metafora motivata linguisticamente"; in questo tipo di costruzioni metaforiche, decifrabili in base a elementi solo interni al testo, la parola di senso traslato sostituisce quella di senso concreto grazie a un meccanismo di somiglianza fonetica o ritmica (Uspenskij 2000: 300). Applicando al testo in esame queste chiavi di lettura esterne e interne si decifrerà la poesia in senso descrittivo, mettendo in rapporto il testo evidente, metaforico, con un altro testo esistente solo in trasparenza al primo, il testo metaforizzato, secondo un meccanismo per cui una parola sta al posto di un'altra, un'immagine ne nasconde un'altra. Questo processo sarà fondamentale per chiarire alcuni aspetti della poesia, ma non sarà esaustivo. Nel *Discorso Man-*

<sup>17</sup> 'Coperta la bocca come un'umida rosa / stringendo tra le mani favi ottagonali / tutto il mattino dei giorni al confine del mondo / sei restata, ingoiando le lacrime. // E con vergogna e dolore hai voltato le spalle / alle città barbute dell'est; / ed ecco che giaci su un letto di vernici / e ti prendono il calco della maschera mortuaria'.

del'štam parla della metafora sempre dal punto di vista cinetico, e mai descrittivo, come un percorso trasformativo del materiale o di parte di esso:

Se ascoltassimo Dante, senza volerlo ci troveremmo immersi in un flusso di energia, chiamato ora, nella sua interezza, composizione, ora, nei suoi particolari – metafora, ora, nella sua elusività [уклончивости] – similitudine, un flusso che genera definizioni perché ritornino in esso, perché disciogliendovisi lo arricchiscano, e, non appena guadagnata la prima gioia del divenire, perdano subito la loro primogenitura, unendosi alla materia che impetuosamente fluisce tra i significati e li porta via con sé (S II, 218-219).

Non potrebbe esserci modo più metaforico di parlare della metafora; Mandel'štam stesso riconoscerà poco più avanti che non si può descrivere una metafora se non metaforicamente. Nel passaggio appena citato, una stessa corrente di energia, quell'impulso o slancio che abbiamo visto essere la matrice prima dell'opera, si cristallizza ora nella struttura totale nella composizione, ora nei suoi componenti, le metafore, ora nelle sue formazioni linguistiche indirette, le similitudini; le definizioni che in questo modo si producono, metafore e similitudini, non appena generate, tornano nel flusso della materia creativa, in cui si 'disciogliono', (metafore e similitudini sono qui metaforicamente corpi solidi, mentre il flusso creativo è la corrente di un fiume), arricchendolo e diventando parte di quella materia che 'scorre tra i significati', ossia non di quanto si è condensato nei grumi semantici 'solidi' delle parole, ma di quanto tra le parole scorre, esorbitando da esse. Le metafore sono i mattoni costitutivi inevitabili del pensiero poetico; tra il pensiero poetico 'liquido', non solidificato in metafore, e queste ultime, c'è un continuo andirivieni: solidificazione in metafora e scioglimento in materia poetica si susseguono. Mandel'štam evidenzia la natura fluida del processo metaforico:

A volte Dante è in grado di descrivere un evento così che non ne resti un bel niente. Per questo si serve di un procedimento che vorrei chiamare metafora eraclitea, – una metafora che sottolinea la fluidità del fenomeno con tale forza e lo cancella con svolazzi di penna tali che la contemplazione diretta, dopo che il compito della metafora sia compiuto, in sostanza non ha più nulla di cui giovare. [...] provate a indicare dov'è qui il secondo, dov'è il primo termine della similitudine, cosa viene paragonato a cosa, dov'è la cosa principale e dove quella secondaria che la chiarisce (S II, 232).

Caratteristica della metafora è dunque una fluidità eraclitea, dove i due termini del paragone, quello di senso diretto e quello di senso traslato, si trasformano l'uno nell'altro così che piano metaforico e reale risultano indistinguibili, acquistando lo stesso grado di tangibilità. La contemplazione diretta del fenomeno che la metafora descrive è in questo caso impossibile, anche perché la materia poetica fluida, sottoposta alle trasformazioni metaforiche, è da queste ultime nel loro cammino distrutta: al di là del processo trasformativo della metafora, del fenomeno originario che essa intendeva descrivere non resta più nulla

(più volte Mandel'stam si esprime nel *Discorso* in questi termini a proposito dei procedimenti poetici e della loro fruizione: si tratta sempre di meccanismi che appaiono per poi subito dopo sparire, distruggendo i loro stadi precedenti e in un certo senso autodistruggendosi). Fluidità e mobile scorrevolezza saranno nel *Discorso* caratteristiche del linguaggio poetico, definito ossimoricamente “un tappeto resistentissimo, tessuto di acqua” (S II, 215).

Si proverà ora a rileggere la poesia assumendo questa duplice ottica, da un lato descrittiva delle metafore in base a elementi di volta in volta esterni e interni al testo, dall'altro dinamica, che analizzi il movimento trasformativo del materiale poetico incanalato man mano in successive strutture metaforiche.

Si è visto come già nelle poesie precedenti l'Armenia sia pensata nei termini di una donna; questa metafora, che prima affiorava implicitamente attraverso termini sparsi, acquista ora piena visibilità, diventando costitutiva del livello metaforico più ampio, relativo al testo nella sua interezza. La donna-Armenia si copre la bocca come una rosa: la rosa, come ipotizzato per le poesie precedenti, significa tra le altre cose la poesia, e la bocca, come risulta dal contesto dell'opera tutta di Mandel'stam, indica spesso la creatività poetica. Queste sono micrometafore attinenti al secondo livello, quello dell'idioletto mandel'stamiano. L'Armenia difende dunque la sua poesia (la sua arte e cultura) come una donna che si copre la bocca con uno scialle o un fazzoletto. I favi ottagonali che la donna stringe tra le mani sono le chiese ottagonali che abbiamo già incontrato (livello contestuale prossimale), mentre i favi (e le api) sono un'altra immagine ricorrente nel macrotesto dell'opera mandel'stamiana (livello contestuale generale). Nel *Discorso* Mandel'stam dice, parlando della ricchezza plastica con cui le terzine dantesche sono a una a una costruite e travasate l'una nell'altra:

Bisogna immaginare come se alla costruzione di un poliedro di tredicimila facce lavorassero delle api dotate di un geniale senso stereometrico [...]. La loro collaborazione diventa più ampia e complessa man mano che il favo viene formato, facendo così in un certo senso esorbitare lo spazio da se stesso [пространство как бы выходит из себя самого] (S II, 225).

Una delle qualità comuni di cupole, favi e cranio umano in Mandel'stam sarà quella di far “uscire lo spazio da se stesso”, di racchiudere cioè una porzione di spazio che esorbita da quello circostante, andando a costituire uno spazio in più, un eccesso (*izbytok*) di spazio (S II, 251). La donna-Armenia protegge quindi la sua bocca, la sua poesia (e forse la sua libertà di parola), stringendo a sé la sua religione (cristiana); situata ai confini estremi del mondo occidentale, si difende dagli stati orientali islamici (ricordiamo i *sardar* rossobarbuti della seconda poesia).

Con i suoi ultimi due versi la poesia si sposta nel presente: la donna-Armenia ora giace morta. Al posto dello scialle con cui si proteggeva la bocca troviamo a coprirle il volto una maschera mortuaria. Chi l'ha uccisa? L'interpretazione proposta da P. Zeeman si rifà al livello metaforico individuato da Uspenskij, la metafora motivata linguisticamente. Dietro la parola *moskatel'nom*, secondo

Zeeman, potrebbe celarsi *moskvatel'nom*<sup>18</sup>: la morte dell'Armenia sarebbe dovuta alla sua sovietizzazione, intesa come morte di una cultura indipendente lungamente difesa. Questa intuizione può essere confermata applicando alla poesia una prospettiva dinamica, centrata sulla trasformazione del materiale poetico: il tema del rapporto contrastato tra il poeta e il secolo, introdotto in sordina e solo a livello associativo negli ultimi due distici nella poesia precedente, troverebbe in questo modo una sua successiva incarnazione, affiorando man mano sempre più in superficie al testo. Ripercorrendo la descrizione di Mandel'stam stesso, il flusso di energia poetica relativo a 'il poeta e il secolo' si è prima solidificato nella metafora del sangue versato, poi è tornato al flusso poetico, arricchendolo di immagini di morte violenta, per concretizzarsi successivamente in una nuova più evidente metafora, la donna morta. I due livelli del testo, metaforico e metaforizzato, diventano poi, come Mandel'stam mostra con la 'metafora eraclitea', inscindibili: la contemplazione diretta del fenomeno che la metafora descrive, la contrapposizione dell'Armenia agli stati orientali e poi la sua sovietizzazione, a prescindere dalla sua rappresentazione metaforica, è impossibile, perché risulterebbe nella distruzione del senso poetico: i due piani, metaforico e metaforizzato, risultano egualmente importanti e contemporaneamente presenti: la vicenda storica e politica viene resa visibile nei termini di una storia personale, che riguarda la morte di una donna.

5.

Руку платком обмотай и в венценосный шиповник,  
 В самую гущу его целлулоидных терний  
 Смело, до хруста, ее погрузи. Добудем розу без ножниц.  
 Но смотри, чтобы он не осыпался сразу –  
 Розовый мусор – муслин – лепесток соломоновый –  
 И для шербета негодный дичок, не дающий ни масла, ни запаха.<sup>19</sup>

Se nella poesia precedente era una rosa umida e fragile come la poesia a dover essere coperta con un indumento, qui al contrario la mano deve essere avvolta in un fazzoletto per arrivare a cogliere senza forbici una rosa selvatica, incoronata come una regina; la sua è però una corona di spine – una corona dunque sacrificale, che ricorda quella di Cristo. È difficile stabilire perché le spine

<sup>18</sup> L'aggettivo *moskatel'nyj* si riferisce a una specie di negozio di articoli chimici, colle e vernici, di poco prezzo, *moskatel'nye tovary*. Nella poesia *Ty krasok sebe poželala* allo stesso tipo di negozio si riferisce il sintagma *strana moskatel'nyx požarov*, dove tra *požarov* e *tovarov* è avvenuta una sostituzione per contiguità fonetica (comunicazione personale di B.A. Uspenskij).

<sup>19</sup> 'Avvolgi la mano in un fazzoletto e coraggiosamente / affondala nella rosa selvatica incoronata, / nel folto più profondo delle sue spine di celluloidi, / fino allo scricchiolio. Prenderemo la rosa senza forbici. / Ma sta attento che di colpo non si disfi – / resti di rosa – mussolina – petalo di Salomone – / fiore selvatico, inadatto pure allo *sharbat*, che non dà né profumo, né olio'.

della rosa siano “di celluloidi”<sup>20</sup>; l’aggettivo ricorre all’interno del *corpus* poetico mandel’stamiano questa sola volta (mentre la forma sostantivale *celluloid* si ritrova unicamente nella poesia *Ešče daleko mne do patriarcha*) e sembra rimandare a qualcosa di artificiale – la rosa pare oscillare tra natura e artefatto (con la celluloidi si producevano all’epoca una serie di oggetti tra cui giocattoli, stecche, colletti, pettinini per capelli, gioielli, spille, ecc.). La seconda terzina compie una ulteriore oscillazione tra due opposti: la bellezza della rosa non è duratura: essa può infatti rapidamente disfarsi e trasformarsi in *musor*, rimasugli, petali sfioriti. *Musor* dà vita alla serie di termini che occupano il penultimo verso, *muslin*, ‘mussolina’, e poi *lepestok salomonovyj*, ‘petalo di Salomone’; si tratta di una delle tipiche sequenze che possiamo chiamare, con un famoso verso di Mandel’stam stesso, *blažennye besmyslennye slova*, ‘beate insensate parole’<sup>21</sup>, successioni di nomi tra loro distanti per significato che vengono associati in base al suono e al ritmo, in una specie di cantilena, dove l’interazione tra i loro rispettivi campi semantici forma nuove aree di senso poetico (si ricordi Celan e la sua osservazione circa le “cose accostate l’una all’altra” provenienti da aree differenti nel verso di Mandel’stam). In questo caso i termini *musor-muslin*, e poi *muslin-lepestok salomonovyj*, così come *musor-salomonovyj* sono legati da chiare allitterazioni e assonanze, mentre l’area semantica sottesa rimanda al tema della caducità e futilità delle cose umane. *Musor* vale infatti, come si è detto, ‘rifiuti’, rimasugli da buttare via, mentre la mussolina è una stoffa assai leggera e trasparente, simile a sottili e fragili petali di rosa<sup>22</sup>. L’ultimo verso dice la scarsa utilità della rosa selvatica: nessuno dei sensi può giovarsene, né il gusto (non se ne ricava lo *šarbat*<sup>23</sup>), né il tatto (non dà oli), né l’odorato (non si usa nella preparazione di profumi). La seconda terzina costituisce quindi una descrizione negativa, in cui l’oggetto in esame, la rosa, viene gradualmente meno a tutti i sensi. Si può avanzare questa interpretazione: ci si trova in presenza, nella *podborka Armenija*, di variazioni sul tema della rosa come ipostasi dell’attività poetica. La rosa-poesia è un oggetto ambiguo, caratterizzato da contrassegni semantici opposti: desiderata, preziosa, ma allo stesso tempo pericolosa (pungente); creazione della natura e dell’uomo; incoronata, regale, ma anche sacrificale e che esige il sacrificio (evoluzione trasformativa del tema del sangue versato della terza poesia); un sacrificio però forse inutile: effimera, legata alle cose del mondo, come queste peritura, allo stesso tempo inutile al mondo, negata a ogni pratico utilizzo, destinata a sparire, a sottrarsi alla sensibilità, la rosa è proprio come la materia poetica, che nel finale del *Discorso* non ha voce, colore, forma, contenuto. Sembra qui più esplicito un atteggiamento che era già riconoscibile

<sup>20</sup> Invece che ‘di cellulosa’.

<sup>21</sup> In *V Peterburge my sojdemjsja snova* (S I, 132), cf. Gillespie 2004: 368sgg.

<sup>22</sup> Sul perché il petalo della rosa sia *solomonovyj*, ‘di Salomone’, si possono avanzare più ipotesi. Nel commento dell’edizione PSSP il sintagma è posto in relazione con le diverse immagini floreali del Cantico dei Cantici (PSSP 593).

<sup>23</sup> Sullo *šarbat*, bevanda medio-orientale ottenuta da petali di fiore, cf. le minute del *Viaggio* (S II, 354).

nel finale della terza poesia: la tentazione di rifiutare l'“uva gelata”, la poesia che a lungo aveva taciuto e alla quale sottomettersi ora desta parimenti desiderio, paura, ribellione, coscienza del sacrificio e insieme timore della sua inutilità. Tra tutti i sensi a cui la rosa si sottrae manca l'udito. C'è un solo rumore nella poesia, *chrust*, ‘scricchiolio’, forse della mano quando si stringe per afferrare la rosa, forse della rosa stessa nell'atto di piegarsi ed essere spezzata (pericolosa fragilità del poeta e della sua creazione); poi più nulla.

Un passo del *Viaggio* può essere messo in relazione con questa poesia: nel capitolo *Suchum*, dedicato all'Abchazia, troviamo la frase: “Attraverso il fazzoletto pungevano le rose” (S II, 117). All'inizio dello stesso capitolo la città di Suchum è definita “città del lutto, del tabacco e di profumati oli vegetali”. Le corrispondenze tra poesia e prosa fanno supporre che i due testi siano in relazione. *Suchum* parla della lingua abchaza, del suo alfabeto affascinante che comprende suoni di difficile pronuncia, poi della posizione geografica della città, in una baia pianeggiante sul mare, circondata da colline, e si conclude con la descrizione di piccoli insetti fosforescenti:

E mi capitò di vedere la danza della morte – il ballo nuziale di moscerini fosforescenti. [...] elettrificate, pazze effimere ammiccano, si dibattono, tracciano, divorano il nero romanzetto dell'attimo presente. Il nostro pesante, robusto corpo si ridurrà in polvere, e la nostra attività si trasformerà nello stesso pandemonio di segnali, se non lasceremo dopo di noi prove materiali della nostra esistenza. Ma ci aiuterà il libro, il cesello e la voce e il suo compagno – l'occhio. È terribile vivere in un mondo fatto di sole esclamazioni e interiezioni! (S II, 117-118).

Il brano parla, come la poesia, della caducità delle umane cose: è caduco il corpo, ma caduca è anche un'attività come quella dei moscerini, danza di segnali luminosi destinati a scomparire subito dopo essere stati tracciati nella nera notte, messaggio che non lascia dietro di sé segni materiali della sua esistenza, perché contiene “solo esclamazioni ed interiezioni”, pure intenzioni istintuali, prive di contenuto verbalizzabile. Anche l'attività umana, quasi in un risalire indietro alle origini del linguaggio, rischia di finire così, in un insieme confuso di segnali che l'attimo presente consuma, se la voce e l'occhio non troveranno espressione materiale nell'arte (il libro e il cesello)<sup>24</sup>. La prosa e la poesia esprimono lo stesso timore, che la vita umana possa essere effimera (‘effimera’ è il nome zoologico di un tipo di insetto a metamorfosi incompleta, dalla vita brevissima), sparire nel nulla inghiottita dal tempo.

6.

Орущих камней государство –  
Армения, Армения!  
Хриплые горы к оружию зовущая –  
Армения, Армения!

<sup>24</sup> Nelle minute del *Viaggio* la contemporaneità (*sovremennost'*) è definita un “fascio di esclamazioni e interiezioni” (S II, 363).

К трубам серебряным Азии вечно летящая –  
 Армения Армения!  
 Солнца персидские деньги щедро раздаривающая –  
 Армения, Армения!<sup>25</sup>

Tutti i suoni che erano assenti nella poesia precedente sembrano concentrati in questa: nel secondo verso di ciascuno dei quattro distici che la compongono il poeta invoca l'Armenia, mentre nel primo verso dei primi tre distici è l'Armenia con le sue pietre a gridare, o a dirigersi verso le trombe dell'Asia.

La pietra, caratteristica del territorio armeno nel *Viaggio*, è notoriamente mitema della poesia mandel'stamiana a partire dalla sua prima raccolta, cui dà il titolo. Chiamata lì a significare la parola poetica nella sua solidità (la *Dinglichkeit*, il *Gewicht* di Celan), mattone costitutivo di un'architettura verbale che lotta contro il vuoto, non perde la sua centralità fino alle ultime produzioni. Torna nel *Discorso*: qui Mandel'stam individua in una collezione mineralogica la migliore descrizione possibile della *Commedia*:

Allora ho capito che la pietra è una specie di diario del tempo meteorologico [дневник погоды], di grumo meteorologico. La pietra non è altro che il tempo meteorologico stesso, escluso dallo spazio atmosferico e collocato in quello funzionale. Per capirlo bisogna pensare che tutti i cambiamenti e le dislocazioni [сдвиги] geologiche sono pienamente scomponibili in elementi del tempo meteorologico. In questo senso la meteorologia precorre la mineralogia, l'abbraccia, la lambisce, le conferisce antichità e significato. Le splendide pagine dedicate da Novalis all'attività mineraria, del mastro minatore, mostrano concretamente la correlazione tra la pietra e la cultura, plasmano la cultura come una roccia e la fanno tralucere dalla pietra-tempo. La pietra è il diario impressionistico di un tempo meteorologico accumulato in migliaia di anni tumultuosi; ma essa non rappresenta solo il passato, rappresenta anche il futuro: possiede una periodicità. È una lampada di Aladino che penetra nelle tenebre geologiche delle età future (S II, 251).

In questo brano Mandel'stam parla in modo condensato di più cose: la pietra è ipostasi dalla parola poetica, la parola poetica ne ripete in qualche modo la struttura, se è vero che una collezione mineralogica può fungere da commento alla *Commedia*. Ancora, la pietra è ipostasi della cultura tutta. La pietra-cultura registra non solo i cambiamenti geologici, ma anche quelli climatici; riporta come un diario i cambiamenti meteorologici del passato, slittamenti volatili non più osservabili, trasformandoli in una materia palpabile. Condensa il tempo (e qui finalmente *pogoda*, tempo atmosferico, cede a *vremja*, tempo cronologico), riunendo sincronicamente non solo il passato, ma anche previsioni del futuro; così sono le pietre dell'Armenia, che ne gridano la storia trascorsa, la cultura preservata nonostante le difficoltà, e la paura dei cambiamenti futuri. E infatti il grido diventa una chiamata alle armi, contro nemici passati, presenti e futuri.

<sup>25</sup> 'Stato di pietre urlanti – / Armenia, Armenia! / Che rochi monti chiama alle armi – / Armenia, Armenia! / Che in eterno vola alle trombe argentee dell'Asia – / Armenia, Armenia! / Che generosa dona i denari persiani del sole – / Armenia, Armenia!'

Le trombe argentee dell'Asia sono un riferimento esplicito a Catullo; la citazione esatta del carme in questione si trova nella prosa del 1921 *Slovo i kul'tura*, in un contesto che ricorda da vicino quello del brano del *Discorso* sulla pietra appena citato. Mandel'stam sta parlando della sincronia della cultura, di come il passato venga continuamente rivissuto e realizzato nel presente, divenendo al tempo stesso anticipazione del futuro, di come "la rivoluzione in arte porta necessariamente al classicismo", e, siccome "l'ieri non è ancora sorto", i poeti classici, Ovidio, Puškin e Catullo, dovranno nascere nuovamente. Poi cita il carme 46 di Catullo, verso 6, con questo commento: "La tromba argentea di Catullo: *Ad claras Asiae volemus urbes*, ci tormenta e ci inquieta più di qualsiasi indovinello futurista" (S II, 169).

Il carme *Iam ver egelidos refert tepores* fu scritto da Catullo nel 56, quando il poeta si disponeva a lasciare la Bitinia (corrispondente all'odierna Turchia tra il Mar di Marmara e il Mar Nero), da un lato incuriosito dalle città dell'Asia dove si sarebbe recato, dall'altro rimpiangendo di separarsi dagli amici che tornavano in patria per vie diverse. L'Armenia è dunque qui nuovamente vista nel suo teso rapporto con l'oriente, che combatte, ma da cui è attratta, mentre il viaggio di Mandel'stam si dispiega, come è proprio di un "poeta della cultura e per la cultura", sullo sfondo di una serie di altri viaggi: Catullo in Asia, Delacroix in Marocco, e poi, come vedremo, Goethe in Italia, Puškin ad Arzrum, Pallas nelle province dell'impero russo.

L'ultimo distico ci riporta ai rapporti tra l'Armenia e la Persia; in Armenia Mandel'stam conobbe storici e archeologi (NM II, 441), e dai contatti con questi ultimi possono discendere i "denari persiani del sole", rinvenimenti di antiche monete dei conquistatori persiani con l'emblema del leone e del sole, che il ventre della terra armena restituisce, con generosità opposta alla cupidigia dei dominatori.

7.

Не развалины – нет, – но порубка могучего циркульного леса,  
Якорные пни поваленных дубов звериного и басенного христианства,  
Рулоны каменного сукна на капителях, как товар из языческой разграбленной  
лавки,  
Виноградины с голубиное яйцо, завитки бараньих рогов  
И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные Византией.<sup>26</sup>

Se i versi precedenti concernevano la storia di un'Armenia contesa tra oriente e occidente (tra la Persia e Roma), questi riguardano la sua religione: cristiana, ma con imponenti residui pagani. L'Armenia si sta configurando così come una terra di oscillazioni e commistioni tra opposti: oriente e occidente,

<sup>26</sup> 'Non rovine – no, – ma il taglio di un possente bosco circolare, / ceppi d'ancora di querce abbattute di un cristianesimo ferino e favoloso, / rotoli di panno di pietra sui capitelli, come merce di una bottega pagana depredata, / acini d'uva grandi quanto uova di piccione, volute di corna di montone / e aquile crestute con ali di civetta, non ancora profanate da Bisanzio'.

cristianesimo e paganesimo. Le rovine della cattedrale di Zvartnoc, vicino Ečm-iadzin, centro della cultura religiosa armena (menzionate anche nel *Viaggio*), sono sottoposte nella poesia a una serie di metamorfosi di tipo ovidiano o dantesco: la pietra si trasforma in legno, i resti della cattedrale in resti di un bosco circolare (forse sacro) fraudolentemente tagliato (*porubka* si riferisce spesso al taglio abusivo di alberi), i tronchi d'albero a loro volta in ancore, le volute dei capitelli in rotoli di stoffa saccheggiate in una bottega pagana, le decorazioni di pietra che raffigurano acini d'uva in uova di piccione, ancora probabilmente le volute dei capitelli in corna di montone, infine le aquile raffigurate su alcuni capitelli in civette. Chi cerchi notizie su Zvartnoc potrà leggere la descrizione e vedere le foto dei resti della cattedrale di San Giorgio che costituiscono l'oggetto dei versi in esame: costruita nel VII secolo, essa fu distrutta nel 930 da un terremoto e riportata alla luce e restaurata agli inizi del 1900. Questo però non dice molto sulla poesia; risponde infatti alla domanda *o čem*, su cosa, e non *za čem*, per cosa. Esistono almeno due ragioni dello *za čem*, tra loro connesse, corrispondenti alle funzioni che il materiale costitutivo grezzo della poesia, la cattedrale, assolve nel suo duplice dispiegarsi formale e contenutistico. Il *Discorso* spiega:

In Dante non esiste una sola forma, ma una molteplicità di forme. Esse vengono spremute l'una dall'altra, e solo convenzionalmente possono essere iscritte l'una nell'altra. Egli stesso dice: *Io premerei di mio concetto il suco* — (*Inf.* XXXII, 4) “Io spremerei il succo dalla mia idea, dalla mia concezione”, – ossia la forma gli si presenta come spremitura [выжимкой], e non come involucro [оболочкой]. Quindi, per quanto possa sembrare strano, la forma viene spremuta dal contenuto – concezione, che in un certo senso la riveste. Così è il nitido pensiero dantesco. Ma si può spremere qualcosa solo da una spugna o da un panno bagnato. Per quanto possiamo arrotolare e torcere la concezione, non ne spremeremo nessuna forma, se essa stessa di per sé non costituisce già una forma. In altre parole, in poesia qualsiasi creazione di forme presuppone delle serie, dei periodi o cicli di risonanza delle forme [ряды, периоды или циклы формозвучаний], proprio come un'unità semantica pronunciabile separatamente. Una descrizione scientifica della *Commedia*, intesa come flusso, come corrente, inevitabilmente assumerebbe l'aspetto di un trattato sulle metamorfosi, e cercherebbe di penetrare i molteplici strati della materia poetica, così come un medico, nel fare una diagnosi, tende l'orecchio alle molteplici unità dell'organismo. La critica letteraria si avvicinerrebbe così al metodo della medicina viva (S II, 224).

Il brano si può leggere in più direzioni, tutte egualmente valide, a secondo del valore che attribuiamo alla parola ‘forma’. ‘Forma’ può riferirsi alla struttura fonetica e ritmica della parola; può essere, a livello più ampio, una struttura che abbraccia più versi, ad esempio la terzina dantesca, o lo schema del sonetto; forma possono essere considerati i tropi, le figure retoriche; all'interno del verso, poi, forma può essere più specificamente una immagine (*obraz*), che diventa manifestazione metaforica di un contenuto. In tutti questi casi, dice Mandel'stam, la forma si trova *in nuce* nel contenuto che la ricopre, da cui viene

estratta, e non viceversa, come si potrebbe pensare. Non ci serviamo di una forma per rivestire un contenuto, ma la forma è la manifestazione visibile delle potenzialità (formali-semantiche) del contenuto, da cui viene ‘spremuta’. La forma diventa allora null’altro che il dispiegarsi e lo svilupparsi di quel materiale che chiamiamo convenzionalmente contenuto (e che invece è ‘contenente’) in cicli o serie formali, o meglio, di “risonanza della forma”. Ricordiamo come inizia il *Discorso*:

Il discorso poetico è un processo incrociato, e si compone di due risonanze [звучаний]: la prima di esse è il cambiamento, da noi udibile e percepibile, degli strumenti stessi del discorso poetico, che sorgono via via nel suo slancio; la seconda è il discorso in senso proprio, ossia l’attività di intonazione e fonetica compiuta dagli strumenti summenzionati (S II, 214).

Questo passo è a dir poco enigmatico. Ci si trova di fronte a due linee, entrambe sonore, entrambe ‘risonanze’, una delle quali è il cambiamento udibile dei mezzi poetici, quindi dei “cicli o serie di risonanza delle forme”, l’avvicinarsi cioè di diverse strutture formali, mentre l’altra è la realizzazione degli stessi mezzi poetici attraverso un materiale, ossia attraverso le parole, che si esprimono in suoni, cioè con un lavoro fonetico e di intonazione. Poco più avanti Mandel’stam precisa:

Il discorso o pensiero poetico solo in termini estremamente convenzionali può essere definito sonoro; in esso infatti udiamo unicamente l’incrocio di due linee, di cui una, presa di per se stessa, è assolutamente muta, mentre l’altra, considerata al di fuori della metamorfosi degli strumenti poetici, è priva di qualsiasi valore e interesse, e si presta alla parafrasi, il che, ai miei occhi, è segno chiarissimo di assenza di poesia: poiché laddove si palesa la commensurabilità della cosa con la sua parafrasi, lì le lenzuola non sono gualcite, lì la poesia, per così dire, non ha pernottato.

Sembra che questo passo sia in contraddizione con il precedente: la poesia è ancora costituita dall’incrocio di due linee, ma l’unica cosa udibile ora è questo stesso processo di incrocio, cioè la reciproca realizzazione di ciascuna linea solo grazie all’altra. La prima linea, i cicli di risonanza delle forme, è di per sé muta: la forma non risuona se non rivestita, se non realizzata attraverso un contenuto (anche il contenuto ha connotazioni formali, esiste solo in quanto realizzato attraverso il suono delle parole, il ritmo e il metro. Si ricordino le parole di Brodskij: Mandel’stam è poeta formale nel senso più alto del termine); la seconda linea, quella contenutistica, se privata degli apparati formali della poesia e parafrasata, non ha più alcun senso artistico. Distruggere la forma, in altre parole, significa distruggere il contenuto poetico. Tornando al passo precedente, il cambiamento degli strumenti poetici è quindi udibile quando è realizzato nella materia poetica, altrimenti, come pura astrazione, resta muto (in questo senso viene meno l’apparente contraddizione tra i due brani). I “cicli o serie di risonanza delle forme”, ossia l’avvicinamento e la trasformazione dei mezzi formali della poesia realizzata attraverso il materiale poetico, corrispondono

alle trasformazioni di unità semantiche separatamente pronunciabili, ossia delle parole, considerate nella loro unità di significato e suono<sup>27</sup>.

A questo punto si può tornare alla poesia e al suo inizio: “non rovine”: quello di cui la poesia parlerà non sarà quanto ci indica la vista intesa nel senso abituale. Dal *net* del primo verso, da questo *vacuum* di realtà, si genera il “ciclo di risonanza delle forme”. Si tratta in questo caso di forme visive, associate le une alle altre per somiglianza: le colonne disposte in cerchio, elemento principale delle rovine della cattedrale, diventano tronchi mozzi di alberi abbattuti<sup>28</sup> di un bosco *cirkul'nyj*, non solo ‘circolare’, ma anche, continuando il precedente codice pittorico e del disegno, tracciato con il *cirkul'*, il compasso, come si conviene a un bosco che è anche pianta di una cattedrale. Successiva metamorfosi: i tronchi diventano “ceppi d'ancore”. La parte dell'ancora che è opposta alla marra, e a cui si aggancia la cima di ormeggio, il ceppo, è in russo *štok*, parola derivata dal tedesco *Stock*, ‘tronco’; probabilmente queste sono le radici linguistiche della metamorfosi. Ci sono poi quelle poetiche. Il lungo ‘frammento pindarico’ composto da Mandel'stam quasi dieci anni prima, *Našedšij podkovu*, poesia che, tra quelle di Mandel'stam, per eccellenza parla di metamorfosi e trasformazione, si apriva con l'immagine di bosco tagliato che diventa legno per navi. Se nella poesia in esame si può leggere in trasparenza ai versi la presenza del compasso, in *Našedšij podkovu* si trova il filo a piombo<sup>29</sup>; in entrambi i casi si parla della capacità dell'uomo di trasformare la natura, della relazione, commistione e metamorfosi di natura in cultura e viceversa.

Le successive trasformazioni della poesia riguardano elementi architettonici della cattedrale: i capitelli diventano rotoli di panno rubati da una bottega pagana (la pietra si trasforma in tessuto, entrambe in Mandel'stam metafore della poesia); gli acini d'uva, uno dei motivi ornamentali della cattedrale, ricordano per le loro dimensioni uova di piccione (anche l'uva è, come si è visto, metafora mandel'stamiana dell'attività poetica), le volute dei capitelli rimandano a corna di montone (si ricordi il toro dell'epigrafe); infine l'aquila con le ali spiegate, raffigurata su uno dei capitelli, è anche una civetta. Con la civetta, simbolo di sapienza, sacra alla dea Atena, si palesa il sottofondo di greicità presente nella poesia. Bisanzio e gli Arabi si contesero l'Armenia tra il VII e l'VIII secolo, proprio nel periodo in cui la cattedrale fu costruita. La profanazione delle “aquile crestute” potrebbe alludere al tentativo di Bisanzio di riportare l'Armenia verso l'ortodossia (nel 491 l'Armenia si era separata dalle chiese di Roma e di Bisan-

<sup>27</sup> Poco prima Mandel'stam aveva illustrato il concetto con questo esempio: “I cicli semantici dei canti danteschi sono costruiti in modo da cominciare, per esempio, con ‘miele’ [*měd*] e finire con ‘rame’ [*med*]; da cominciare con ‘latrato’ [*laj*] e finire con ‘ghiaccio’ [*ěd*]” (S II, 223). Catene di trasformazioni basate sulla somiglianza fonetica tra le parole portano quindi con sé catene associative di significati poetici.

<sup>28</sup> Il taglio fraudolento degli alberi del bosco sacro potrebbe riferirsi alla fine violenta di quel paganesimo armeno preesistente la cristianizzazione bizantina, le cui tracce sono visibili, secondo Mandel'stam, nei resti della cattedrale stessa.

<sup>29</sup> Per la complessa storia e rete di significati del filo a piombo, *otves*, in Mandel'stam, cf. Ronen 1983: 122.

zio decidendo di conservare la sua fede monofisita), oppure, più semplicemente, alla distruzione dell'antico "paganesimo ferino e favoloso" armeno con la cristianizzazione del IV secolo.

Il contenuto da cui i "cicli di risonanza della forma" sono stati estratti ha quindi a che fare, come si era inizialmente ipotizzato, con la collocazione dell'Armenia e della sua cultura tra opposti estremi, cristianesimo e paganesimo, Arabi e Bisanzio, natura e cultura. Le successive metamorfosi delle forme visive incarnano il cammino del materiale poetico da un opposto all'altro, e la compresenza degli opposti stessi.

8.

Холодно розе в снегу:

На Севане снег в три аршина...  
 Вытащил горный рыбак расписные лазурные сани,  
 Сытых форелей усатые морды  
 Несут полицейскую службу  
 На известковом дне.

А в Эривани и в Эчмиадзине

Весь воздух выпила огромная гора,  
 Ее бы приманить какой-то окариной  
 Иль дудкой приручить, чтоб таял снег во рту.

Снега, снега, снега на рисовой бумаге,

Гора плывет к губам.  
 Мне холодно. Я рад...<sup>30</sup>

Sia la rosa che il freddo fanno parte di quelle micrometafore, che, tornando a più riprese nell'opera di Mandel'stam, si arricchiscono ogni volta di nuove sfumature di significato. La rosa, metafora della poesia, soffre il freddo a Sevan, isola armena che sorge sull'omonimo lago, da cui comincia la narrazione del *Viaggio*, e dove ora la neve è ormai alta più di due metri<sup>31</sup>. La poesia introduce un nuovo codice, quello ittico: in un paesaggio montano un pescatore si accinge a scendere al lago Sevan con la sua slitta azzurra, per prendere delle trote. Il testo poetico però dice abbastanza chiaramente che le trote rappresentano in realtà agenti di polizia. In Mandel'stam è ben presente un immaginario relativo a pesci predatori (Cf. Ronen 1983: 285), per connotare aggressività, perdita dell'uma-

<sup>30</sup> 'Ha freddo la rosa nella neve: / a Sevan la neve è alta tre *aršin*... / Ha tirato fuori il pescatore montano l'azzurra slitta dipinta, / musi baffuti di sazie trote / espletano servizio di polizia / sul fondale calcareo. // E a Erevan e a Ečmiadzīn / tutta l'aria l'ha bevuta l'enorme montagna, / la si potesse adescare con un'ocarina / o ammansire con un piffero, perché le si sciogliesse la neve nella bocca. / Nevi, nevi, nevi su carta di riso, / la montagna veleggia verso le labbra. / Ho freddo. Sono contento...'

<sup>31</sup> Nelle sue memorie, Nadežda riferisce che secondo Mandel'stam la versione corretta fosse invece *sneg v pol-aršina*, "la neve è alta mezzo *aršin*", ossia poco più di mezzo metro, a differenza di quanto da lei annotato nel manoscritto (NM III, 144).

nità; una disperata lettera del 1930 a Nadežda dice esplicitamente: “Qui non ci sono persone, ma paurosi pesci” (PSSP III, 499). Nella poesia la perdita di umanità ha un significato palesemente politico, se è vero che le baffute trote espletano servizio di polizia, nascoste, come spie o delatori, sul fondale del lago<sup>32</sup>. Il termine *usy*, ‘baffi’, è ricorrente in Mandel'stam, e assume caratteristiche, come si vedrà, diverse; in questo caso la sua connotazione negativa contribuisce a sottolineare il carattere minaccioso delle trote-agenti. Come nota Zeeman (1983: 33), *usatyj* era uno dei molti soprannomi attribuiti a Stalin, e una delle varianti del settimo verso del famoso ‘epigramma’ scritto due anni dopo contro il dittatore sovietico reciterà “ridono i suoi baffoni da scarafaggio”. Anche l’aggettivo *sytyj*, ‘sazio’, possiede spesso in Mandel'stam una connotazione negativa, mentre nel *Viaggio* l’acqua del lago di Sevan è definita *izvestkovaja*, ‘calcareo’, oltre che ricca di trote<sup>33</sup>.

Nel ciclo è già comparsa Erevan, capitale dell’Armenia (terza poesia della *podborka*), Ečmiazdin, suo centro religioso (settima poesia), e l’enorme montagna, l’Ararat (prima poesia); i tre contrassegni geografici presenti finora nel ciclo sono qui riuniti nel giro di un distico. L’Ararat che beve l’aria, se da un lato può alludere alla rarefazione dell’ossigeno in alta montagna, dall’altro apre una serie di interrogativi. L’aria – con il respiro, e poi la mancanza e la fame d’aria – è una micrometaffora centrale in Mandel'stam; spesso caratterizzata come acqua (cf. Panova 2003: 140), ha a che fare di solito con la possibilità di vivere e scrivere liberamente (cf. Taranovsky 1976: 14). Qui sembra che, stranamente, l’Ararat, connotato nel *Viaggio* positivamente (cf. S II, 127), renda invece difficile respirare; il monte diventa un animale selvatico, che bisognerebbe, come in un mito greco o in una fiaba simile a quella del pifferaio di Hamelin, incantare con un flauto. La neve che si scioglie nella bocca (il vulcano spento e costantemente ghiacciato dell’Ararat diventa un essere animato, con la bocca piena di neve) combina e sviluppa gli accenni alla bocca coperta contro il freddo e all’uva gelata di Erevan presenti nelle poesie precedenti: la fine del gelo significa il ritorno della parola e della poesia.

Gli ultimi tre versi reintroducono il codice del disegno: non c’è solo l’Ararat coperto di neve, c’è anche il disegno (orientale, probabilmente, su carta di riso) di una montagna innevata (cf. l’interpretazione di Zeeman 1983: 25), che rimanda alla decalcomania del primo componimento. Anche in questo caso la montagna è lontana e nello stesso tempo vicina: ridotta a misura d’uomo dal disegno, si avvicina alle labbra, nuotando nell’aria-acqua. Le labbra che si ac-

<sup>32</sup> Nel *Viaggio* si legge: “Le autorità accademiche dell’isola vivevano sulla strada carrabile di Elenovka, città di *molokan* [‘bevitori di latte’, setta religiosa nata nel XVIII secolo], dove nella penombra del comitato esecutivo scientifico baluginavano gli azzurri musi da gendarmi di gigantesche trote sotto spirito.” (S II, 104).

<sup>33</sup> S II, 100. D’altra parte *izvest’*, ‘calce’, torna più volte nella poesia *1 janvarja 1924*, dove assume una connotazione negativa, come per esempio nell’espressione, riferita al “figlio del secolo morente”, “lo strato di calce nel sangue del figlio malato / s’indurisce”.

costano al disegno della montagna possono significare la montagna ammansita, ma anche animata dall'arte, e infine ricondotta alla poesia. Allo stesso tempo la bocca (del poeta) e quella del monte vulcanico, entrambe gelate, si sovrappongono. La montagna stessa appare un oggetto quanto mai ambiguo, che si sposta continuamente tra un polo positivo e uno negativo: minacciosa, ma suscettibile di essere domata, sottrae l'aria (poetica), ma poi si muove verso le labbra; è coperta di neve, che però può essere sciolta. Altrettanto contraddittorio è lo stato dell'io lirico che compare nell'ultimo verso. Il proemio aveva preannunciato il carattere personale delle poesie che sarebbero seguite, ma mai fino a ora era comparsa una nota così intima, relativa a un sentimento, o meglio a due sentimenti contrastanti, e ancora più vibrante perché così improvvisa. L'ultimo verso penetra con quattro semplici parole l'oscurità e la complessità della costruzione precedente, illuminandola. Bisognerà allora rileggere la poesia dalla fine. Nadežda dice che in ogni poesia di Mandel'stam spicca un verso, che è arrivato per primo, ma nel cercarlo bisogna ricordare che di rado si trova all'inizio della prima strofa; questa riga stimolatrice, insieme al verso che il poeta ha trovato per ultimo, sono le chiavi della composizione (NM I, 208). Altrove Nadežda nota che il verso chiave, in cui si concentra il maggiore carico semantico, arriva sempre per ultimo (anche se non corrisponde necessariamente all'ultimo verso della poesia), come se il poeta volesse evitarlo, aggirarlo, e dovesse infine cedergli (NM II, 396). Non è possibile sapere se il verso in questione sia stato l'ultimo trovato dal poeta, ma sicuramente esso porta con sé una specie di scioglimento e un senso di confessione e quasi di sollievo. Si proverà quindi a leggerlo nelle sue due parti, di segno contemporaneamente simile e contrario, e così ricche di sottintesi. "Ho freddo": per la montagna innevata che si sta avvicinando alle labbra, per la neve che copre la rosa-bocca, per l'aria, rarefatta e probabilmente tagliente<sup>34</sup>. "Ho freddo" come la rosa all'inizio della poesia, dove la condizione spiacevole del gelo può essere quella della creazione poetica minacciata – dagli anni di silenzio poetico, dall'impossibilità di libera espressione. Ma, come nell'epigrafe le rose fioriscono nonostante l'inverno imminente, così qui la condizione interna del poeta è di felicità, una felicità un po' incerta, non scevra da timori, ma aperta alle incognite del futuro, come sembrano dire i puntini sospensivi finali: egli è pronto a prendere la neve nella bocca e a scioglierla, a incantare la montagna con i suoni del flauto, e, risalendo indietro all'unica micrometфора della poesia che non abbiamo analizzato, a uscire nel gelo della montagna come il pescatore con la sua slitta azzurra, per prendere minacciose trote sul fondo del lago. La slitta azzurra è interpretata da Zeeman (1988: 31), sulla base del confronto con un passo di *Četvertaja proza*, come metafora della poesia. Il suo colore spicca nettamente in una tavolozza dove finora erano comparse solo le

<sup>34</sup> Anche nel finale della prima poesia di *Armenija* la montagna era messa obliquamente in relazione con la bocca: avevamo immaginato, con il conforto di un passo del *Viaggio*, un tè con la panna, che si scioglie in bocca, appunto, come neve. Ricordiamo anche che l'ordine delle poesie di questa raccolta non rispetcia, contrariamente al solito, l'ordine della loro composizione, cf. Semenکو 1997: 31sgg.

macchie rosse della rosa, del sangue e della bocca, sul fondo giallo ocre della terra armena. La slitta dipinta rimanda contemporaneamente al già visto codice del disegno, e viene percepita come l'unico elemento positivo nel contesto della prima metà della poesia: come in una favola<sup>35</sup>, la slitta azzurra salverà l'eroe o l'eroina dalle trote fameliche.

L'interpretazione della slitta come micrometфора della poesia può essere confortata anche dall'osservazione che nel componimento si parla esplicitamente della musica (seconda strofa) e della pittura (terza strofa), mentre manca la poesia; si può leggere allora questo testo come un racconto, sospeso, così come era il proemio, tra paura e speranza, sul potere dell'arte: in grado di domare la montagna con la musica; di muoverla attraverso la pittura, di portarla alle labbra, di renderla dicibile; di raccontare attraverso la poesia l'irraccontabile, anche usando talvolta, come in questo caso, il linguaggio metaforico come un linguaggio cifrato<sup>36</sup>, per dire cose che le trote-poliziotti non possano capire.

9.  
 О порфирные цокая граниты,  
 Спотыкается крестьянская лошадка,  
 Забираясь на лысый цоколь  
 Государственного звонкого камня.  
 А за нею с узелками сыра,  
 Еле дух переводя, бегут курдины,  
 Примирившие дьявола и бога,  
 Каждому воздавши половину...<sup>37</sup>

Chiaramente divisa dalla congiunzione 'a' in due quartine contrastanti, la poesia raffigura due cammini verso l'alto, lungo il fianco di una montagna rocciosa, forse la stessa che sottraeva l'aria e gelava la rosa nella poesia precedente: da un lato un cavallo arranca inerpicandosi rumorosamente su rocce prive di vegetazione, dall'altro un gruppo di bambini curdi gli corre dietro, ansimando, ma, si può supporre, arrampicandosi silenziosamente con una certa agilità. Il fatto che la pietra sia "granito porporino", sia cioè la pietra "di stato", per eccellenza, è la chiave per penetrare il testo della poesia; porpora è colore tipico imperiale<sup>38</sup> e la roccia della montagna può essere in questo caso identificata, sviluppando

<sup>35</sup> In questo periodo l'immaginario delle fiabe era ben presente a Mandel'stam, cf. *Viaggio in Armenia* (S II, 123).

<sup>36</sup> Mess-Beier (1991) chiarisce che il linguaggio esopico in Mandel'stam, fatto di allegorie favolistiche, allusioni nascoste, ironia celata, metafore, non si discosta dai normali procedimenti della poetica mandel'stamiana se non per lo scopo, in questo caso politico.

<sup>37</sup> 'Battendo sul granito porporino, / inciampa il cavallo contadino, / inerpicandosi sullo zoccolo calvodella sonora pietra di stato. / Mentre dietro di lui con gli involti del formaggio, / ansimando corrono piccoli curdi, / che hanno riconciliato il diavolo e dio, / avendo reso a ciascuno la sua metà...'

<sup>38</sup> Le relazioni con l'ipotesto puškiniano sono illustrate in Zeeman 1988: 51 sgg.

suggerzioni della poesia precedente, con lo stato zarista o sovietico. La pietra, poi, come già visto, è micrometфора per eccellenza in Mandel'stam della poesia; si può allora leggere “la pietra sonora di stato” come ‘la poesia di stato’. Il rumore ritmico degli zoccoli del cavallo ricorda il ticchettio della “sonatina delle macchine da scrivere” in *I janvarja 1924*. Sembra che la poesia, continuando il linguaggio cifrato della precedente, ne sviluppi il tema in direzione opposta: dall’arte in grado di ammansire e vincere il potere che le si oppone, all’arte asservita al potere. L’epiteto ‘calvo’, *lysyj*, rafforza la sensazione che la montagna, come nella poesia precedente, sia un’enorme creatura, una specie di idolo mostruoso<sup>39</sup>. I piccoli curdi si contrappongono al cavallo: non solo per la loro andatura (corrono, mentre il cavallo inciampa), ma anche per la religione: il riferimento allo yezidismo, religione che reintegra il diavolo tra le potenze divine benefiche e ne fa l’intermediario tra l’uomo e dio, può essere letto in contrapposizione a quello del cristianesimo, presente nell’aggettivo *krest’janskaja*, ‘contadino’, considerato nella sua radice etimologica e nella sua assonanza con la parola, altamente sconsigliabile in tempi sovietici, *christianskij*, ‘cristiano’<sup>40</sup>. In realtà, più che una contrapposizione tra religioni, cosa lontana dallo spirito sincretico<sup>41</sup>, curioso e umanistico di Mandel'stam, mi sembra che qui l’accento vada posto sul fatto che i curdi hanno trovato il modo di riconciliare due principi opposti e inconciliabili per antonomasia, dio e il diavolo, escogitando una maniera di servirli entrambi, “dando a ciascuno la sua metà”. Può essere corretta allora la lettura di Zeeman, secondo cui tema della poesia sarebbe il rapporto tra scrittori e potere politico, in cui si distinguono due diversi atteggiamenti: qualcuno (per Zeeman Mandel'stam stesso) cercando faticosamente di rimanere al passo coi tempi, pur conservando intatto il suo ‘cristianesimo’, inciampa, e fa rumore (produce scompiglio, ogni suo passo è udibile, oppure le sue opere ‘zoppicano’, nel maldestro tentativo di imitare ‘sonatine sovietiche’), altri invece, accettati i necessari compromessi, procedono agilmente, pur non avendo sufficiente aria, ossia libertà di vita e artistica. Continuando a decifrare la poesia in senso politico, Zeeman (1988: 53) rimanda a un passo delle minute del *Viaggio*, e identifica gli involti del formaggio con la nuova letteratura sovietica. Al di là di questa possibile decifrazione esopica, la cosa che sembra più interessante è il consolidarsi della migrazione di immagini e temi tra due poli, positivo e negativo, che rende impossibile deciderne la collocazione in una sola delle due sfere: così è per la montagna, per la pietra, e ora per la letteratura.

<sup>39</sup> L’aggettivo ritorna in un frammento incompleto delle minute del *Viaggio*: “di giorno questo sorprendentemente privo di vegetazione, matematicamente calvo...” (S II, 352), in cui è associato, oltre che a mancanza di vegetazione, a qualcosa di ‘matematico’, con una modalità che si cercherà di chiarire più avanti.

<sup>40</sup> Il concetto di ‘arte cristiana’ in Mandel'stam ha una storia e un significato complessi. Si veda il saggio *Skryabin i christianstvo* (S II, 157).

<sup>41</sup> Sull’esperienza religiosa di Mandel'stam cf. De Michelis 2007.

10.

Какая роскошь в нищенском селенье –  
 Волосяная музыка воды!  
 Что это? пряжа? звук? предупреждение?  
 Чур-чур меня! Далеко ль до беды!  
 И в лабиринте влажного распева  
 Такая душная стрекочет мгла,  
 Как будто в гости водяная дева  
 К часовщику подземному пришла.<sup>42</sup>

Nel *Viaggio* si legge: “Il villaggio di Aštark era appeso al gorgoglio dell’acqua come a un’intelaiatura di fil di ferro” (S II, 126); e poco più avanti:

Ascoltavo il gorgoglio dei conti del *kolchoz*. Sui monti era passato un acquazzone, e i fiumi di fango per le strade correvano più veloci del solito. L’acqua tintinnava e si ingrossava su tutti i piani e ripiani di Aštark – e lasciava passare il cammello per la cruna dell’ago.

Questi due passi hanno evidentemente a che fare con la poesia in esame. Il “misero villaggio” di Aštark, uno dei più antichi insediamenti dell’Armenia, e, nelle parole di Mandel’stam, suo “granaio folkloristico”, è attraversato da una musica dell’acqua, un intreccio di suoni che somiglia a una serie di cose filamentose: capelli, una struttura di fili di ferro (le due parole, *volosjanaja*, nella poesia, e *provoločnom [karkase]*, si richiamano anche foneticamente), del filato; successivamente i filamenti si solidificano, per assumere la struttura organizzata delle pareti di un labirinto. I primi due versi della poesia hanno una chiara coloritura positiva, che viene messa in dubbio nel terzo verso, in cui una serie di domande portano da *prjaža*, ‘filato’, a *preduprežden’e*, ‘avvertimento’, secondo il già visto meccanismo dei cicli sonoro-semantici danteschi. Dalla parola *preduprežden’e* in poi l’atmosfera apparentemente felice dei primi versi è compromessa. A un’ambientazione favolistica o mitica vagamente sinistra sembra rimandare il labirinto, l’ondina (retrospettivamente la musica capelluta dell’acqua può essere letta come il canto di una *Lorelei*, una fanciulla delle acque che, secondo la tradizione tedesca, si pettina su uno scoglio i lunghi capelli), il filato, e infine l’orologiaio e il suo mondo sotterraneo. È possibile dividere questi elementi in due gruppi: da una parte l’ondina e la musica gorgogliante dell’acqua; dall’altra l’orologiaio, il mondo sotterraneo, l’oscurità, e un altro tipo di suono, *strekot*, un suono secco, ripetitivo, spesso meccanico – in questo caso il ticchettio degli orologi<sup>43</sup>. Il filato e il labirinto possono essere considerati immagini di transizione tra i due mondi: il primo rimanda al destino filato da un

<sup>42</sup> ‘Quale sontuosa bellezza nel misero villaggio – / La capelluta musica dell’acqua! / Cos’è? Filato? Suono? Avvertimento? / Tocca ferro! Il pericolo è in agguato! / E nel labirinto dell’umida cantilena / strepita una tenebra così soffocante, / come se in visita l’ondina / dall’orologiaio sotterraneo fosse andata.’

<sup>43</sup> Si veda la poesia *Čto pojut časy-kuznečik* (I, 120).

Parca, quell'intreccio di fili che è la vita di ciascuno, in cui il momento del troncamento, della fine, è ignoto. Il secondo rende solide le linee sonore dell'acqua che gorgoglia, trasformandole in un elemento spaziale, il labirinto che porta al regno all'orologiaio, dove, secondo i processi sinestetici che abbiamo già osservato, l'assenza di luce (*mgla*) risuona come un ticchettio. Si può allora provare a leggere la poesia come la contrapposizione di due concezioni, una rappresentata dall'ondina e la filatura, per cui la vita è destino, l'altra, rappresentata dall'orologiaio, per cui la vita è continuo progresso, in cui un minuto si sussegue all'altro in una serie infinita. Gli orologi sono sempre connotati negativamente in Mandel'stam, e attengono, come si è accennato, al concetto di cattiva infinità. Stranamente l'ondina, forza generalmente oscura, come le Parche, è associata a una bellezza magnifica (*roskoš'*), a un mondo diurno sopra la terra, mentre l'orologiaio, che dovrebbe rimandare a razionalità e ordine, a un mondo oscuro e sotterraneo. Nel secondo dei brani citati in apertura, i conteggi del *kolchoz*, che dovrebbero appartenere alla sfera del controllo razionale, cioè dell'orologiaio, gorgogliano invece come l'acqua; la contraddizione è risolta dal fatto che i conti non quadrano, il presupposto strumento di redistribuzione delle ricchezze lascia invece passare il cammello per la cruna dell'ago, fa entrare i ricchi nel regno dei cieli, risolvendosi così nel suo contrario. Nuovamente uno stesso termine, *žurčan'e*, migra tra due sfere semantiche apparentemente opposte, quella dell'acqua e quella dei conti del *kolchoz*.

Nelle minute del capitolo del *Viaggio Aštark* Mandel'stam scrive:

Voglio conoscere la mia essenza [кость], la mia lava, il mio fondo sepolcrale. [...] Uscire verso l'Ararat, verso la periferia che gracchia, si sgretola, scaracchia. Appoggiarmi con tutte le fibre del mio essere all'impossibilità di scelta, all'assenza di qualsiasi libertà. Rifiutare spontaneamente la luminosa assurdità della volontà e della ragione. [Se accetterò come meritato e sempiterno il sonorovestimento, la pietrosanguignità e la solidopietrosità [звукодетость, каменнокровность и твердокаменность], vuol dire che non sarò stato in Armenia invano (S II, 363).

Il viaggio in Armenia è paragonato a un processo autoconoscitivo, in cui il poeta riferisce a se stesso elementi con cui aveva caratterizzato l'Armenia (la lava, l'osso/essenza, le tombe). Portare a termine questo processo significa però disfarsi di una serie di cose che attengono a una visione illuminista dell'uomo: il libero arbitrio, la libertà in genere, poi la volontà e la ragione, apparentemente luminose, ma in realtà assurde (e perciò oscure, sotterranee). Appoggiarsi all'impossibilità di scelta e alla mancanza di libertà, condizione che richiama il passo sul gerundivo e il dover essere precedentemente analizzato e che è simbolizzata in qualche modo dall'Ararat, coincide con l'accettare come giustificate ed eterne, immutabili, alcune delle caratteristiche proprie dell'Armenia, tutte legate alla stabilità e incontrovertibilità della pietra: la possente struttura che riveste i suoni del suo linguaggio, la solidità della sua stirpe e del suo sangue, e infine la solidità delle chiese, delle tombe, e delle montagne.

11.

Я тебя никогда не увижу,  
 Близорукое армянское небо,  
 И уже не взгляну прищурясь  
 На дорожный шатер Арарата,  
 И уже никогда не раскрою  
 В библиотеке авторов гончарных  
 Прекрасной земли пустотелую книгу,  
 По которой учились первые люди.<sup>44</sup>

La poesia precedente era una poesia dell'udito, di due suoni diversi, come in contrappunto: il gorgoglio filamentoso dell'acqua, gomitolato che si avvolge e si srotola, e il ticchettio ritmico degli orologi, stridente e soffocante nella sua ripetitività. Questa è invece una poesia della vista, o meglio della mancanza di vista. "Non ti rivedrò più", dice infatti il primo verso, e poi, con una ipallage, "miope cielo armeno"; miopi sono gli occhi del poeta, socchiusi per la troppa luce, come ci fa capire il *priščurjas* del terzo verso<sup>45</sup>. La vista del cielo armeno e dell'Ararat, in futuro negata a Mandel'stam, è quindi confusa e già quasi impedita, ed è l'estrema bellezza e luminosità del paesaggio a renderlo cieco, come avverrà in una delle ultime poesie dei *Quaderni di Voronež* (S I, 256). Perché? Forse una spiegazione si può trovare nel *Viaggio*: "Il cielo della terra d'Ararat", dice il capitolo *Aštark*, "offre poca gioia a Sabaoth: è stato inventato da una cinciallegra (in russo *sinica*, da *sinij*, 'blu') nello spirito del più antico ateismo" (S II, 125); la bellezza del cielo dell'Ararat, monte sacro, è cioè, paradossalmente, una bellezza lontana dalla religione (in questo caso ebraica), e per questo eccessiva, colpevole.

"La tenda da viaggio dell'Ararat" (simile probabilmente a quelle dei pastori di cui Mandel'stam parla nel *Viaggio* a proposito del vulcano spento Alagez, S II, 130), rimanda a insediamenti nomadi, e nello stesso tempo prepara il terreno a una serie di immagini di oggetti concavi, vuoti all'interno: la tenda, il vaso, il libro. Di un'anfora di terracotta (*gončarnyj*) parla ancora il *Viaggio* (S II, 101): si tratta di un'anfora funeraria in cui si trova lo scheletro di un uomo col cranio trapanato da un piccolo buco per farne uscire il maligno; vedremo come anche il cranio umano farà parte di quegli oggetti concavi che disegneranno in Mandel'stam una particolare percezione dello spazio. Allo stesso tempo gli autori vasai rimandano all'immaginario grecizzante che avevamo già notato.

Sempre nel *Viaggio* il libro è definito "un corpo fisico, un oggetto materiale" (S II 121); l'aggettivo *pustotelyj*, tradotto con 'cavo', descrive oggetti attraversati da spazi interni vuoti, come un mattone, il che ben si attaglia alla serie di paragoni, identificazioni e metamorfosi che costituiscono il cuore di questa poesia: il vaso, il libro, il mattone, la terra, si trasformano gli uni negli altri, in

<sup>44</sup> "Non ti rivedrò mai più, / miope cielo armeno, / non guarderò più, strizzando gli occhi, / la tenda da viaggio dell'Ararat, / e non aprirò più / nella biblioteca di autori vasai / il cavo libro della terra stupenda, / su cui studiarono le prime genti."

<sup>45</sup> Una diversa interpretazione è in Semenکو 1997: 45.

un circolo in cui è difficile stabilire, proprio come aveva notato Mandel'stam a proposito di Dante, quale sia l'immagine di partenza e quale il secondo termine di paragone. Lo stesso capitolo del *Viaggio* che parla del libro e della fisiologia della lettura si chiude con un paragrafo sul poeta persiano Firdusi e sul suo *Shāhnāmé*, *Il libro dei re*, letto da Mandel'stam, in traduzione francese, nella Biblioteca di Stato Armena. È possibile che l'osservazione sul cielo miope sia in qualche modo connessa anche a Firdusi, e alle miniature che accompagnano l'opera. Mandel'stam osserva: “La miniatura persiana con il suo occhio a mandorla strabico, spaventato e pieno di grazia”; e poi: “Il cielo e la terra nel libro *Shāhnāmé* sono affetti dal morbo di Basedow – hanno occhi incantevolmente sporgenti” (S II, 124-125). Mettendo insieme la poesia e la prosa, si avrà una collezione di disturbi della vista (miopia, strabismo, esoftalmo nel morbo di Basedow) che ricorda un po' la serie di pronunce difettose studiate secondo Mandel'stam da Dante (S II, 243-244)<sup>46</sup>. È chiaro che in questo periodo Mandel'stam si interessa allo sviluppo di un nuovo tipo di vista: nel *Viaggio* e poi nel *Discorso* vorrebbe essere capace di vedere di volta in volta con gli occhi multipli di una mosca o di una farfalla, con lo sguardo di un pesce, con la vista di un uccello; vorrebbe educare la vista tramite i quadri degli impressionisti francesi e le miniature persiane.

Il riferimento alle “prime genti” sottolinea come il viaggio in Armenia sia percepito da Mandel'stam come un viaggio a ritroso nel tempo a più livelli: nella sua storia personale, nella storia della cultura umana e in quella biologica di ciascuno di noi. Ma su questo tema si avrà modo di ritornare.

12.

Лазурь да глина, глина да лазурь,  
Чего ж тебе еще? Скорей глаза сошурь,  
Как близорукий шах над перстнем бирюзовым,  
Над книгой звонких глин, над книжною землей,  
Над гнойной книгою, над глиной дорогой,  
Которой мучимся, как музыкой и словом.<sup>47</sup>  
16 октября-5 ноября 1930 г.

<sup>46</sup> Secondo Mandel'stam, Dante avrebbe studiato “la degenerazione del linguaggio a un materiale infantile onomatopeico” (ancora un movimento a ritroso nel tempo); allo stesso modo pare che qui Mandel'stam stia effettuando uno studio sulla degenerazione della vista. È difficile interpretare cosa significhino esattamente il cielo e la terra affetti dal morbo di Basedow; sembra esserci un rimando a una prospettiva distorta, forse con uno scambio tra soggetto e oggetto (è lo spettatore a essere affetto dal morbo di Basedow). Allo stesso tempo l'esoftalmo caratteristico del morbo di Basedow si inserisce nell'immaginario di corpi convessi e concavi che abbiamo già notato.

<sup>47</sup> ‘Azzurro e argilla, argilla e azzurro, / cos'altro vuoi? Forza, socchiudi gli occhi, / come lo scia miope sull'anello di turchese, / sul libro di sonore argille, sulla terra libresca, / sul libro suppurato, sull'argilla preziosa, / che ci tormenta, come musica e parola.’ 16 ottobre-5 novembre 1930.

La dodicesima poesia della raccolta continua direttamente dalla precedente il tema della vista: fissando i colori troppo intensi dell'Armenia, l'ocra della terra e l'azzurro del cielo, bisogna socchiudere gli occhi, nel tentativo di metterli a fuoco, come fa lo scia' miope che si china su una pietra di turchese. Uno degli effetti della parola *blizorukij*, 'miope', è quello di uno spostamento di prospettiva dal lontano al vicino: il gesto abituale del miope è di avvicinare a sé gli oggetti per distinguerne i contorni – la poesia sembra suggerire che si possa fare lo stesso con la terra e il cielo armeni (un po' come avveniva con l'Ararat quando "veleggiava" verso le labbra), che si trasformano così, secondo un processo già osservato, in un disegno dell'Armenia, o forse in un'immagine dell'Armenia rievocata nella memoria, se è vero che la poesia precedente cominciava con "non ti rivedrò mai più", collocandosi così, dal punto di vista della prospettiva temporale, dopo l'Armenia. La terra argillosa è inoltre apertamente identificata, come già la poesia precedente dava a intendere, con un libro, quindi con la cultura, con la parola e il suo suono (l'argilla "sonora" ricorda le "pietre urlanti" della poesia n. 6). Il colore della terra argillosa viene poi sempre più messo a fuoco, fino a diventare troppo intenso, trasformandosi così da vivida immagine di bellezza a immagine di putrefazione: la terra-libro diventa purulenta come una ferita, secondo quella commistione di vita e morte, magnificenza e orrore, che abbiamo già visto essere caratteristica dell'Armenia. Proprio per questo l'argilla purulenta è anche preziosa, come lo era l'azzurro, paragonato all'anello di turchese. Il terzo e quarto verso rappresentano un vero e proprio *tour de force* linguistico: assonanze, figure etimologiche, parallelismi, chiasmo, incarnano e rendono palpabile l'inestricabile interrelazione tra l'argilla, il libro, la parola, la terra, la morte e la vita. In questo contesto l'ultimo verso arriva, un po' come nell'ottava poesia, come uno scioglimento e una confessione, e si presta a due livelli di lettura: da tutto questo, da questa terra-libro-cultura ancestrale dai colori accesi, la cui estrema bellezza confina con la morte, siamo tormentati, come dalla musica e dalla parola, o dalla musica della parola, nella creazione artistica – e in questo caso il significato può essere che l'arte possiede la stessa dolorosa prossimità dell'Armenia alla bellezza e alla caducità; oppure si può riferire musica e parola al *tour de force* linguistico che abbiamo appena attraversato nei due versi precedenti: è la musica delle parole assonanti che si riferiscono a questa terra a tormentarci: *glina, kniga, zvonkich, zemlja, knižnoj, gnojnoj, dorogoj*. Naturalmente i due livelli di lettura possono coesistere.

Con questo componimento si chiude la *podborka Armenija*, ma non si esaurisce il *poryv* armeno. Altre sei poesie, pur non rientrando nella composizione formata dalle dodici che abbiamo appena analizzato, sono dedicate all'Armenia (NM III, 143), mentre temi armeni o ispirati dal soggiorno armeno percorreranno l'opera del poeta fino alla fine.

\*\*\*

Как люб мне натугой живущий,  
Столетьем считающий год,

Рожаящий, спящий, орущий,  
 К земле пригвожденный народ.  
 Твое пограничное ухо –  
 Все звуки ему хороши –  
 Желтуха, желтуха, желтуха  
 В проклятой горчичной глуши.<sup>48</sup>  
 Октябрь 1930

La prima quartina della poesia riunisce una serie di temi già più volte visti: la familiarità del popolo armeno con “il mondo delle cose reali”, la sua laboriosa attività, poi la sua particolare concezione del tempo: da una parte un tempo che non corrisponde a quello degli orologi, ma alla sua percezione interna (la ‘durata’ di Bergson), dall’altra una contrazione temporale per cui, in una visione tipicamente mandel’stamiana, un secolo si restringe a un anno, il passato remoto diventa prossimo.

Nella seconda quartina i temi armeni cominciano a diluirsi e da essi germogliano tematiche e *poryvy* nuovi, una delle ragioni per cui Mandel’stam non incluse queste poesie nella *podborka*. Due dei quattro versi riguardano l’udito, e due la vista; per l’orecchio “di frontiera”, straniero, come quello del poeta, tutti i suoni della lingua armena sono belli, e fin qui niente di nuovo. Ma se si presta ascolto al verso più in profondità, si sentirà risuonare una nota diversa: forse solo perché l’orecchio del poeta è straniero tutti i suoni della lingua armena gli sembrano affascinanti, il che getta una luce ambigua sulla reale bellezza della lingua, ambiguità che si travasa subito dall’udito alla vista nel distico successivo. Come se quei suoni si trasformassero in colori, l’unica cosa che l’occhio vede attorno a sé è il giallo ocre dell’Armenia, che degenera questa volta non in pus, come nella poesia precedente, ma in ittero. L’Armenia è adesso una *gluš’*, un luogo sperduto e abbandonato, il colore della sua terra ricorda quello di un volto malato, oppure, con uno scambio tra soggetto e oggetto tipico di Mandel’stam, il colore della terra si trasferisce all’occhio che la guarda, giallo come nell’ittero sono le sclere. Sembra nuovamente che Mandel’stam guardi all’Armenia da un posto lontano, adesso forse dalla Russia, da Mosca o da Pietroburgo.

Nell’ultimo verso il giallo subisce un’ulteriore trasformazione, e diventa senape. Se l’aggettivo *gorčičnyj* serve a inserire nell’incrocio dei sensi il gusto, sicuramente il suo effetto è anche quello di un abbassamento di tono: nella poetica mandel’stamiana degli anni Trenta non sono infrequenti i casi di commistione di registri stilistici diversi. Infine, nell’ultimo verso, l’aggettivo *prokljatyj*, ‘maledetto’, sembra condurre all’evidenza un’atmosfera favolistica: l’Armenia è un paese remoto, molto lontano da ogni dove, in cui i suoni svaniscono e si ottondono, un luogo ‘di senape’, e maledetto, una specie di mondo di Hansel e

<sup>48</sup> ‘Come mi è caro questo popolo / che vive in tensione, / che considera un anno un secolo, / che genera, dorme, urla, / inchiodato alla terra. / Per il tuo orecchio di frontiera / tutti i suoni sono belli – / ittero, ittero, ittero, / nel maledetto deserto di senape.’  
 Ottobre 1930

Gretel, ma alla rovescia: invece di dolcezze promette il sapore forte della senape, riservando però, allo stesso modo della favola, rovina.

La poesia comincia a minare e a far oscillare tra poli opposti l'immagine dell'Armenia, costituendo un ulteriore esempio dell'indecidibilità e ambiguità interpretativa che caratterizza i versi del tardo Mandel'stam<sup>49</sup>.

\*\*\*

Не говори никому,  
Все, что ты видел, забудь –  
Птицу, старуху, тюрьму  
Или еще что-нибудь.

Или охватит тебя,  
Только уста разомкнешь,  
При наступлении дня  
Мелкая хвойная дрожь.

Вспомнишь на даче осу,  
Детский чернильный пенал  
Или чернику в лесу,  
Что никогда не собирал.<sup>50</sup>  
*Октябрь 1930*

Per la prima volta dall'inizio dei *Quaderni*, se si esclude il proemio, ci si allontana dal paesaggio armeno, anche se legami con i versi precedenti sono ben presenti. La parola che costituisce il seme della poesia è indicata da Nadežda (NM III, 144): *penal*, l'astuccio portapenne che era già al centro della matrice prima della *podborka* armena. È possibile allora cominciare a leggere questa poesia dalla fine. L'ultima quartina contiene una serie di ricordi infantili; il mirtillo corrisponde a quelle bacche che nel *Viaggio* il poeta si rammarica di non aver colto nell'infanzia<sup>51</sup>. A bacche e funghi, dice, preferiva, “per sciocco amor proprio, per falso orgoglio”, le pigne, nella cui ordinata struttura si palesava già quel ‘demone dell'architettura’ che lo avrebbe tormentato per tutta la vita. Questo ricordo infantile è anche al tempo stesso una rilettura del passato in chiave letteraria; si può interpretare il verso, insieme al passo della prosa corrispondente, come una dichiarazione di poetica: dall'acmeismo, con il suo demone

<sup>49</sup> Su questo tema cf. tra gli altri Gillespie 2004.

<sup>50</sup> ‘Non dirlo a nessuno, / tutto quello che hai visto, scordalo – / l'uccello, la vecchia, la cella, / o qualcosa del genere. // Oppure ti afferrerà, / appena dischiuse le labbra, / sul far del giorno / il fitto tremito delle conifere. // Ricorderai nella dacia la vespa, / l'astuccio d'inchiostro infantile / o il mirtillo nel bosco, / che non hai mai colto.’ *Ottobre 1930*

<sup>51</sup> S II, 111. Per una diversa interpretazione degli ultimi due versi della poesia cf. Uspenskij 2015: 211, dove i procedimenti poetici mandel'stamiani sono messi in relazione con con quelli di V. Chodasevič.

architettónico, a una nuova poetica dei sensi e della vita, in cui il poeta si lascia attrarre dai frutti di bosco non perché posseggano una particolare forma suscettibile di essere interpretata in chiave di un programma di poetica, ma semplicemente per il loro colore, sapore, profumo<sup>52</sup>. Quelle che nel *Viaggio* erano *jagody*, bacche, nella poesia diventano *černika*, ‘mirtilli’, probabilmente per influsso di *černil’nyj*, ‘di inchiostro’, riferito a *penal* nel verso precedente, rafforzando così la supposizione che Mandel’štam stia parlando di scrittura.

La dacia: nella prosa autobiografica *Šum vremeni* compaiono molte dace, tra cui quella di Terioki in Finlandia, dove la famiglia Mandel’štam trascorreva le vacanze di Natale; Nadežda sostiene però che il riferimento qui sia a Vyrìc, nel nord della Russia, luogo in cui Mandel’štam diceva di essersi destato, di aver cominciato per la prima volta a vivere e ad avere coscienza di sé e delle proprie potenzialità. Poco importa stabilire la reale collocazione della dacia; interessa invece la comparsa di *osa*, la vespa, micrometфора estremamente importante in Mandel’štam. Di vespe e api in Mandel’štam è stato scritto a più riprese<sup>53</sup>; connesse alla poesia come costruzione spaziale, e a una particolare percezione dello spazio, saranno poi inserite in nuovi circoli del pensiero poetico grazie alla vicinanza fonetica con la parola *os’*, ‘asse’ (cf. Gasparov 1996: 91).

Il poeta ricorderà dunque oggetti che hanno a che fare in qualche modo con la poesia e con l’infanzia. La prima e la seconda quartina sono chiaramente di segno opposto, una incentrata sulla dimenticanza, una sul ricordo. Quello che il poeta vuole dimenticare, se comunicato (“appena schiuderai le labbra”), sarà foriero di paura, di un tremito che lo scuoterà come un nordico bosco attraversato all’alba dal vento. Tre cose bisogna dimenticare, come tre cose ricordare: ricordare la vespa, l’astuccio, il mirtillo, dimenticare l’uccello, la vecchia, la prigionia. Decifrare questi ultimi tre elementi non è semplice; si fa riferimento generalmente alla prosa *Feodosija* che, in appendice a *Šum vremeni*, raccoglie i ricordi relativi al soggiorno del poeta in Crimea del 1919-1920, e dove, nel capitolo *Staruchina ptica*, Mandel’štam descrive la sua vita nella casupola di una vecchietta, in cui, durante la quarantena del 1920 per l’epidemia di colera e di peste, viene accudito “come un uccello in gabbia”. Nella prosa l’episodio sembra connotato positivamente; la casa protegge il poeta dall’epidemia e forse anche, come dice la poesia, da “qualcosa del genere”, la premurosa padrona di casa si prende cura del suo ospite come meglio può.

Questo stesso *set* di immagini che riaffiorano dai ricordi della Crimea viene riutilizzato nella poesia con connotazioni opposte. La vecchia, seguendo le suggestioni favolistiche del finale della poesia precedente, sembra qui un personaggio malefico, l’uccello, con cui già il poeta si identificava nel proemio, non è più il docile ospite di una gabbietta ben curata, ma è chiuso in una prigionia, e nuovamente si ha la sensazione che la favola sia un apologo che nasconde una troppo pericolosa e scomoda realtà, che si può riferire non solo, come sostie-

<sup>52</sup> Queste possibilità di lettura si affiancano, senza escludersi a vicenda, a quella offerta da Nadežda, secondo cui Mandel’štam vorrebbe opporre la sua infanzia a quella delle “generazioni felici” di Aksakov (NM III, 144).

<sup>53</sup> A partire dallo studio classico di Taranovsky (1976: 83sgg.).

ne Baines (1976: 10), agli arresti di Mandel'stam durante la Guerra Civile, ma anche alla condizione, sperimentata più recentemente, di prigionia letteraria, carcere interno in cui le sole opere ad essere pubblicate sono quelle autorizzate, mentre la cella, se non “qualcosa del genere”, è la punizione per chi tenta di scrivere pagine “non autorizzate”.

Se si ripercorre allora la poesia dall'inizio alla fine, si vedrà come essa corrisponda a un percorso a ritroso nel tempo della storia personale e letteraria del suo autore: da un traumatico passato prossimo, che è meglio fingere di non aver visto e non raccontare a nessuno, pena una vita segnata dal terrore, a uno più antico, infantile, che bisogna invece ricordare, rivivere, e addirittura riparare, cogliendo quelle bacche che per inutile orgoglio non erano state mai assaporate.

\*\*\*

Колючая речь араратской долины,  
Дикая кошка – армянская речь,  
Хищный язык городов глинобитных,  
Речь голодающих кирпичей.

А близорукое шахское небо –  
Слепорожденная бирюза –  
Все не прочтет пустотелую книгу  
Черной кровью запекшихся глин.<sup>54</sup>  
*Октябрь 1930*

Vediamo ora gli ultimi frutti del *poryv* armeno: temi precedentemente esposti ritornano, si ricombinano, assurgono a nuova chiarezza, o vengono reinterpretati secondo il processo della migrazione di immagini e micrometafore tra poli semantici opposti. In questo senso si può comprendere il carattere differenziante del *poryv*, che attraversa un oggetto scindendone i particolari, ciascuno dei quali entra così nel proprio spazio funzionale, per essere poi ricombinato con gli altri in un nuovo montaggio, in modo da rendere l'oggetto visibile (e interpretabile) in una nuova prospettiva. Così accade con la parlata armena, oggetto della prima quartina, pungente come la rosa, oppure, spostando la medesima sensazione a un diverso dominio della natura, graffiante come le unghie di un gatto o come gli artigli di un uccello rapace (*chiščnyj*). Queste caratteristiche trovano riscontro in diversi passi delle prose. L'aggettivo *chiščnyj* riferito alla vista di un rapace torna sia nelle minute della prosa *Literaturnyj stil' Darvina* sia nel *Discorso*. Le minute: “L'occhio del naturalista, come quello di un uccello rapace, possiede la capacità di accomodare. Ora si trasforma in un binocolo

<sup>54</sup> ‘Spinosa parlata della pianura d'Ararat, / gatto selvatico – armeno discorso, / lingua rapace di città d'argilla / linguaggio di mattoni affamati. // E il miope cielo dello scia – / turchese nato cieco – / si sforza invano di leggere il libro cavo / d'argille di nero sangue aggrumate.’ *Ottobre 1930*

militare a lunga gittata, ora nella lente d'ingrandimento del gioielliere" (S II, 372). Il *Discorso*:

Dante possedeva l'accomodazione visiva degli uccelli rapaci, inadatta all'orientamento a corto raggio: troppo grande il territorio di caccia. Allo stesso Dante si possono applicare le parole dell'orgoglioso Farinata: "Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce" (*Inf.* X, 100). Ossia: noi – le anime peccatrici – siamo capaci di vedere e di distinguere solo il lontano futuro, perché abbiamo per questo un dono speciale. Diventiamo completamente ciechi non appena davanti a noi si chiudono fragorosamente le porte del futuro. E in questa nostra caratteristica siamo simili a chi lotta con l'oscurità del crepuscolo e, mentre distingue gli oggetti lontani, non discerne quelli vicini (S II, 235).

Si può immaginare che nell'ambito degli interessi scientifici risvegliatisi in Armenia Mandel'stam avesse letto delle caratteristiche della vista dei rapaci e ne fosse rimasto colpito. Con uno dei suoi tipici spostamenti da oggetto a soggetto le attribuisce nelle minute al naturalista, in grado di vedere con uguale precisione e ricchezza di dettagli gli oggetti lontani e vicini (si pensi alle descrizioni di piante, insetti ecc. in autori come Linneo o Pallas, che Mandel'stam leggeva in quel periodo), mentre nel *Discorso*, con un ulteriore spostamento caratteristico della sua concezione matura della la contiguità tra scienza e arte, a Dante, che è capace, con un ultimo passaggio dallo spazio al tempo, di "rivelare la struttura del tempo futuro" attraverso l'indagine del passato.

L'aggettivo *chiščnyj* riferito nella poesia alla lingua armena ci suggerisce una commistione sinestetica tra vista e udito: quella lingua che ferisce l'orecchio come l'artiglio di un rapace è anche capace di illuminare oggetti vicini e lontani, e in grado di consentire un'immersione nel passato che corrisponde a una previsione del futuro (cf. NM II, 442); o meglio, scambiando nuovamente soggetto e oggetto, è Mandel'stam ad aver acquisito, grazie alla lingua e la cultura armena, queste capacità di osservazione, descrizione, comprensione. L'argilla, già presente nella *podborka* (seconda e dodicesima poesia), dà vita a un'ipallage incrociata tra le città e i mattoni: i mattoni sono in realtà d'argilla, e le città affamate.

Nella seconda quartina la miopia, il cielo, lo scìa, il turchese, ricombinano e illuminano di nuova luce elementi delle ultime due poesie di *Armenija*: nell'undicesima poesia il cielo era miope, nella dodicesima era il poeta, sciogliendo l'ipallage, a socchiudere gli occhi guardando il cielo azzurro, come fa lo scìa miope con l'anello di turchese. Qui il cielo dello scìa miope, paragonato a un turchese cieco, condensa in sé le caratteristiche di un soggetto che vede male. Cos'è che il soggetto non vede? Un'ulteriore combinazione di elementi già incontrati a proposito dell'Armenia: il libro cavo (*pustotelyj*, undicesima poesia), metafora per la cultura, la terra, e allo stesso tempo legato ai mattoni d'argilla della quartina precedente, poi il sangue nero (epigrafe e terza poesia), che avevamo associato alla morte violenta, forse per suicidio, e al sacrificio di sé necessario per dar vita alla vera arte. Sembra che le due entità, cielo e terra, e i due colori della dodicesima poesia, azzurro e giallo, siano adesso più chiaramente

contrapposti e migrino ciascuno verso un diverso polo semantico: l'azzurro cielo dello scìa, fredda pietra preziosa, può essere identificato con un potere politico ostile e oppressivo, come furono per l'Armenia i persiani e come è ora il potere sovietico, un potere che, guardando dall'alto una popolazione povera e soggiogata, è cieco alla sua cultura, espressa nella lingua, nei libri, nella terra, nell'architettura, in difesa dei quali tanto sangue è già stato versato.

\*\*\*

На полицейской бумаге верже  
 Ночь наглоталась колючих ершей –  
 Звезды живут, канцелярские птички,  
 Пишут и пишут свои раппортички.

Сколько бы им не хотелось мигать,  
 Могут они заявление подать,  
 И на мерцанье, писанье и тленье  
 Возобновляют всегда разрешение.<sup>55</sup>  
 Октябрь 1930

I *realia* di questa poesia sono riportati da Nadežda (NM III, 145), secondo la quale la carta vergata si riferisce a fogli che erano stati dati a Mandel'stam in un archivio a Tiflis, mentre l'autografo della poesia precedente era scritto su moduli di banca, dove in filigrana compaiono stelle e uccelli (S I, 505). Come sempre queste indicazioni non servono da sole a spiegarci il significato e il funzionamento della poesia, che si svolge, esopicamente, su due piani. Perché la carta vergata, commistione tra i fogli d'archivio e i moduli della banca, è detta *policejskaja*, 'poliziesca', e da dove vengono e cosa significano le acerine spinose che la notte avrebbe inghiottito? La carta poliziesca si ricollega all'ottava poesia di *Armenija*, in cui lo stesso aggettivo compariva associato ad altri pesci predatori, le trote, che avevamo interpretato come spie o delatori, o funzionari del regime sovietico. Le acerine, pesci predatori di lago e di fiume, presenti nell'Europa centro-orientale, e quindi probabilmente anche nel lago di Sevan, cacciano durante il giorno, mentre restano inattive sui fondali durante la notte, che le 'inghiotte' dunque, come delatori e spie nascosti nell'oscurità.

L'aggettivo *koljučie*, mentre si riferisce alla pinna dorsale delle acerine, dotata di spine, rappresenta d'altro canto un'ulteriore migrazione di contrasegni tra poli semantici opposti: finora l'aggettivo era stato infatti associato a elementi connotati positivamente, come il linguaggio armeno o la rosa. Le stelle e gli uccellini, giustificati sul piano dei *realia* dalla carta filigranata, assurgono qui a metafora degli scrittori sovietici, come indica la decifrazione da par-

<sup>55</sup> 'Su carta poliziesca vergata / la notte ha inghiottito le spinose acerine – / le stelle vivono, cancellereschi uccellini, / scrivono e scrivono i loro rapportini. // Per baluginare quanto vogliono / possono fare domanda, / e per scintillare, scrivere, ardere / il permesso si può sempre rinnovare.' *Ottobre 1930*

te di Nadežda della parola *rapporički*, rapportini, brevi relazioni, scritta con due *p* invece che con una, in modo da alludere abbastanza apertamente alla RAPP<sup>56</sup>. L'uccello di cancelleria ricorda l'uccello prigioniero di *Ne govori nikomu*, mentre l'espressione *kanceljarskie ptički* può rimandare a *kanceljarskaja krysa*, 'topo d'ufficio', a indicare uno scribacchino. Mandel'stam sta parlando abbastanza chiaramente di quella che in *Čvertaja proza* definisce 'letteratura autorizzata': "Tutte le opere della letteratura mondiale le divido in autorizzate e scritte senza autorizzazione [*bez razrešenija*]. Le prime sono lordura, le seconde aria rubata" (S II, 92). La parola *razrešenie*, 'autorizzazione', 'permesso', ricorre nella poesia stessa. In *Čvertaja proza* la scrittura in genere è caratterizzata negativamente: "Io non ho manoscritti, non ho taccuini, non ho archivi. Non ho una grafia, perché non scrivo mai. Solo io in Russia lavoro a partire dalla voce, mentre intorno a me canaglie incallite scrivono. Scrittore io, macché!" (S II, 92). Si è già detto di questa modalità di lavoro 'a partire dalla voce', per cui la poesia attraversava in Mandel'stam una lunga gestazione mentale in cui veniva borbottata camminando, senza essere messa per iscritto, per essere infine dettata alla moglie quando avesse raggiunto una forma più o meno definitiva (NM I, 189). Le virtù dell'oralità, stavolta non della composizione ma dell'ascolto a scapito della lettura, sono messe in luce anche nel *Viaggio*: "Ecco perché la calda luce che emana dall'insegnamento orale, la chiara didattica della conversazione amichevole supera di molto l'effetto persuasivo e istruttivo dei libri" (S II, 114). È anche possibile che l'oralità sia contrapposta qui alla scrittura come uno spazio di libertà più difficilmente controllabile, almeno in teoria, da parte del potere politico.

\*\*\*

Дикая кошка – армянская речь –  
Мучит меня и царапает ухо.  
Хоть на постели горбатой прилечь:  
О, лихорадка, о, злая моруха!

Падают вниз с потолка светляки,  
Ползают мухи по липкой простыне,  
И маршируют повзводно полки  
Птиц голенастых по желтой равнине.

Страшен чиновник – лицо как тюфяк,  
Нету его ни жалчей, ни нелепей,  
Командированный – мать твою так! –  
Без подорожной в армянские степи.

<sup>56</sup> NM III, 145. Le stelle d'altro canto sono spesso in Mandel'stam malefiche o minacciose, e, nella poesia *Iz tabora ulicy temnoj*, sono *koljučie*, 'pungenti'.

Пропадом ты пропади, говорят,  
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, –  
Старый повытчик, награбив деньжат,  
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.

Грянет ли в двери знакомое: – Ба!  
Ты ли, дружище, – какая издевка!  
Долго ль еще нам ходить по гроба,  
Как по грибы деревенская девка?..

Были мы люди, а стали – людье,  
И суждено – по какому разряду? –  
Нам роковое в груди колотье  
Да эрзерумская кисть винограду.<sup>57</sup>  
Ноябрь 1930

Ci si trova ad affrontare ora per la prima volta poesie gemelle, dittici o tritici che Mandel'stam non considerava come varianti e testo definitivo, ma come variazioni germinate da uno stesso seme, realizzazioni della medesima materia poetica investita dal *poryv* e spinta in direzioni diverse. Il legame con la poesia *Koljučaja reč' araratskoj doliny* è chiaro, le due poesie condividono il verso *Dikaja koška – armjanskaja reč'*, “Gatto selvatico – armena parlata”, che le salda come due gemelli siamesi. Ma da questa comune origine il pensiero poetico si diparte in direzioni opposte, a partire dall'aggettivo *dikaja*, ‘selvaggio’, che può essere sviluppato in senso positivo, dando luogo a una serie che comprende contrassegni semantici come ‘originario’, ‘genuino’, ‘primigenio’ (sviluppati in *Koljučaja reč'*), oppure in senso negativo, come avviene in questa poesia. Qui il linguaggio armeno, indocile gatto, tormenta e graffia l'orecchio, curiosamente il contrario di quanto Mandel'stam affermava nel Viaggio (nella dodicesima poesia di Armenija invece la parola poetica *mučit*, ‘tormenta’). Il poeta si stende su un letto *gorbatyj*, ‘gibboso’, pieno di bitorzoli, in preda a arsura e febbre, e quella che segue sembra una fantasmagoria, un sogno sconnesso, o la sequenza delle frammentarie visioni di un malato. Le lucciole, le mosche, gli uccelli, i trampolieri nella pianura gialla, elementi in parte già incontrati nelle precedenti poesie sull'Armenia, ricordano a tratti le allucinazioni di piccoli animali che possono

<sup>57</sup> ‘Gatto selvatico – armena parlata – / mi tormenta e mi graffia l'orecchio. / Potersi stendere sul letto gibboso: / oh, febbre, oh, mala arsura! // Cadono lucciole giù dal soffitto, / strisciano mosche su lenzuola attaccaticce, / e a plotoni marciano schiere / di trampolieri per la gialla pianura. // Orribile il funzionario – il viso rammollito, / nulla di più squallido e sgraziato, / inviato in trasferta – vaffa...! – / nelle steppe armene senza mandato. // Sparisci, dicono, fuori dai piedi, / non ti far più vedere né sentire, – / il vecchio capoufficio, arraffata la grana, / l'ex soldato, lavato lo schiaffo. // Risuona alla porta un noto: – Toh! / Sei tu, amico mio?, – che beffa! / A lungo ancora dovremo andare per tombe, / come va per funghi la campagnola?... // Eravamo persone, e siamo diventati gente, / e il destino ci serba – secondo quale categoria? – / fitte fatali al petto / e un grappolo d'uva di Erzerum.’ *Novembre 1930*

occorrere nella febbre alta in alcune malattie, mentre l'Armenia da terra di sogno sembra trasformarsi in terra d'incubo<sup>58</sup>. Il penultimo verso della seconda quartina, con il suo lessico militaresco (*marširujut, povzvodno, polki*), fornisce un primo indizio della direzione verso cui la poesia si sta muovendo, e sembra concretizzare i rimandi che già nelle due precedenti componimenti accennavano all'Armenia ufficiale sovietica. Allo stesso tempo però i versi procedono su più piani di significato e cronologici, e l'individuazione del tempo, del luogo e dei personaggi dell'azione, come in un sogno o in un delirio febbrile, non è univoca.

Per Baines (1976: 11) i personaggi delle due quartine successive, il funzionario, *činovnik*, il capoufficio, *povyččik*, l'ex soldato, *byvsij gvardeec*, sono tutti prodotti del nuovo regime. Può confortare questa interpretazione un passo delle memorie di Nadežda:

Tra tutti i libri sull'economia armena O. M. metteva in risalto la *Descrizione amministrativa dell'Armenia* di Šopen, funzionario dell'epoca di Alessandro. Egli paragonava il vivo interesse per il paese di Šopen all'indifferenza degli innumerevoli funzionari 'in missione', stizzosi e brontoloni, in cui ci imbattevamo in albergo (NMI, 245).

Il funzionario "orribile" potrebbe appartenere alla schiera di questi ultimi, così come il capoufficio ladro, e l'ex soldato della guardia, forse inviato nel Caucaso in seguito a un duello<sup>59</sup>. I dialoghi della quarta e quinta quartina potrebbero in questo caso riferirsi ai contrastati rapporti di Mandel'stam con il potere locale, caratterizzati da esteriore bonomia ("sei tu, amico mio?"), ma sostanziale brutalità ("sparisci, fuori dai piedi!").

Diversa è l'interpretazione di Kubat'jan, secondo cui con il "funzionario orribile" Mandel'stam alluderebbe a se stesso, e agli odiati lavori impiegatizi svolti prima della partenza per l'Armenia, creando al tempo stesso un contrappunto tra sé e la figura di Puškin (Kubat'jan 2012), che diventerà esplicito solo, come vedremo, nel verso finale. Il capoufficio e l'ex soldato sarebbero anche in questo caso rappresentanti del regime sovietico in Armenia, persone di bassa statura morale, denigratori del poeta. Il dialogo della quinta quartina si riferirebbe al mutato atteggiamento del regime nei confronti del poeta, un tempo consi-

<sup>58</sup> Kubat'jan (2012) nota come l'aggettivo prosaico 'giallo', connotato negativamente, sostituisca il precedente 'ocra', connotato invece positivamente.

<sup>59</sup> Cf. a questo proposito Uspenskij, Litvinaja 2014: 117. Gli autori sottolineano come nel Caucaso venissero tradizionalmente mandati gli ufficiali della guardia che erano stati degradati in seguito a un duello, in cui avevano lavato un'offesa col sangue, dove l'espressione idiomatica russa (*smyt'krov'ju oskorblenie*) corrisponde esattamente a quella italiana. La variante utilizzata da Mandel'stam, "lavare lo schiaffo", indicherebbe che l'offesa non è stata lavata del tutto, forse perché l'offeso o l'offensore (non è chiaro se l'ufficiale della guardia sia l'uno o l'altro) sono fuggiti e si sono nascosti nel Caucaso. In ogni caso Mandel'stam farebbe qui allusione a un ben preciso episodio, dalla collocazione temporale incerta, i cui dettagli non vengono però rivelati al lettore.

derato un amicone (дружище), e ora *persona non grata* (a questo cambiamento di rapporti rimanderebbe la “beffa”).

L'interpretazione avanzata invece da F. Uspenskij mira a sottolineare come l'ipotesto puškiniano sia in realtà davvero presente solo nel rimando finale all'uva di Erzerum, che rappresenta un'ipostasi molto generale della poesia, mentre molto più univocamente identificabili risultino i rimandi a Gogol' (Uspenskij, Litvinaja 2014: 114sgg.) e ai suoi personaggi, rappresentanti della miseria morale di una varia umanità collocata nel mondo impiegatizio o della burocrazia. La poesia si muove in ogni caso contemporaneamente su due strati temporali, uno relativo alla contemporaneità sovietica, e l'altro all'Ottocento. In entrambi gli strati realtà e letteratura coesistono sullo stesso piano, e i poeti e gli scrittori (Mandel'stam stesso, Puškin, Gogol'), posseggono lo stesso grado di realtà dei loro personaggi.

L'identificazione degli attori della poesia resta e deve probabilmente restare in una certa misura ambigua, proprio come in un sogno, febbricitante e vagamente persecutorio, in cui ogni personaggio può condensare in sé più individualità: squallidi protagonisti del nuovo regime si sovrappongono a personaggi di reminiscenza gogoliana, mentre si percepisce una tensione verso possibili rimandi a Puškin, che vengono però di volta in volta smentiti, come venendo intenzionalmente meno alle aspettative del lettore (cf. Surat 2009: 233).

A partire dalla seconda metà della quinta quartina si delineano più chiaramente temi specificamente mandel'stamiani, e la poesia si lega più vistosamente alla contemporaneità e alla storia del poeta. Andare per funghi e bacche era quello che Mandel'stam, come si è visto, si rimproverava di non aver fatto da bambino. Adesso, come dice il *Viaggio*, è troppo tardi: si può solo andare, invece che per funghi, *griby*, per tombe, *groba*, con allusione da una parte alle “giovani tombe” armene, dall'altra al funesto destino che accomunava sempre più persone durante il regime sovietico. L'ultima quartina conferma e stabilizza questa direzione semantica: la sovietizzazione è equiparata a una spersonalizzazione che porta dall'essere individui, *ljudi*, a un'impersonale gente, *ljud'ë*, collettivo neutro coniato sulla base di *kolot'ë*, ‘fitte’.

L'individualità (e la sua perdita), connessa alla biografia e quindi all'autobiografismo, è un nodo complesso nella poetica mandel'stamiana. Non molto tempo prima, nel 1928, aveva scritto, in risposta a un'inchiesta della rivista *Čital'ë i pisatel'* sul tema *Lo scrittore sovietico e l'Ottobre*, un breve pezzo intitolato *Poet o sebe*, che si apriva con queste parole:

La rivoluzione d'Ottobre non poteva non influire sul mio lavoro, perché mi ha tolto la ‘biografia’, la sensazione di un significato personale. Le sono riconoscente per aver posto fine una volta per tutte alla sicurezza spirituale e al vivere di rendita culturale [...] Al pari di molti altri, mi sento debitore della rivoluzione, ma le porto doni di cui per ora essa non ha bisogno (S II, 310).

Si mescolano sottilmente tra le righe di questo passaggio sensazioni contraddittorie: una perdita catastrofica che è al tempo stesso liberazione da un far-

dello, la cancellazione di un passato culturale considerata contemporaneamente atto di barbarie e condizione necessaria per la nascita di un nuovo mondo. La perdita dell'individualità si mantiene abilmente in equilibrio tra valutazione negativa e positiva. Difficile dire quanto l'ambiguità fosse dettata da prudenza politica e quanto rispondesse invece a un tratto della personalità mandel'stamina<sup>60</sup>.

La biografia, o meglio la mancanza di una biografia, si trova in Mandel'stam sempre al centro di una tensione tra catastrofe e liberazione; già nel saggio del 1922 *Konec romana* scriveva: "La sorte successiva del romanzo non sarà altro che la storia della polverizzazione della biografia come forma di esistenza individuale, anzi più che polverizzazione – una catastrofica distruzione della biografia". E, poco più avanti: "Il romanzo contemporaneo ha improvvisamente perso sia la *fabula*, ossia la personalità che agisce nel tempo che le appartiene, sia la psicologia, perché questa non motiva più alcuna azione" (S II, 203-204). Si tratta di un programma allo stesso tempo personale e di poetica: *Egipetskaja marka*, prosa del 1927, sarà il tentativo di realizzare un romanzo contemporaneo "senza *fabula* e senza psicologia", mentre *Šum vremena*, del 1923, voleva essere, nelle intenzioni dell'autore, un paradossale esempio di 'memorie impersonali'. Lì dichiarava Mandel'stam:

Non voglio parlare di me, ma seguire il secolo, il rumore e il germogliare del tempo. La mia memoria è avversa a tutto ciò che è personale. Se dipendesse da me, ricordando il passato mi limiterei a storcere la bocca. Non sono mai riuscito a capire i Tolstoj e gli Aksakov, i nipoti di Bagrov, innamorati degli archivi di famiglia con le loro epiche memorie domestiche. Lo ripeto – la mia memoria non è amorevole, ma ostile, e lavora non alla riproduzione, ma alla rimozione del passato. Il *raznočinec* non ha bisogno di memoria, gli basta raccontare i libri che ha letto, ed ecco pronta la sua biografia. Laddove per generazioni fortunate parla l'epos in esametri e la cronaca, lì c'è per me il segno di uno iato, e tra me e il secolo si apre un vuoto, un fossato pieno del rumore del tempo, al posto riservato alla famiglia e all'archivio domestico (S II, 41).

La cancellazione del proprio passato, la perdita della biografia, assume qui una colorazione sociale e letteraria: una nuova generazione di scrittori *raznočincy* si oppone alla vecchia generazione di letterati di nobili ascendenze. Laddove, nel XIX secolo, il legame tra il poeta e il tempo era costituito da "archivi di famiglia e cronache domestiche", ossia da una storia familiare continuamente tramandata, che risaliva indietro nel tempo di generazione in generazione intrecciandosi con quella della Russia stessa, il poeta *raznočinec* ora non ha famiglia e non ha memorie, vive separato dal suo tempo (le parole *proval*, 'lacuna', 'vuoto', e *zivanje*, 'iato', ma anche 'apertura', ciò che sta spalancato e mostra il suo interno, saranno ricorrenti e centrali in Mandel'stam), e può solo ascoltarlo, percepirlo passivamente (si ricordi ancora quanto scriveva Ce-

<sup>60</sup> Sull'ambiguità di Mandel'stam nei confronti della rivoluzione cf. Gasparov 1991: 372.

lan a proposito della poesia di “uno che percepisce”); ma la lingua del tempo è incomprensibile, si perde in un rumore indistinto. Al di là di questo aspetto socio-letterario c'è però nel rifiuto della biografia qualcosa di più profondo e personale: l'impossibilità per Mandel'stam di ricevere dalla propria famiglia un'eredità culturale che lo ancorasse a una tradizione, a un tempo e a un luogo. Continua lo stesso passo di *Šum vremeni*:

Cosa voleva dire la famiglia? Non lo so. Era disartrica [косноязычна] dalla nascita, – ma di cose da dire ne avrebbe avute. Su di me e su molti miei contemporanei pesa una disartria dalla nascita. Abbiamo imparato non a parlare, ma a farfugliare [лепетать] – e solo prestando ascolto al rumore montante del tempo e imbiancati dalla spuma della sua onda abbiamo acquisito una lingua. La rivoluzione è di per sé vita e morte, e non può sopportare che in sua presenza si vada cianciando della vita e della morte. Ha la gola secca per la sete, ma non accetterebbe una goccia d'acqua da mani estranee. Natura – rivoluzione – sete eterna, eterna arsura (forse essa invidia i secoli che estinguevano la loro sete umilmente, alla buona, recandosi all'abbeveratoio delle pecore. È tipico della rivoluzione questo timore, questa paura di ricevere qualcosa da mani estranee, essa non è capace, ha paura di accostarsi alle sorgenti dell'esistenza). Ma cosa hanno fatto per lei queste “sorgenti dell'esistenza”? Con quanta indifferenza fluivano le loro onde tonde! Fluivano per se stesse, per sé si riunivano in ruscelli, per sé gorgogliavano alla sorgente! (“Per me, per me, per me”, dice la rivoluzione. “Ognuno per sé, ognuno per sé, ognuno per sé”, risponde il mondo) (S II, 42).

La rottura della tradizione si manifesta come perdita di una lingua chiaramente articolata; la consegna del passato di generazione in generazione che avviene attraverso la lingua subisce una battuta d'arresto, nella catena di trasmissione manca un anello. La lingua che la famiglia può insegnare non è più adatta ai nuovi tempi, in cui risuona come un'incomprensibile farfugliamento, la famiglia non è in grado di leggere il presente, oppure, andando in direzione opposta, il presente non è più in grado di leggere, di articolare e comprendere la tradizione che la famiglia consegna<sup>61</sup>. Mandel'stam e i suoi contemporanei dovranno apprendere una lingua nuova, nata direttamente dal brusio del tempo, una lingua insegnata dall'ambiente sociale, che si nutre di qualcosa di non chiaramente organizzato, di frammentario, e rifugge dal culto della bellezza e dell'armonia; un rumore, in cui bisogna immergersi come nella schiuma di un'onda. La rivoluzione, detentrica di vita e morte, esautora la famiglia; eternamente assetata, eternamente in cerca di qualcosa, rifiuta di placare la sua sete come avevano fatto i secoli precedenti, appoggiandosi alla tradizione, “sorgente dell'esistenza” che resta pur sempre individualistica, mentre la rivoluzione esige il sacrificio dell'individualità.

La tendenza di Mandel'stam a evitare ricordi personali è testimoniata da Nadežda, secondo la quale egli era concentrato non su di sé, ma su oggetti ester-

<sup>61</sup> Sull'assenza di una lingua comune nella famiglia di Mandel'stam cf. ancora *Šum vremeni*, S II, 20.

ni; i suoi ricordi “avevano sempre carattere frammentario e non erano mai personali” (NM II, 151). Più di una volta Nataša Štempel’ ricorda nelle sue memorie come Mandel’štam eliminasse le poesie in cui l’elemento autobiografico gli sembrava troppo evidente (Štempel’ 1987: 220): un tentativo di cancellazione della propria storia personale e familiare, giustificato dal punto di vista storico con quella grande interruzione della tradizione che fu la rivoluzione russa, in nome di una immersione nella contemporaneità. Su questo sfondo è strano notare come moltissime poesie di Mandel’štam, e la raccolta *Armenija* ne è buon esempio, siano incentrate su un temi infantili (Cf. Brodskij 1994: 11, Iro 2001: 43-67, Wiegiers 1997: 491-501), e quante volte ricorra come un *Leitmotiv* l’aggettivo *detskij*. Su questi problemi si avrà modo di ritornare.

Nella poesia, dunque, tutti, persa la propria individualità nell’anonima massa della rivoluzione, sono accomunati da uno stesso destino di morte. Le “fitte fatali”, *rokovoe kolot’ë*, rimandano non solo a quel destino sacrificale che avevamo già visto in *Armenija*, ma anche a tutta l’area semantica di ‘pungere’, *kolot’*, ‘pungente’, *koljučij*, che si applicava prima alla rosa, simbolo della poesia, e poi al linguaggio armeno. È allora probabilmente la poesia stessa che, con pungenti fitte al petto, decreterà la morte dei poeti nella Russia sovietica. L’ultimo verso sembra confermare questa ipotesi. Il grappolo d’uva di Erzerum si riferisce alla prosa puškiniana *Putešestvie v Arzrum*. Puškin si recò in quella che oggi è la città turca di Erzerum, nel Caucaso, nel 1829, durante la guerra russo-turca, e del suo viaggio attraverso Georgia e Armenia lasciò un resoconto limpido e appassionato, ricco di curiosità, interesse e umana simpatia per i luoghi, la natura, i popoli incontrati, che fu sicuramente presente a Mandel’štam durante la stesura della prosa e delle poesie armene. L’ultimo verso di quella che, insieme alla sestina che la segue, può essere considerata la poesia conclusiva del *poryv* armeno, dice dunque: il nostro destino, di noi poeti russi, che abbiamo perso in nome della rivoluzione la nostra storia personale, familiare e sociale, abdicando al nostro passato, e trasformandoci così in *ljud’ë*, è la poesia, cui si accompagnerà una tragica morte<sup>62</sup>, preceduta da quel “giorno in più” rappresentato simbolicamente dai viaggi ad Erzerum e in Armenia, sorta di seconda nascita, nuovo contatto, anche se a termine, con la vita e le sue meraviglie; archetipo di questo destino di poesia, bellezza e morte, ora chiamato finalmente per nome, è Puškin<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Kubat’jan (2012) nota come nel verso “in quale categoria” il termine *razrjad* potrebbe riferirsi sia alle diverse categorie in cui si usava distinguere i funerali in Russia prima della rivoluzione (di prima categoria erano i funerali delle persone più benestanti, di seconda quelli delle persone immediatamente inferiori per *status* sociale ed economico, e così via), sia alle diverse categorie di criminali in cui vennero divisi i decabristi sottoposti a giudizio.

<sup>63</sup> Nelle minute della quinta quartina della poesia ritroviamo un ulteriore riferimento esplicito a Puškin, poi eliminato nella versione definitiva, e all’episodio di *Putešestie v Arzrum* in cui egli incontra il feretro di Griboedov, ucciso a Teheran durante una sollevazione, mentre veniva trasportato su un carro verso Tiflis. Il verso *Tam, gde vezli na arbe Griboedova* (S I, 506) consente un evidente gioco di parole, irricognoscibile

\*\*\*

И по-звериному воет людье,  
 И по-людски куролесит зверье.  
 Чудный чиновник без подорожной,  
 Командированный к тачке острожной,  
 Он Черномора пригубил питье  
 В кислой корчме на пути к Эрзеруму.<sup>64</sup>  
 Ноябрь 1930

Questa sestina rappresenta un pollone germogliato dal tronco della poesia precedente. I primi due versi nascono da *ljud'ë* e ne precisano la natura: *ljud'ë* è una massa impersonale che non ha lingua, ma emette suoni animaleschi (come già visto, per Mandel'stam la perdita della storia individuale e familiare si identifica con la perdita della lingua); allo stesso modo del *ljud'ë* un gruppo di animali, *zver'ë*, 'folleggia'; il termine *kurolesit* copre un'area semantica che va da 'fare birichinate', a 'fare baccano', 'sfrinarsi', e deriva dal *kyrie eleison* dei primi sacerdoti greci in Russia, di cui ricalca il suono incomprensibile a orecchie slave. Nel suo significato originario indica fare o dire qualcosa di incomprensibile, privo di senso, ed è questo significato a giocare il ruolo più importante nella poesia di Mandel'stam, a ribadire, con il tema della perdita della lingua, quella specie di disartria che caratterizzava secondo il poeta la sua generazione. Oppure, con un'altra immagine di regresso, quella involuzione del linguaggio, per cui la lingua viene disimparata, scompare alla coscienza, invertendo il percorso di un apprendimento non solo individuale, ma del genere umano tutto.

Al terzo verso si ritrova il funzionario senza mandato; non si tratta però dell'individuo orribile della poesia precedente, bensì di un personaggio *čudnyj*, 'meraviglioso', che la critica identifica concordemente con Puškin (S II, 507; cf. Surat 2005: 63-64). È un altro esempio di come il *poryv* sia differenziante, e di come l'oggetto che ne è attraversato non resti mai identico a se stesso. Come riportato nelle già citate memorie di Nadežda, era attivo per Mandel'stam il paragone tra i funzionari sovietici in Armenia, ignoranti e malcontenti, e quelli della Russia zarista, curiosi e interessati alla regione, come Šopen, e ancor più come quel funzionario assolutamente straordinario che fu Puškin. In *Putešestvie v Arzrum* Puškin possiede una *podorožnaja*, un foglio di viaggio con l'autorizzazione a servirsi dei cavalli di posta, di cui fa uso al momento opportuno, ma

---

nella versione finale della poesia, tra *Griboedov-griby-groba*. La scomparsa del nome di Griboedov nella redazione definitiva della poesia depone a favore di uno stemperarsi di riferimenti chiari e univoci, e un accentuarsi della dimensione onirica e universale dei versi, in grado di alludere contemporaneamente al comune destino di più poeti in epoche diverse.

<sup>64</sup> 'Ferinamente ulula la gente, / umanamente folleggiano le bestie. / Il favoloso funzionario senza foglio di viaggio, / inviato in trasferta alla carriola galeotta, / le labbra bagnò nella pozione di Černomor / in un'acida bettola sulla strada per Erzerum.' *Novembre 1930*

sappiamo anche che il suo viaggio non era stato autorizzato dal governo<sup>65</sup>. Perché Puškin, se è vero che di lui si sta parlando, dovrebbe essere stato “mandato in missione alla carriola galeotta”, cioè ai lavori forzati, quando invece ad Arzrum egli si recò di propria volontà, e anzi attirandosi per questo il rimprovero dello zar? Varie le ipotesi, che non necessariamente si escludono a vicenda: una è che qui Mandel'stam stia contaminando il destino di Puškin con quello dei suoi amici decabristi in esilio che egli incontrò durante il viaggio in Caucaso. Una seconda è che si tratti di un accenno metaforico e iperbolico al futuro destino di Puškin stesso, sempre più sottoposto al controllo dello zar. Una terza è che Mandel'stam stia sovrapponendo alla figura di Puškin se stesso, e i timori relativi al suo incerto futuro dopo il viaggio in Armenia.

L'ultimo distico può contenere un riferimento diretto a *Putešestvie v Arzrum*, in cui Puškin menziona la possibilità di bere del latte acido (‘acida bettola’ sarebbe in questo caso un’ipallage) in una delle *lačužki*, ‘stamberghe’, nelle fortezze sulla strada per il Caucaso. Bagnarsi le labbra nella pozione di Černomor rimanda al mago Černomor, presente nel *Ruslan i Ljudmila* e nella *Skazka o zare Saltane puškiniani*<sup>66</sup>; d'altro canto, è possibile sentir risuonare attraverso la parola anche i significati di *černyj mor*, ‘morte nera’, come viene definita la peste che colpì l'Europa a metà del Trecento, e Černoje more, Mar Nero. La pozione a cui il funzionario-poeta accosta le labbra è dunque ambigua, bevanda a un tempo di morte e di poesia, mentre il Mar Nero indica una regione che Mandel'stam considerava erede diretta dell'antica civiltà greca, e per questo culla di mito e arte<sup>67</sup>.

Con questi sei versi si può considerare concluso il *poryv* armeno. Nel novembre del 1930 i Mandel'stam tornarono da Tiflis a Mosca, e nel dicembre dello stesso anno tentarono di stabilirsi a Leningrado, dove rimasero fino al 7 gennaio 1931 nella casa di riposo CEKUBU, per poi trovare per alcuni giorni alloggi separati, Mandel'stam presso suo fratello Evgenij, Nadežda da sua sorella; qui nacque il grappolo di poesie che possiamo considerare come *poryv* leningradese.

Prima di addentrarsi in questo nuovo gruppo di componimenti, sarà bene lasciare spazio a qualche riflessione. La poesia, come dice Celan, è sempre *unterwegs*, in cammino. Non solo cioè accompagna il cammino di vita del suo autore, ma è essa stessa percorso, come abbiamo visto in Mandel'stam continua trasformazione, spostamento e metamorfosi. La poesia, soprattutto una poesia come quella mandel'stamiana, non conosce punti di arrivo, statiche stazioni,

<sup>65</sup> Per Kubat'jan (2012) con il “funzionario senza foglio di viaggio” Mandel'stam alluderebbe anche a se stesso, e al suo viaggio in Armenia, ipotesi sostenuta anche da Frejdin (2004).

<sup>66</sup> Cf. Surat 2009: 242-243. I due Černomor sono tra l'altro istanze opposte, il mago di *Ruslan i Ljudmila* forza malefica, il capo dei guerrieri di *Skazka o zare Saltane* eroe buono.

<sup>67</sup> Si veda l'uso di *pit'e* in poesie di ambientazione greca antica, dove il mare è il Mediterraneo, come *Gončarami velik ostrov sinij* e *Nereidy, moi nereidy*.

definizioni finali. Il pericolo, quando si pratica la “forma arcaica” del commento (Benjamin 2000: 139), è che questa caratteristica si trasferisca anche all’analisi. Meccanismo in parte inevitabile, quando si cerchi di seguire i contorni del discorso poetico, diluendone almeno in parte, per quanto sia possibile, il “fuoco troppo intenso”, nasconde però il rischio che il discorso critico raddoppi, ingigantendole, le caratteristiche di quello poetico, contribuendo a un senso di vaghezza e dispersione. Per questo nel ripercorrere il cammino poetico mandel'stamiano, verranno ripresi e riuniti di tanto in tanto i fili del discorso interpretativo, riproponendo sinteticamente alcune osservazioni.

Tra le maglie della scomposizione critica delle poesie vanno costituendosi tre fondamentali sezioni interpretative, tra loro connesse: la prima attiene ai temi dei *Quaderni*, la seconda ai procedimenti poetici che mettono in atto questi temi, la terza al metodo interpretativo che si costituisce man mano a partire dall’analisi. Tutte e tre le direzioni di lettura sono indicate da Mandel'stam; è Mandel'stam, in altre parole, a dire come leggere le sue poesie. Si esaminerà allora il cammino percorso, a partire da quelle premesse, fino alla fine del primo *poryv* dei *Quaderni*.

Dal punto di vista dell’analisi tematica ci si era proposti di disegnare un profilo della cronologia mandel'stamiana; a questo proposito ha cominciato a delinearsi una temporalità basata sul concetto bergsoniano di ‘durata’, contrapposta al tempo degli orologi; le già numerose immagini di regresso che a vari livelli compaiono nei versi sembrano suggerire come in questo modello sia possibile invertire la freccia del tempo.

Per quanto concerne invece il tempo della storia personale, si assiste a un tentativo di liberarsi dalla biografia, di quella storia familiare che dopo la rivoluzione non poteva più esistere sotto le spoglie di una tradizione ormai spazzata via, in nome di una immersione nella contemporaneità; a questo si accompagna però nelle poesie, contraddittoriamente, una sottolineata presenza dei riferimenti all’infanzia.

Si era poi inteso indagare come funzionino i cinque sensi nella poesia di “uno che percepisce ed è attento, che si volge a quanto appare”; si è visto come l’Armenia significhi per Mandel'stam il risveglio, l’acuirsi e la rieducazione dei cinque sensi, e come la sinestesia diventi il meccanismo più usato nella descrizione della sua percezione del mondo. Si è inoltre notato come verso la fine del *poryv* armeno cominci a prendere forma un immaginario di oggetti concavi che avrà una parte importante nel futuro sviluppo della percezione mandel'stamiana dello spazio.

Gran parte dei procedimenti poetici osservati hanno a che fare con i concetti di dinamismo e spostamento. È così per la proprietà trasformativa della materia poetica (*obraščaemost’* e *obratimost’*), grazie alla quale ogni serie di immagini genera nei versi la successiva, in un processo metamorfico in cui le diverse serie sono legate tra loro da contrassegni semantici secondari, oppure una stessa immagine associa serie semantiche diverse; è così per le metafore, mattoni costitutivi del discorso poetico, in cui il pensiero creativo continuamente si solidifica per poi disciogliersi, caratterizzate da una “fluidità eraclitea” per cui i due piani,

metaforico e reale, acquistano lo stesso grado di concretezza e tangibilità, al punto da diventare indistinguibili; è così per le frequenti ipallagi e per gli scambi tra soggetto e oggetto che caratterizzano il dettato poetico di Mandel'stam e per la tendenza a decostruire l'oggetto poetico, fornendone una descrizione in negativo che, dopo averlo fatto apparire nella trama dei versi, lo faccia poi sparire. Estrema conseguenza di questa mobilità è la frequente migrazione di temi, immagini, termini chiave da un polo positivo a uno negativo, così che non si possa deciderne la collocazione in una sola delle due sfere; questa oscillazione ha una parte non indifferente nella *Befremdung* individuata da Celan, così come nell'ambiguità o indecidibilità interpretativa che buona parte della critica riconosce come tratto distintivo della poesia mandel'stamiana. La direzione surreale individuata da Celan in questa poesia è testimoniata già nel primo *poryv* dall'uso di *blažennye besmyslennye slova*, termini semanticamente distanti di cui si rende attiva una valenza sonora, magico-incantatoria della tessitura fonetica.

Il metodo di analisi che va costituendosi man mano che si procede nella lettura cerca di utilizzare osservazioni dello stesso Mandel'stam o della moglie, suo *alter ego* poetico. Così il concetto mandel'stamiano secondo cui la forma è *vyžimka* del contenuto, viene cioè spremuta da quest'ultimo, più che esserne *oboločka*, rivestimento, ci dice della loro strettissima connessione, e della necessità di considerarli come due facce della stessa medaglia. Le frequenti inversioni che caratterizzano in Mandel'stam le immagini di regresso suggeriscono che è possibile a volte leggere la poesia al contrario, dalla fine all'inizio, e che questo può palesarne il senso, restituendo la normale sequenza dei versi.

L'osservazione di Nadežda sull'importanza della funzione in poesia, lo *za čem*, più che l'analisi descrittiva, l'*o čem*, è stata e sarà principio guida della lettura proposta, in particolar modo per tutti quegli elementi cosiddetti eruditi della poesia mandel'stamiana, cui spesso si sono applicate stravaganze e eccessi della critica.

## 2.5 *Poryv leningradese*

*Ленинград*

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,  
До прожилков, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда, так глотай же скорей  
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,  
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:  
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,  
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок  
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,  
Шевеля кандалами цепочек дверных.<sup>68</sup>

Декабрь 1930

Con questi versi apparentemente diaristici Mandel'stam tornava in Russia; solo un mese li separa dall'ultima poesia sull'Armenia, ma il cambiamento di tono e di atmosfera è profondo. Sette distici delinearono, come i sette versi del 'proemio' al *porv* armeno, luoghi e tempi, tensioni, stati d'animo, sensazioni e contraddizioni di una nuova situazione di vita e di poesia. 'Duplicità' potrebbe essere il titolo di questa poesia, ché innumerevoli sono gli sdoppiamenti che la attraversano in quasi ogni parola. A cominciare dalle prime due: *ja vernulsja*, 'sono tornato', questo accordo iniziale che stabilisce la tonalità di tutto il seguito dei *Quaderni di Mosca*, apparentemente chiaro ma in realtà nascostamente dissonante. Perché l' 'io' della poesia sarà così oscillante da rendere la sua collocazione estremamente difficile, e il ritorno sarà un ritorno non tanto, o non solo, nello spazio, ma anche nel tempo. Infatti Leningrado, il cui grigio nome sovietico risuona nella sua forma nominale solo nel titolo, è già dal primo verso "la mia città", ossia la città del mio passato, in cui ogni cosa è così nota da commuovere, e in questo caso *do slez* si riferisce al presente, ma anche in cui quello che è noto è dolore, e le lacrime di *do slez* si spostano allora nel passato, legandosi a piccole vene (forse venule del naso che si rompono nel raffreddore) e ghiandole gonfie, ricordi di malattie infantili. *Prožilki* è la parola in cui si attua il passaggio dal presente al passato e dalla città al poeta bambino: una parola duplice, sia 'venatura', riferita in questo caso al marmo tipico degli edifici di Leningrado<sup>69</sup>, che piccola vena o capillare. Ancora, *prožilki* trasforma le lacrime che scorrono nel primo verso in un altro liquido, altrettanto impregnato di dolore, di vita e morte, in quel sangue che già nell'epigrafe di *Armenija* gonfiava le rose invernali.

Il secondo distico comincia in modo parallelo e antitetico al primo: a *ja vernulsja v moj gorod* si oppone *ty vernulsja sjuda*, e ogni parola, in questo secondo emistichio, si contrappone a quella che le corrisponde nel primo. *Ja-ty*:

<sup>68</sup> 'Leningrado. Sono tornato nella mia città, nota fino alle lacrime, / fino alle venule, fino alle gonfie ghiandole infantili. // Sei tornato qui, allora su, ingoia / l'olio di pesce dei fanali fluviali leningradesi, // riconosci il breve giorno dicembrino, / dove il tuorlo si mescola alla pece funesta. // Pietroburgo! Non voglio ancora morire: / tu hai i miei numeri di telefono. // Pietroburgo! Ho ancora indirizzi, / a cui troverò voci di morti. // Vivo sulla scala di servizio, e alla tempia / mi colpisce il campanello strappato con tutta la carne. // E la notte intera attendo i cari ospiti, / muovendo alla porta i ceppi delle catenelle.' *Dicembre 1930*

<sup>69</sup> Si veda quante volte ricorre la parola *mramor* in *Šum vremeni*.

nel primo emistichio il poeta parla in prima persona, e l'identità dell' 'io' viene confermata, nonostante la dichiarata avversità di Mandel'stam alla biografia, dai ricordi infantili. Nel secondo emistichio il poeta guarda a se stesso dall'esterno e si rivolge all' 'io' come a una seconda persona. *Vernulsja v moj gorod-vernulsja sjuda*: il primo 'sono tornato' si riferisce più al tempo che allo spazio – il nome attuale della città, privo di importanza, è infatti assente, mentre si tratta della 'mia' città, la città della mia vita trascorsa. Il secondo 'sei tornato' si riferisce prettamente allo spazio, come chiarisce l'avverbio 'qui': anche in questo caso la città non ha nome, è uno spazio geografico al di là di tempi e ricordi.

Quello che accade nel resto del terzo distico e poi nel quarto è una mistione di presente e passato, tempo e spazio. Bene, sei tornato, dice a se stesso il poeta (o gli dice la città, personificata?), con aria di sfida vagamente ironica, qui dove sono i ricordi a cui dovresti tenere, ma in realtà sono ricordi spiacevoli, come l'olio di fegato di merluzzo, ricostituente e vitaminico somministrato un tempo ai bambini cagionevoli, evidentemente legato alle precedenti memorie di malattia. *Rybyj žir leningradskich rečnych fonarej* è un verso denso di allusioni. Si è visto che tutto quanto concerne i pesci ha significato di aggressività in Mandel'stam, parimenti a tutto quello che ha a che fare con *žir*, 'grasso', come vedremo più avanti; entrambi i termini sono usati in più occasioni per alludere alla realtà sovietica. L'allusione in questo caso è confermata dall'aggettivo 'leningradesi', in cui, per la prima e unica volta nella poesia se si esclude il titolo, compare il nome sovietico della città, che ha in sé il nome di Lenin. Si può immaginare come la macchia di luce gialla emessa dai lampioni e riflessa nell'acqua del fiume ricordi il colore dell'olio di fegato di merluzzo che il poeta era costretto a ingoiare da bambino; alla Leningrado di Stalin si sovrappone così la Pietroburgo imperiale degli anni di infanzia, e in entrambi i casi il poeta deve 'ingoiare' qualcosa che non gli piace: un tempo l'olio di merluzzo, ora le offese (*glotat' oskorblenija*). Attraverso il primo e il secondo distico qualcosa continuamente scorre: le lacrime e il sangue, l'olio e l'acqua del fiume.

Il primo emistichio del terzo distico riprende la struttura del secondo del secondo distico; così, similmente a quanto era avvenuto per il primo e il secondo distico, anche il secondo e il terzo si incastrano l'uno nell'altro: primo, secondo e terzo distico formano una catena con due anelli in comune. Dal secondo distico il terzo prende i colori: giallo e nero dei lampioni e della notte, quella lunga notte che lambisce i bordi di un breve giorno di dicembre nel Nord della Russia. L'atmosfera invernale, che contrasta così fortemente con quella del soggiorno armeno, è descritta da Mandel'stam attraverso ricordi: il giallo del giorno diventa il giallo del tuorlo d'uovo spesso somministrato ai bambini per le sue proprietà nutritive, la notte nera che lo circonda diventa pece o catrame. La pece veniva usata, sotto forma di pillole, crema o disciolta in acqua, per curare malattie delle vie respiratorie o della pelle; si tratta anche in questo caso probabilmente di un ricordo legato a malattie infantili, motivato sul piano poetico anche da altre caratteristiche della pece: colore, odore, consistenza (tra solido e liquido, simile a quella del tuorlo d'uovo). Una delle eredità trasmesse dal *porjv* armeno a quello leningradese consiste infatti nelle acute capacità percettive attraverso

le quali il reale si struttura: Leningrado prende forma attraverso colori, giallo e nero<sup>70</sup>, forti odori, olio di pesce e catrame, e suoni, introdotti nella terza e quarta strofa. Qui, come era già accaduto con Erevan e con l'Armenia, il poeta invoca la città, ma con il suo nome prerivoluzionario, Pietroburgo; si tratta dunque nuovamente di un'invocazione diretta non tanto a un luogo, quanto a un tempo trascorso, e, come vedremo, non tanto o non solo a una città, ma anche a se stesso. "Io non voglio ancora morire", dice il poeta, rivolgendosi alla città, e colpisce che dica *ešč'e net*, come se un destino di morte imminente e violenta avesse già preso forma nella sua coscienza, e si trattasse solo di posporlo. Ma è anche come se il poeta volesse in un certo senso sincerarsi di essere ancora in vita, e ne chiedesse conferma, rivolgendosi però paradossalmente a una città fantasma, quella Pietroburgo della sua infanzia che già non esiste più. A dimostrazione del fatto di essere ancora vivo, e di non poter ancora morire, egli invoca l'elenco telefonico, ma in maniera paradossale (Levin 1972b: 40): la frase normale, "io ho ancora i tuoi numeri di telefono", esisteva come variante nelle minute (S I, 507: *U menja telefonov tvoich nomera*). Del perchè poi Mandel'stam la cambiò, invertendo, parallelamente all'alternanza dei pronomi 'io' e 'tu' nei primi due distici, gli aggettivi possessivi 'mio' e 'tuo' possono esistere almeno due spiegazioni. In un primo caso Mandel'stam intendeva dire che nell'elenco telefonico di Pietroburgo-Leningrado c'erano ancora i suoi numeri di telefono (il plurale si può riferirsi al proprio numero e a quello di familiari e amici, oppure al numero di diverse dimore in cui il poeta alloggiò), ossia quella che dovrebbe essere una testimonianza esterna, oggettiva, della propria esistenza (allo stesso tempo si tratta però di numeri telefonici di vecchie abitazioni, quindi ancora di una esistenza nel passato, ormai svanita). A un secondo livello si insinua però la sensazione che, come nel secondo distico, qui sia la città a rivolgersi con il 'tu' al poeta; come se, in questo secondo caso, fosse la città stessa a non voler morire. Il punto di vista del poeta si sposta continuamente da dentro a fuori di sé.

Il quinto distico riprende la struttura e il tema del quarto, compiendo però un piccolo spostamento (e incatenando così quarto e quinto distico, come era avvenuto per i primi tre). Nuovamente il poeta invoca la città fantasma e ancora una volta scambia i pronomi possessivi: se prima il *ty*, Pietroburgo, aveva i numeri di telefono dello *ja*, del poeta, adesso è quest'ultimo ad avere indirizzi di Pietroburgo, ai quali però trova voci di morti. Levin (1972b: 40) segnala qui un'altra incongruenza: non agli indirizzi si trovano "voci", ma ai numeri di telefono. Forse il significato dello scambio sta ancora nella definizione del pronome *ja* e dell'opposizione io/altri. La rappresentazione (e naturalmente la paura) che sottende tutta questa poesia è quella della propria morte. Il quarto distico dice: se è vero che il mio numero è ancora sull'elenco, allora non sono ancora morto, qualcuno può chiamarmi, e io risponderò. Il quinto distico vorrebbe dire: io ho ancora i numeri di telefono di tanti che conoscevo Pietroburgo, e che sono morti, quindi se comporrò quei numeri di telefono, nessuno mi risponderà. Ma que-

<sup>70</sup> La simbologia dei colori del giallo e del nero si lega notoriamente in Mandel'stam al tema giudaico, cf. ad esempio Mandel'stam 2009: 203.

sta affermazione sarebbe troppo pericolosa, perché invaliderebbe la prova della propria esistenza avanzata nel distico precedente. Allora Mandel'stam dice: ho ancora non numeri di telefono, ma indirizzi, di persone che abitavano qui, ma che sono morte. Se cerco queste persone, non le troverò fisicamente, ma troverò solo la loro voce (perché si tratta di poeti pietroburchesi, tra i quali, forse, Gumilev). Questo salva la vita del poeta due volte: lascia intatto per la vita quotidiana il salvacondotto rappresentato dal numero di telefono, e per la vita poetica quello della voce, che sopravvive al suo possessore.

Gli ultimi due distici si situano nel breve scorcio di presente aperto nei quattro precedenti tra gli avverbi *skoree* e *ešče*. In questa stretta lingua di tempo, dove il passato si addossa al presente, e in cui bisogna affrettarsi, finché non si è ancora morti, “io vivo”, afferma il poeta, ma in una situazione di estrema instabilità, non in casa, ma nello stanzino presso la scala di servizio<sup>71</sup>, pronto a fuggire. Tutto il resto della poesia è una serie di presagi e rappresentazioni funeste, terribili perché fin troppo realistiche, dove la scena di chi aspetta che qualcuno bussi alla porta si trasforma in una di tortura, deportazione, fucilazione: il campanello, strappato dalla parete (l'espressione mandel'stamiana *vyrvannyj s mjasom* sostituisce quella standard *vyrvannyj s kornem*, ‘sradicato’, come era davvero il campanello dell'appartamento del fratello di Mandel'stam, Evgenij Emilevič (S I, 507), mettendo in relazione il muro e il campanello con la fronte del poeta, che apparirà nei versi subito dopo), risuona come uno sparo (colpisce la tempia, e non le orecchie, come nota ancora Levin, 1972b: 41), il suo suono-proiettile strappa dunque la carne (perché chi suona alla porta è venuto per portare il poeta alla tortura e alla morte), mentre le catenelle alla porta diventano ceppi per incatenare i prigionieri<sup>72</sup>, e gli ospiti, con tragica ironia “cari”, altri non sono che la polizia segreta sovietica. La poesia si gioca tutta sulla duplicità dei piani temporali: se nei primi quattro distici attraverso il presente riluceva il passato, nel quinto si attua il passaggio dai ricordi del passato alle premonizioni del futuro (attraverso il verbo *najdu [mertvecov golosa]*); e sono queste funeste premonizioni a costituire l'oggetto degli ultimi due distici. Il presente esiste in questa poesia solo come punto di giunzione e trasformazione del passato in futuro; ai suoi margini premono *uže*, ‘già’, e *ešče (net)*, ‘(non) ancora’, quegli enzimi trasformativi del flusso del tempo di cui Mandel'stam aveva parlato nel *Viaggio*, in un ben diverso contesto e con ben altri toni, a proposito di Lamarck, come di due “punti luminosi del pensiero lamarckiano, spermatozoi della gloria e dell'eliografia evolucionistica, segnalatori e pionieri della creazione delle forme [*formoobrazovanie*]”<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Dove davvero si era sistemato Mandel'stam nella casa del fratello, perché tutte le altre stanze erano occupate (Gasparov 2001: 620).

<sup>72</sup> Sul perché la catenella alla porta sia plurale, ‘le catenelle’, cf. ancora Levin 1972b: 41-42.

<sup>73</sup> S II, 123. Sull'uso dei due avverbi in Mandel'stam cf. Panova 2003: 370.

\*\*\*

С миром державным я был лишь ребячески связан,  
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья –  
И ни крупицей души я ему не обязан,  
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой  
Я не стоял под египетским портиком банка,  
И над лимонной Невою под хруст сторублевый  
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных  
Я убежал к nereидам на Черное море,  
И от красавиц тогдашних – от тех европейнок нежных –  
Сколько я принял смущенья, насады и горя!

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет  
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?  
Он от пожаров еще и морозов наглее –  
Самолубивый, проклятый, пустой, молодежавый!

Не потому ль, что я видел на детской картинке  
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,  
Я повторяю еще про себя под сурдинку:  
– Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива...<sup>74</sup>  
*Январь 1931*

La poesia riprende i motivi centrali della precedente. A partire dal nodo di memorie legate al ritorno a Pietroburgo, sembra che l'intento principale sia ora chiarire (e giustificare) i rapporti con la città degli zar che riluce attraverso la Leningrado sovietica. I versi sono in parte dialogo rivolto a se stesso, in parte rendiconto davanti alle scomode domande di un immaginario 'tu' accusatorio.

Con quel mondo, con quell'epoca e quella società, così comincia Mandel'stam la sua autodifesa, sono stato legato solo "infantilmente", *rebjaceski*,

<sup>74</sup> 'Al mondo imperiale fui solo infantilmente legato, / temevo le ostriche, guardavo in tralice i soldati – / e non gli devo neanche un briciolo d'anima, / per quanto mi sia tormentato a altrui somiglianza. // Con stupido sussiego, aggrottato, in mitra di castoro / non sono stato fermo sotto l'egizio portico di una banca, / e sulla Neva di limone, al fruscio di cento rubli / per me la zingara non ha mai, mai danzato. // Presentando future esecuzioni, fuggii dal rombo degli eventi in rivolta / dalle Nereidi sul Mar Nero, / e dalle bellezze di allora – da quelle europee tenere – / quanto turbamento mi venne, strazio, e dolore! // Allora perché questa città domina tuttora / per antico diritto i miei sentimenti e pensieri? / Gelo e incendi l'hanno resa ancora più sfacciata – / città suscettibile, maledetta, vuota, finta giovane! // Non sarà perché in una illustrazione infantile ho visto / Lady Godiva con la chioma rossa scomposta, / che tra me e me ripeto ancora in sordina: / – Lady Godiva, addio ... Non ricordo, Godiva...' *Gennaio 1931*

nel doppio significato di ‘quando ero bambino’, e ‘in modo infantile’. Come per il *poryv* armeno la prosa di riferimento era *Putešestvie v Armeniju*, così per questo leningradese è *Šum vremeni* (1923), in cui, nel capitolo *Rebjačeskij imperializm*, l’autore dichiara la sua infatuazione infantile per gli aspetti militari e imperiali di Pietroburgo, per le sentinelle, i soldati, i marinai, le parate, il cambio della guardia, i funerali dei generali, i transiti dello zar e la sua famiglia (S II, 10). Tutto questo, egli dice nella poesia, come a voler prendere cautamente le distanze, altro non era che la mania di un bambino; in realtà le ostriche, simbolo di lusso, mi facevano paura, e i soldati della guardia (probabilmente quelle guardie di marina dalla cui alta statura era attratto), li guardavo *ispodlob’ja*, ‘in tralice’, cioè non solo con sospetto, ma anche ‘da sotto a sopra’ (Brodskij 1994: 12), con fanno i bambini con gli adulti. Questo mondo, continua Mandel’štam, non ha lasciato nelle più intime profondità del mio io nessuna traccia, nulla di quello che forma oggi la mia personalità può essergli ascritto, nonostante i tormenti mi accomunassero alla mia generazione. Il sentimento di non appartenenza al mondo imperiale e militare della Pietroburgo di fine dell’Ottocento è descritto in *Šum vremeni*:

Tutto questo cumulo di militarismo e persino di una certa estetica poliziesca si addiceva al figlioletto di un comandante di corpo d’armata con le rispettive tradizioni familiari, e si conciliava assai male con l’odore di cucinato di un appartamento medio borghese, con lo studio paterno impregnato del sentore di pelli di capretto e di vitello, con i discorsi ebraici sugli affari (S II, 119).

La seconda quartina sposta la storia dei rapporti con Pietroburgo dall’età infantile a una più adulta, e la prosa di riferimento diventa *Egipetskaja marka*. In quel mondo, dice il poeta, non sono mai stato un personaggio ricco, influente e pieno di sé; del portico egizio di banca, il cui preciso riferimento alla geografia della città è identificato da Brodskij (1994: 12), ci interessa soprattutto l’aggettivo *egipetskij*. ‘Egiziano’, così come ‘assiro’, rimanda in Mandel’štam a una specifica rete di significati che hanno a che fare con immobilismo, schiavismo, anti-umanesimo, ferocia<sup>75</sup>, con una cultura monumentale e grandiosa, che relega la gran parte degli individui in secondo piano, e, sfruttandoli come massa umana ai suoi scopi, ne distrugge la dignità<sup>76</sup>. Non ho mai fatto parte di questa cultura, dice il poeta, e poi, completando il quadro, non sono mai andato a donne lungo la Neva. La Neva color limone, illuminata dagli stessi fanali di *Leningrad*, lega le due poesie, mentre la zingara introduce il tema femminile, che avrà uno sviluppo importante nel resto del componimento.

Infatti, continua la terza quartina, spostandosi ancora avanti nel tempo passato e arrivando all’anno 1917, prima della rivoluzione di ottobre, presentando quello che sarebbe avvenuto, scappai. Nuovamente, quindi, non appartenenza:

<sup>75</sup> Cf. la prosa *Devjatnadcatyj vek*, S II, 200. Sull’Egitto quale ipostasi della cultura sovietica in Mandel’štam cf. Uspenskij 2012.

<sup>76</sup> In *Egipetskaja marka* all’Egitto sono assegnati anche diversi valori, cf. Isenberg 1987.

come non presi seriamente parte al mondo pietroburghese imperiale, così, mentre si preparava la rivoluzione, ero occupato dai miei tormenti amorosi in Tauride, ossia in quella Crimea che il poeta considerò sempre l'erede russa della tradizione greca antica, da cui le Nereidi. Brodskij individua in Vera Sudejkina l'"europea tenera" di cui Mandel'stam si sarebbe invaghito in Crimea. Nell'interpretazione di Brodskij il ricordo di quest'innamoramento e il riferimento ai versi di *Zolotistogo meda struja*, dedicati da Mandel'stam a Sudejkina nel 1917, costituirebbe il cuore e la ragion d'essere della nostra poesia. In realtà si può dire che questa si struttura su due piani, di cui uno è il già visto rendiconto del proprio passato alla luce della trasformazione di Pietroburgo in Leningrado, rendiconto che si articola in una serie di paradigmi di non appartenenza (un'altra delle descrizioni negative tipiche di Mandel'stam), e un altro è il piano femminile che, introdotto nella seconda quartina dalla zingara danzante, non lascerà più la poesia fino all'ultimo verso. Chiarire in che modo questi due piani si combinano sarà uno dei maggiori problemi interpretativi della poesia.

La penultima quartina si apre con una domanda: se è vero che non fui realmente parte integrante del mondo imperiale pietroburghese, così come non fui coinvolto nella rivoluzione, perché allora questa città accampa su di me diritti, da dove viene il legame con questo luogo, che influenza i miei pensieri e sentimenti? In altre parole: ho cercato di privarmi di una biografia, di rimanere ai margini del tempo e dei luoghi, ma non ci sono riuscito. E adesso, negli ultimi due versi di questa quartina, Pietroburgo diventa al tempo stesso città e persona: piena di amor proprio, come chi è suscettibile, ma anche come una città dalle antiche tradizioni sottoposta a traumatici cambiamenti; maledetta, come una persona odiata<sup>77</sup>, ma anche come la città spettrale della tradizione letteraria che va da Gogol' a Belyj passando per Dostoevskij; vuota, come è ora Leningrado, una necropoli piena solo di voci di morti, ma anche come una persona leggera e futile; giovanile, come chi, pur avanti con gli anni, appare o vuole sembrare giovane, ma anche come la città dal giovane nome e il lungo ingombrante passato. E infine sempre più sfacciata, *naglee*, come una persona spudorata, e come una città che, benché devastata da incendi e gelate<sup>78</sup>, continui a voler ostentare le sue bellezze nel nuovo impero.

L'ultima quartina, che Mandel'stam non era sicuro di voler includere nella versione definitiva (cf. NM III, 146 e S I, 507), è, come spesso accade, la più problematica. In qualche modo il tema di Pietroburgo cede a quello femminile, che riemerge attraverso una illustrazione di Lady Godiva, la nobildonna inglese che attraversò a cavallo le strade di Coventry nuda, con i rossi capelli scomposti, per salvare il suo popolo da un ingiusto tributo. A Lady Godiva il poeta dice addio, e dice di aver dimenticato. Interpretazioni diverse sono state avanzate su Lady Godiva: per Brodskij rappresenterebbe Vera Sudejkina, dal cui ricordo

<sup>77</sup> "Maledetta", *prokljataja*, era, nella poesia del *por'v* armeno *Kak ljub mne natugoj živuščij*, la *gorčičnaja gluš'*, una delle prime immagini in cui s'incrinava la valutazione positiva dell'Armenia.

<sup>78</sup> Possibile riferimento agli incendi e al freddo eccezionale dell'inverno 1917.

Mandel'stam si congeda, per Gasparov (1993: 60) incarnerebbe il sacrificio di sé che Mandel'stam si accinge a compiere per il suo popolo<sup>79</sup>, pur sentendo di non appartenergli<sup>80</sup>.

Entrambe le interpretazioni contengono qualcosa di valido, ma nessuna delle due riesce a spiegare pienamente il meccanismo della poesia: se è vero che Mandel'stam sta dicendo addio al ricordo di Sudejkina, perché avrebbe scelto proprio Lady Godiva come sua ipostasi? La somiglianza di Sudejkina vista in foto da Brodskij con la raffigurazione tipica della nobildonna inglese può essere una ragione, ma sicuramente non la sola. E se attraverso Godiva Mandel'stam avesse voluto invece rappresentare se stesso, come sostiene Gasparov, quale sarebbe il significato dell'addio finale? In che modo poi Lady Godiva porta a compimento le tematiche della poesia? Come sempre la quartina racchiude diversi significati, che possono e devono convivere. In primo luogo Lady Godiva appare come il ricordo di una raffigurazione infantile (forse l'illustrazione di un libro); al di là della probabile rispondenza con una memoria reale (numerossime e diffusissime le immagini di Lady Godiva che attraversa la città nuda), è importante notare come anche il *poryv* armeno avesse al centro il tema del disegno legato a quello dell'infanzia; in questo modo si rende evidente una delle connessioni tra i due *poryvy*. Godiva rappresenta in questo senso una ipostasi della Pietroburgo di fine secolo, a cui il poeta dice ora addio.

Due cose sono centrali in Godiva (e sono i due elementi che danno vita alle interpretazioni di Brodskij e Gasparov): l'aspetto fisico (infatti viene introdotta nella poesia visivamente, attraverso un'illustrazione) e la storia della sua leggenda. L'aspetto fisico: Godiva è nuda, e questo la pone in una relazione di parallelismo e contrasto con la città di Pietroburgo. Quest'ultima, devastata e spogliata da "incendi e gelo", è "sempre più sfacciata" (*naglee*), mentre la nudità di Lady Godiva, che sopporta la vergogna di mostrarsi per salvare il suo popolo, non è sfacciata, ma sacrificale. Poi i rossi capelli: sono l'elemento che permette a Brodskij di collegare Lady Godiva a Vera Sudejkina. L'espressione *ja videl*, 'ho visto' Lady Godiva, come se il poeta fosse stato quel Peeping Tom che vide Godiva nuda e ne divenne cieco, fa dire a Brodskij che probabilmente Mandel'stam vide la Sudejkina fare il bagno nuda in mare. La poesia *Ne govori nikomu* cominciava: *ne govori nikomu, / vse, čto ty videl, zabud'*, "Non dirlo a nessuno, tutto quello che hai visto, scordalo"; si era interpretato quello che il poeta aveva visto e doveva dimenticare come l'atroce e pericolosa verità del mondo sovietico. Anche in questa poesia si può ipotizzare dunque che Mandel'stam abbia visto, come Peeping Tom, qualcosa che non avrebbe dovuto vedere, qualcosa di terribile, sacrificale e osceno al tempo stesso, che è meglio sforzarsi di

<sup>79</sup> Verosimilmente il popolo russo a lui contemporaneo.

<sup>80</sup> A questa stessa direzione interpretativa sembra accennare Nadežda (NM III, 146), secondo la quale Mandel'stam voleva eliminare l'ultima strofa quando pensava di "riconciliarsi con il nuovo".

dimenticare. È possibile avanzare l'ipotesi che Lady Godiva sia (anche) un'ipostasi di Leningrado<sup>81</sup>?

Si assommerebbero così in quest'ultima quartina e in Lady Godiva tre elementi, disposti in tre punti lungo l'asse temporale, che ricollegerebbero i diversi piani su cui la poesia si è sviluppata finora: un ricordo infantile reale, di una illustrazione che forse davvero Mandel'stam aveva visto da bambino, e che, coerentemente con la sua poetica di rimozione del passato, si sforza di dimenticare; un ricordo giovanile, relativo alla bella Vera Sudejkina, forse, chissà, davvero vista fare il bagno nuda, ricordo che risveglia probabilmente sensi di colpa, e da cui il poeta ora si congeda; infine un ricordo (che diventa allo stesso tempo premonizione) assolutamente recente, della Leningrado sovietica appena rivista, sfacciata, maledetta, piena di amor proprio, vuota, finta giovane (ha appena cambiato nome, ma è pur sempre l'antica città di prima), che al secolo contemporaneo viene offerta in sacrificio; vederne e riconoscerne la terribile nudità può costare non solo la perdita della vista, ma anche quella della vita.

\*\*\*

Мы с тобой на кухне посидим,  
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож да хлеба каравай...  
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери  
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал.<sup>82</sup>

*Январь 1931*

Per il tono colloquiale, il lessico semplice e quotidiano, l'atmosfera intima e l'ambientazione, questa poesia ricorda da vicino il proemio ai *Quaderni*. Come quelli, anche questi versi sono sospesi tra desiderio e paura, e vivono sul sottile limite tra spinte opposte. Il proemio si apriva con *nam s toboj*, la poesia in

<sup>81</sup> Nonostante la difficoltà costituita dal fatto che *gorod* sia in russo maschile, verso questa direzione interpretativa sembra inclinare Ronen, in un suo breve accenno alla poesia (Ronen 1991: 17). Lo studioso ne segnala anche il probabile ipotesto, la *Godiva* di Tennyson, nella traduzione di I. Bunin. Può essere questo il libro a cui si riferisce la *detskaja kartinka*. D'altro canto, se *gorod* è maschile, *stolica* è femminile, e alla capitale (Pietroburgo lo fu fino al 1918) vengono spesso riferite nella poesia dell'epoca caratteristiche femminili.

<sup>82</sup> 'Sediamoci un po' in cucina insieme, / c'è un dolce odore di bianco cherosene; // un coltello affilato e una pagnottella... / se vuoi, pompa bene il fornello, // sennò raduna delle corde, / lega la cesta prima dell'alba, // per andare alla stazione, / dove nessuno ci possa trovare.' *Gennaio 1931*

esame con *my s tobaj*: la situazione di intimità domestica con il *ty*, la compagna di vita del poeta, è la stessa, ma mentre il proemio dichiarava immediatamente la paura, pur minimizzandola attraverso il tono intimo, qui l'invito a sedere insieme in cucina sembra confarsi a un'atmosfera di domestica tranquillità. La cucina era il luogo della casa preferito da Mandel'stam, in cucina avevano luogo le conversazioni più importanti e confidenziali, si ricevevano gli amici (NM I, 266). Il secondo e il terzo verso sono notazioni apparentemente realistiche, e hanno di nuovo a che fare con l'acutezza delle percezioni risvegliatesi in Armenia, catturate dall'“l'attenzione del poeta lirico”<sup>83</sup>. Il secondo verso contiene sinesteticamente nelle sue prime tre parole gusto, olfatto e vista: *sladko pachnet belyj [kerosin]*. L'aggettivo *sladko*, riferito all'odore di cherosene, usato sia per il riscaldamento domestico che per il fornello a petrolio (*primus*), ha una risonanza strana, e non propriamente piacevole. Forse più dolciastro che dolce, l'odore di cherosene sa stranamente di morte, di una casa che brucia, di un gas che intossica. Allo stesso modo il coltello affilato del terzo verso, evidentemente un coltello da pane, acquista un particolare rilievo: ci si ritrova a pensare che sia un coltello con cui ci si potrebbe tagliare le vene. I primi due distici, allora, centrati sul verbo di stasi *posidet'*, raccontano di un luogo, una cucina, che emerge da un nero sfondo attraverso una serie di lucidi dettagli: la lama di un coltello, la forma tonda di una pagnotta di pane, la fiamma rossa di un fornello acceso. Non è ancora detto esplicitamente che sia notte, ma la modalità percettiva attraverso cui gli oggetti si delineano lo suggerisce abbastanza chiaramente. Tutta la scena è sospesa su un tenue confine: i due seduti in cucina potrebbero chiacchierare, accendere intanto il fornello, tagliare il pane, mangiare; oppure potrebbero dar fuoco alla casa, inalare le esalazioni di cherosene, tagliarsi le vene e morire? Oppure, come dice il terzo distico, distruggendo in un certo senso tutte le potenzialità contenute nei primi due, non fare né l'una né l'altra cosa, e raccogliere invece un po' di corde, con cui legare nottetempo una cesta. Le corde, il quarto oggetto che compare nella poesia e nella cucina, dopo il coltello, la pagnotta, il fornello, hanno anch'esse una seconda sinistra possibile destinazione: con una corda, *verevka*, ci si può impiccare. Ma le corde sono anche quelle con cui, secondo la testimonianza di Nadežda, i Mandel'stam erano soliti legare la cesta che conteneva le loro poche cose nei numerosi spostamenti da un luogo all'altro che caratterizzarono gli ultimi anni della loro vita. “Altrimenti”, dice il terzo distico, se non vuoi accendere il fornello, allora lega la cesta, e andiamo via, come se le alternative restare/andare fossero altrettanto probabili e in un certo senso indifferenti. È strano, ancora una volta *befremdet*, che la meta sia un luogo di transito come la stazione, mentre la destinazione definitiva della fuga resta avvolta d'oscurità. Se è vero che “per tutta la notte” Mandel'stam attendeva a Leningrado i “cari ospiti” e restare nella città equivaleva quindi a condannarsi, il luogo sicuro dove fuggire manca di una reale concretezza; per questo forse le

<sup>83</sup> Gli oggetti enumerati rimandano anche, come sottolinea Levin (1972b: 46) in un bell'articolo dedicato all'analisi di questa poesia, alla concezione ‘ellenistica’ degli utensili in Mandel'stam.

alternative restare/partire sono presentate nella poesia come quasi equivalenti. Al di là dell'apparenza di semplice e inoffensivo quadretto familiare, la poesia nasconde quindi una profonda disperazione, e un sentimento di condanna imminente e inevitabile; il proemio scritto prima del ritorno in Russia oscillava tra paura, desideri, affetto, riconoscimento della tragicità della situazione, inguaribile speranza, ma il suo tono era decisamente più leggero. Indicatori delle due diverse situazioni emozionali possono essere considerati i segni d'interpunzione: delle tre frasi che costituivano il proemio, le prime due erano chiuse da un punto esclamativo, l'ultima da puntini sospensivi che aprivano nonostante tutto al futuro; due frasi formano invece la nostra poesia, di cui la prima chiude con i puntini sospensivi la scena relativa al restare, puntini dietro cui non si sa bene quale scena si materializzerà in cucina, una coppia che cena, o una coppia che si suicida, mentre la seconda termina con un punto fermo al di là del quale si allarga il buio: l'oscurità della destinazione, la mancata identificazione degli inseguitori (un vago e minaccioso *nikto*), l'assenza di una definizione positiva del destino futuro, di cui si sa solo quello che si spera non avverrà.

\*\*\*

Помоги, Господь, эту ночь прожить,  
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...  
В Петербурге жить – словно спать в гробу.<sup>84</sup>  
*Январь 1931*

Questi tre versi chiudono il *poryv* leningradese. Sono versi cosiddetti 'vagabondi', di cui Nadežda non venne a conoscenza se non dopo la guerra; non si sa se Mandel'stam li considerasse a sé stanti o se avessero o fossero destinati ad avere una continuazione, che andò perduta o semplicemente non fu scritta. Così come sono, comunque, chiudono splendidamente e tragicamente le poesie di Leningrado, illuminandole retrospettivamente, con il loro carattere confessionale, e fermando sulla carta un pensiero così intimo che il poeta poté dire solo a se stesso, e non comunicò neanche alla destinataria di sempre dei versi, la moglie.

La notte è la stessa di tutti i versi su Leningrado, quando il poeta attende "i cari ospiti" facendo i conti con la sua infanzia e il suo passato, quella notte in cui si prepara a stare e morire, o a fuggire e rimandare la morte. Mandel'stam si augura ora di attraversare questa notte restando in vita (*prožit*), e chiede aiuto a Dio, nominando il suo nome per la prima volta nei *Quaderni*. "Ho paura", dichiara apertamente nel secondo verso, riallacciandosi allo *strach* che aveva aperto il proemio<sup>85</sup>, ma poi, con uno spostamento, ho paura non per me, come ci si aspetterebbe, ma: "per la vita, per la tua serva". *Rab božij* è in russo 'servo di Dio', riferito a ogni uomo e anche a Cristo. È strano che qui la vita venga perso-

<sup>84</sup> 'Aiutami, Signore, a superare questa notte, / temo per la vita, per la tua serva... / Vivere a Pietroburgo è come dormire in una bara'. *Gennaio 1931*

<sup>85</sup> La centralità della paura nella personalità poetica di Mandel'stam è sottolineata da Segal (1998: 115).

nificata e separata dal suo possessore, per diventare la “serva di Dio”. Procedimenti simili non erano in realtà nuovi per Mandel’štam, che già nel 1909 aveva scritto, operando lo stesso straniamento a un altro livello: *Dano mne telo – čto mne delat’ s nim, / takim edinym i takim moim?*, e che giocava da sempre sul limite della scomposizione del senso dell’identità. L’ultimo verso, *V Peterburge žit’ – slovno spat’ v grobu*, è costruito su una serie di contraddizioni incastrate l’una nell’altra: al suo primo più evidente livello il verso dice che Pietroburgo è una tomba, e viverci equivale al sonno della morte, ponendo così un segno di eguale tra i due emistichi che incarnano due realtà opposte: vita/morte, città/tomba. Ciascun emistichio è poi in se stesso contraddittorio: vivere a Pietroburgo è di per sé impossibile, perché Pietroburgo non esiste più, esiste ora Leningrado. Vivere a Pietroburgo è dunque un’impossibile vita nel passato, nel ricordo. Dormire nella tomba è anche alla lettera impossibile (anche se ovviamente il sonno è metafora per la morte). Presumibilmente inoltre la notte leningradese che fa nascere questi versi è una notte insonne, come molte notti trascorse nel terrore dell’arrivo della polizia. Su questo sfondo è strano che la vita a Pietroburgo venga paragonata al sonno nella tomba. Si può forse provare a leggere il verso, a un secondo livello, in questo modo: così come il sonno è condizione simile alla morte, e ne costituisce in vita una rappresentazione prossimale, così vivere a Pietroburgo è solo una rappresentazione prossimale della vita, negativo sfocato di una esistenza del passato: perché Pietroburgo, come diceva la poesia di apertura del *porjv*, è ora un Ade, un regno popolato da morti.

A metà del gennaio 1931 i Mandel’štam lasciarono Leningrado per Mosca. Nelle parole di Nadežda: “restare a Leningrado era impossibile, lì O. M. sarebbe morto molto prima, e l’isolamento era incomparabilmente più spaventoso” (NM III, 147). A Mosca Nadežda e Osip si sistemarono separatamente presso i rispettivi fratelli, Evgenij e Aleksandr; nell’alloggio di quest’ultimo, presso la *kommunalka* al numero 10 di Starosadskij pereulok, cominciò il flusso di quelli che più propriamente costituiscono i ‘versi moscoviti’.

Dal breve spazio del *porjv* leningradese si può dedurre qualche osservazione: il cambiamento brusco della tonalità dei versi rispetto a quelli armeni conferma il carattere esistenziale della poesia mandel’štamiana rilevato da Celan e, dal punto di vista del metodo, ne giustifica l’analisi in stretta connessione con i fatti biografici. D’altro canto la continuazione, pur nella mutata atmosfera, di alcuni temi-procedimenti, come ad esempio l’acuirsi dei sensi nel loro ruolo strutturante nella percezione del mondo, rende ragione della formazione dei *porjvy* in onde via via più larghe, e giustifica una prospettiva metodologica che tenti di tracciarne e renderne visibili le interconnessioni.

Alcuni temi procedono dal *porjv* precedente per essere in questo approfonditi e sviluppati: così è per il tema della morte, che viene ora esplicitamente connesso alle vicende della vita sovietica, e per quello del confronto con il secolo, che, accennato nel *porjv* armeno, viene elaborato sotto forma di scomposizione della biografia e del senso dell’identità; questo corrisponde sul piano dei procedimenti a descrizioni apofatiche che cominciano ad organizzarsi in paradigmi di

non appartenenza. L'organizzazione della temporalità, definita già attraverso il *poryv* armeno come durata, tempo vissuto, disegna il profilo di un presente simile a una terra di nessuno, in cui risorgono ombre di un passato ormai morto (ma della cui sparizione è difficile a convincersi fino in fondo), mentre comincia a delinarsi, cieca e minacciosa macchia all'orizzonte, un futuro anch'esso privo di definizioni positive.

L'impossibilità di chiudere molte poesie in una direzione definitiva prende sempre più consistenza; elemento imprescindibile di ogni discorso poetico, assume in Mandel'stam una specifica e particolare rilevanza, in quanto la doppiezza sembra costituire a volte non solo un procedimento poetico, ma il tema stesso dei versi.

## 2.6 *Poryv del lupo*

После полуночи сердце ворует  
 Прямо из рук запрещенную тишь.  
 Тихо живет – хорошо озорует,  
 Любишь – не любишь: ни с чем не сравнишь...

Любишь – не любишь, поймешь – не поймашь.  
 Не потому ль, как подкидываш, молчишь,  
 Что пополуночи сердце пирует,  
 Взяв на прикус серебристую мышь?<sup>86</sup>  
 Март 1931

Ogni *poryv* si apre con un proemio che serve a descrivere, come un preludio, una diversa situazione di vita e interiore, da cui nasceranno i versi successivi<sup>87</sup>. Che Mandel'stam scrivesse, al di là di quanto afferma a proposito della biografia, “sotto l'angolo di incidenza della propria vita”, come dice Celan, è abbastanza evidente: le poesie seguono come un diario le diverse fasi della vita del poeta.

Circa due mesi separano la prima poesia di Mosca dall'ultima di Leningrado<sup>88</sup>. In questo spazio di tempo Mandel'stam si trasferì dalla città della sua infanzia, cui lo legavano contrastanti sentimenti, alla città ‘orientale’, a cui erano associati non meno contraddittori vissuti e sensazioni. Le condizioni di vita da cui nascono i versi di questo proemio e che danno ragione dei suoi *realia* sono

<sup>86</sup> ‘Dopo mezzanotte il cuore ruba / dritto dalle mani il vietato silenzio. / Vive tranquillo – fa ben bene il monello, / ami – non ami: a nulla lo eguagli... // Ami – non ami, comprendi – non prendi. / Non è forse perché come un trovatello taci, / che di notte il cuore banchetta, / afferrato nella commessura dei denti il topolino d'argento?’ *Marzo 1931*

<sup>87</sup> Sul carattere di ‘esposizione’ di questa poesia, e sulla sua collocazione in apertura del *poryv* cf. NM III, 149.

<sup>88</sup> Mandel'stam aveva sempre conosciuto periodi di silenzio creativo tra diversi *poryv*, tra diversi libri o cicli di versi, cf. NM II, 435.

descritte da Nadežda: la difficile coabitazione nella rumorosa e affollata *kom-munalka* del fratello Šura faceva sì che gli unici momenti di tranquillità e solitudine da dedicare alla scrittura fossero per Mandel'stam quelli notturni, quando tutti erano andati a letto, ed egli poteva annotare su minuscoli pezzetti di carta, alla luce di una lampada da notte, le poesie che baluginavano nella sua insonnia creativa, per poi portarle alla moglie la mattina successiva. Anche questi versi, dunque, come quelli di Leningrado, sono scritti di notte, una notte in cui però, per citare Achmatova, il poeta attendeva non la paura, ma la Musa.

Protagonista delle due quartine è il 'cuore', un'altra sfaccettatura di quella scomposizione della personalità che abbiamo già incontrato, la cui centralità è dovuta anche a motivi di realtà, legati al deteriorarsi delle condizioni di salute di Mandel'stam. Basandosi su questi *realia*, Baines interpreta la prima quartina così: il cuore batte per un po' regolarmente (*ticho živet*), poi comincia a fare i capricci (*chorošo ozoruet*), e il suo battito ricorda quello irregolare del cuore trepidante di un innamorato, che sfogli una margherita per sapere se il suo sentimento sia corrisposto. Baines osserva come la struttura dei versi, caratterizzati da frasi brevi frammentate da numerosi trattini, rispecchi l'aggravarsi dell'affanno che tormentava Mandel'stam<sup>89</sup>.

Si lascia per ora in sospeso un'interpretazione definitiva in favore di alcune notazioni: il cuore è descritto in termini infantili, ruba qualcosa di vietato dalle mani di un adulto, fa il monello (oppure nei termini di un gatto che, dapprima tranquillo, si sfrena improvvisamente di notte dando la caccia, come si vedrà, a un topo). Poi ci sono i suoni: nel buio della notte il silenzio che favorisce la nascita dei versi è attraversato dal non detto ma chiaramente immaginabile rumore ritmico del battito cardiaco, quasi udibile nella struttura frammentata del quarto e del quinto verso, "ami – non ami". Già il primo distico può essere letto in due direzioni opposte. La prima, più immediata: dopo mezzanotte il cuore ottiene quel silenzio che era impossibile avere durante il giorno. La seconda: dopo mezzanotte il cuore, con le sue palpitazioni, sottrae alla mano che scrive il silenzio lungamente atteso, che diventa così impossibile anche allora ottenere.

La seconda quartina si sviluppa proprio a partire dal battito cardiaco. Per decifrarla sarà necessario rifarsi agli ipotesti che la sottendono, segnalati da Nadežda (NM III, 149), di cui ci cercherà di comprendere la funzione all'interno del discorso poetico. A cominciare dalla fine della poesia, dove il topolino d'argento si riferisce non solo a qualcosa che Mandel'stam, come riporta Nadežda, probabilmente aveva sentito a proposito della simbologia indu in cui un topo bianco rappresenterebbe il tempo<sup>90</sup>, ma anche e soprattutto ai famosi *Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicy* di Puškin, sullo sfondo della cui insonnia quella di Mandel'stam si disegna per similitudine e per contrasto.

<sup>89</sup> Baines 1976: 18. Stessa osservazione, ma a proposito di *Stichi o neizvestnom soldate*, in NM II, 395.

<sup>90</sup> Sulle origini invece greche dell'immagine, di cui Mandel'stam poteva essere a conoscenza attraverso la mediazione del saggio di M. Vološin del 1911 *Apollon i mys'*, cf. Margovskij 2007.

I versi di Puškin, composti di notte in tempo d'insonnia, come recita il titolo, raccontano di come il poeta vorrebbe dormire, ma non ci riesce, e così tende l'orecchio al monotono ticchettio dell'orologio nell'oscurità, trasformandolo poeticamente prima nel mormorio indistinto di una Parca (*lepetan'e*, una delle parole preferite di Mandel'stam, per il quale però indica un balbettio indecifrabile, il contrario della lingua), poi nel palpito della notte (*trepetan'e*, termine che si riferisce in realtà al palpito del cuore, cui si sovrappone il ticchettio dell'orologio), e infine nella corsa topesca della vita (*žizni myš'ja begotnja*), ossia nel vano affannarsi umano e nel vano procedere dei giorni. Puškin interroga lo *skučnyj šepot*, sussurrio che altro non è che il 'rumore del tempo', chiedendogli se sia rimprovero per il tempo perso, o avvertimento, presagio del futuro, per poi concludere: "voglio comprenderti, cerco in te un senso"....

Il rapporto della poesia di Mandel'stam con l'ipotesto puškiniano è di ricontestualizzazione polemica: laddove l'insonnia puškiniana porta con sé il pensiero della vanità della vita e della fuga del tempo, quella mandel'stamiana è fonderia di una creatività che dota il tempo di significato, arrestandone la corsa (cf. Struve 1992: 179). Prendere tra i denti il topolino d'argento, come dice l'ultimo verso della poesia, significa infatti afferrare quel tempo che nei versi di Puškin fugge come un topo, il tempo degli orologi, per assegnargli, attraverso l'attività creativa, un significato che anche Puškin nella sua poesia vorrebbe trovare. Sul dualismo comprendere, *ponjat'* (la vita, il tempo) e afferrare, catturare, *pojmat'* (il topolino che rappresenta la vita) si gioca l'emistichio *pojmeš' – ne pojmaeš'*: i due verbi si riecheggiano nella struttura fonetica e in quella del significato, mettendo in luce i due piani della metafora centrale della poesia, il tempo/topo.

*Piruet* è altra parola chiaramente puškiniana, che scopre un ulteriore ipotesto comune a molte poesie degli anni Trenta, e assume inoltre un particolare rilievo nel lessico familiare di Mandel'stam e Nadežda; dice quest'ultima:

Il pensiero del banchetto in tempo di peste non abbandonò Mandel'stam fino agli ultimi giorni. Se si esaminano i versi e la prosa, si nota costantemente un sottile filo che si diparte dalla piccola tragedia [...] Anche noi due avevamo il nostro banchetto – banchettavamo sempre –, e questo banchetto non era osceno, anche se in tempo di peste (NM II, 353).

*Pirovat'* assume per i Mandel'stam, a partire della piccola tragedia puškiniana, il significato di godere delle bellezze della vita e dei frutti dell'ultima esplosione creativa di Osip, pur sapendo di trovarsi "in tempo di peste", assediati dalla morte.

Risalendo indietro verso i primi due versi della quartina ci si imbatte in una delle maggiori difficoltà interpretative della poesia, l'alternanza delle persone verbali: a chi si riferiscono esattamente i verbi alla seconda persona singolare, *ljubiš'*, *sravniš'*, *pojmeš'*, *pojmaeš'*, *molčiš'*? Si tratta di un problema frequente in Mandel'stam: gli slittamenti da una persona all'altra, accompagnati dalle numerose inversioni tra soggetto e oggetto, rendono spesso difficile individuare chiaramente gli attori dei componimenti.

Si veda come si comportano le persone verbali in questa poesia: l'inizio è in terza persona, soggetto il cuore. Ovviamente il cuore altro non è che metonimia per l'io del poeta, ossia è grammaticalmente il soggetto dei primi tre versi, poeticamente l'oggetto di cui essi parlano. Al quarto verso si compie il primo problematico slittamento dalla terza persona alla seconda: è il poeta che si rivolge al cuore, dicendogli "ami – non ami", oppure è il cuore a dire "m'ami – non m'ami", riferendosi alla persona amata (questa è l'interpretazione di Baines), oppure è il poeta che dice a se stesso: che tu lo ami o no, oggetto della frase il cuore, e il senso diventa quello di una mancanza di scelta? In ogni caso questa notturna palpitazione è un'esperienza unica, che non può essere paragonata a null'altro<sup>91</sup>. Stessi dubbi e stesse ipotesi sussistono per *pojmeš' – ne pojmaeš* e per *molčiš'*. Quest'ultimo verbo resta il più problematico della serie: chi è che, come un trovatello, un bambino senza famiglia, tace?

Ritornando alla poesia di Puškin che funge da ipotesto, anche lì ci sono una serie di domande alla seconda persona singolare (simile è anche la tessitura sonora delle due poesie, incentrata sulla 'š' dei verbi alla seconda persona e delle parole *tiš'* e *myš'*), rivolte chiaramente dal poeta al ticchettio dell'orologio, ipostasi del vano trascorrere della vita quotidiana. Nella ricontestualizzazione mandel'stamiana può essere allora il poeta stesso che di notte tace, cessate le sue 'futili' attività diurne. Perché egli sia un *podkidyš*, un trovatello, si può forse spiegare, oltre che con la consueta autorappresentazione del poeta come uno sradicato, con lo sdoppiamento tra lui e il suo cuore. È quest'ultimo a lasciarlo dopo mezzanotte, per vivere una vita sua propria.

Si potrebbe dunque inclinare verso questa interpretazione (pur sapendo che altre restano possibili): la prima quartina è dedicata al cuore e alle sue irregolari pulsazioni che rompono la quiete notturna a fatica ottenuta. La seconda quartina opera il passaggio dal battito del cuore al ticchettio dell'orologio (non detto, ma presente attraverso l'ipotesto puškiniano), e quindi al tema del trascorrere del tempo. *Ljubiš' – ne ljubiš'* può assumere in ciascuna delle sue ripetizioni un significato diverso: la prima volta indovinello di un innamorato, la seconda indicazione di una mancanza di scelta: che lo ami o no, che ti piaccia o meno (l'oggetto può essere l'esperienza di ciò che accade dopo mezzanotte – e in questo caso l'emistichio si riferisce alla prima quartina, oppure il tempo-topo, e allora l'emistichio si riferisce alla seconda quartina. La cosa più probabile è che i due riferimenti sussistano contemporaneamente – l'emistichio opera infatti il passaggio dalla prima alla seconda metà della poesia). *Pojmeš' – ne pojmaeš'* contiene in sé una duplice possibilità di lettura, condensazione delle due ripetizioni di *ljubiš' – ne ljubiš'*: da un parte significa, letteralmente, puoi comprendere il tempo-topo che passa, ma non afferrarlo, dall'altra: che tu comprenda/afferri (il tempo-topo) non fa alcuna differenza. In questo secondo caso la risposta sul perché non faccia differenza è contenuta nella sostituzione

<sup>91</sup> I due diversi possibili significati di *ljubiš' – ne ljubiš'*, da una parte mancanza di possibilità di scelta ('che tu lo ami o meno...'), dall'altra indovinello di un innamorato che sfogli una margherita ('m'ama non m'ama'), sono sottolineati da Struve 1992: 178.

dell'atteso *ne pojmeš'* con *ne pojmaeš'*. Il verso dovrebbe infatti essere: *pojmeš'* – *ne pojmeš'*, che tu capisca o no, non fa differenza, perché in ogni caso *ne pojmaeš'*, non afferrerai il tempo-topo che trascorre, a meno di non dismettere i tuoi panni diurni, come dirà il resto della poesia, e lasciare il cuore libero di vivere una sua vita indipendente.

Sembra dunque che in profondità ciò che tace, quando il cuore “afferra tra i denti il topolino d'argento”, ossia ferma il tempo degli orologi con la creatività artistica, sia il rumore delle vane faccende della vita (tace il Mandel'stam diurno), trasformazione del ticchettio delle lancette puškiniano; il cuore banchetta, è felice, e i battiti attribuiti a un disturbo cardiaco assumono ora una connotazione positiva, legata all'emozione e alla gioia della creatività<sup>92</sup>.

\*\*\*

*Ma voix aigre et fausse...*  
P. Verlaine

Я скажу тебе с последней  
Прямотой:  
Все лишь бредни – шерри-бренди, –  
Ангел мой.

Там, где эллину сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота.

Греки сбондили Елену  
По волнам,  
Ну, а мне – соленой пеной  
По губам.

По губам меня помажет  
Пустота,  
Строгий кукиш мне покажет  
Нищета.

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли –  
Все равно;  
Ангел Мэри, пей коктейли,  
Дуй вино.

<sup>92</sup> Un ulteriore ipotesto è con ogni probabilità la penultima poesia scritta nel 1873 da Tjutčev prima della morte, *Bessonica (Nočnoj moment)*, in cui, nel verso *I serdce v nas podkidyšem byvaet*, il *podkidyš* è chiaramente il cuore. Questo non esclude che Mandel'stam abbia voluto variare l'ipotesto, come era solito fare, riferendo il sostantivo *podkidyš* a se stesso. Su questo tema cf. ancora Margovskij 2007.

Я скажу тебе с последней  
 Прямой:  
 Все лишь бредни – шерри-бренди, –  
 Ангел мой.<sup>93</sup>  
 2 марта 1931

A dimostrazione di come il *porjv* leghi in modi più o meno visibili i componimenti in cui si sviluppa, la poesia prende le mosse direttamente dalla precedente, dal verbo *pirovat'*, con il suo ipotesto puškiniano. I versi infatti altro non sono che una canzone durante un banchetto, una cena tra amici davvero avvenuta (NM I, 188), il cui significato poetico si delinea sulla base di due ipotesti che le fanno da cassa di risonanza, il già visto *Pir vo vremja čumy* e la poesia di Verlaine *Sérénade* citata in epigrafe. Del banchetto in tempo di peste si è già detto; nella microtragedia puškiniana *Mary*, donna di dubbia virtù, canta per i convitati una canzone in cui Jenny, condannata a morire di peste, invita il suo amato a lasciare il villaggio contagiato e a venire a piangere sulle sue ceneri quanto l'epidemia sarà passata. La serenata di Verlaine è pure una canzone di amore e morte, in cui il poeta intona con voce "aspra e stonata", la "voce di un morto che canti / dal fondo della propria fossa", una canzone "tenera e crudele" alla sua amata, attribuendole fattezze di morte, se è vero che egli canterà il Lete del suo seno e lo Stige dei suoi capelli; è questa amata che Verlaine apostrofa con le parole, *Mon Ange! – ma Gouge!*, 'Mio angelo! – mia sguadrina!'<sup>94</sup>. L'"angelo Mary" risulta quindi da una contaminazione della *Mary* di Puškin con l'angelo di Verlaine; secondo Nadežda, con *Mary Mandel'stam* si riferirebbe a lei, mentre con Elena alle "europee tenere" di cui parlava *S mirom deržavnym*<sup>95</sup>. Al di là delle possibili identificazioni, in Elena risuona un'autocitazione; l'ipotesto in questo caso sono le poesie di ambientazione e tema greco di *Kamen'* e *Tristia* in cui compare il nome di Elena, e da cui si avverte qui una sorta di presa di distanza<sup>96</sup>.

All'interno di un *porjv* che ha al centro, in realtà, una tematica di estrema tragicità, questi sono versi apparentemente giocosi, come saranno *Žil Aleksandr Gercevič* e *Ja p'ju za voennye astrj*. Mandel'stam aveva sempre composto, ac-

<sup>93</sup> 'Ma voix aigre et fausse... P. Verlaine. Te lo dico con la massima / franchezza: / sono solo chimere – cherry-brandy, – / angelo mio. // Dove per l'elleno splendeva / la bellezza, / per me da neri buchi si apriva / la vergogna. // I greci rapirono Elena / sulle onde, / ma per me è come spuma salata / sulle labbra. // Con promesse m'inganna / la vuotezza, / un gestaccio mi fa / la miseria. // Ah sì, è così, soffia, tira – / fa lo stesso: / angelo Mary, bevi cocktails, / tracanna vino. // Te lo dico con la massima / franchezza: / sono solo chimere – cherry-brandy, – / angelo mio.' 2 marzo 1931

<sup>94</sup> Non è questa la sede per soffermarsi sui rapporti di Mandel'stam con Verlaine, uno dei suoi poeti preferiti. Si vedano a questi propositi i saggi *François Villon* e *Slovo i kul'tura* (S II, 134sgg., *ivi*: 171-172)

<sup>95</sup> NM III, 150. Nel suo secondo libro di memorie, Nadežda intende invece Elena come un riferimento a Ol'ga Vaksel' (NM II, 204).

<sup>96</sup> Nella poesia *Bessonica. Gomer*: si ritrova la stessa rima tra *Elena* e *pena*; la spuma però qui non è prosaicamente salata, bensì *božestvennaja*, 'divina' (S I, 104).

canto ai versi seri, versi scherzosi, che in genere, quando non restavano come in molti casi improvvisazioni orali, andavano a costituire gruppi di poesie separate. Il suo senso dello *humor* anche nelle situazioni più impensate, e a dispetto delle circostanze più tragiche, è ricordato più volte dai memorialisti, e, nella *Runfunktendung*, fa parte di quell'*etwas Befremdendes* che Celan gli attribuisce: “egli ride troppo spesso e troppo forte”, dice il poeta tedesco. Lo *humor* di Mandel'stam, che sfocia secondo Celan nell'assurdo, è descritto in termini simili da Nadežda (NM II, 109); non si tratta, spiega quest'ultima, di scherzi costruiti su storielle, *anekdoty*, ma di scherzi costruiti sull'assurdo, in cui c'è sempre un elemento del *blažennoe bessmyslennoe slovo*, la già vista “beata insensata parola”.

Così è anche in questo caso; la poesia si struttura da un lato sulla risonanza di tre ipoetsti, Puškin, Verlaine e le poesie di argomento greco di Mandel'stam stesso, che agiscono per similitudine (Puškin e Verlaine) e per contrasto (le poesie di Mandel'stam), dall'altro su una serie di giochi di parole, per cui un termine genera l'altro per via di anagramma o di assonanza. In questo modo si va per anagramma da *bredni*, ‘fantasticherie’, ‘chimere’, a *brendi*, parola che nel lessico familiare dei Mandel'stam aveva assunto il significato di ‘sciocchezze’, *čepucha* (NM III, 150); si va cioè da una parola russa a una inglese, che perde però il suo significato originario per assumerne uno basato solo sul suono. Nella quartina successiva *sijala* genera, per sostituzione di una lettera, *zijala*, lo splendore si trasforma in baratro, quel *zijanie*, vuoto o iato, che tanti significati assume nella poetica di Mandel'stam; con lo stesso meccanismo *pomažet* si trasforma in *pokažet*, le false lusinghe in un gestaccio. Al posto della greca bellezza che pervadeva la prima parte della produzione mandel'stamiana restano tre anti-divinità, tre malefiche Parche, tessitrici del destino futuro del poeta: *sramota*, *pustota*, *niščeta*. *Sramota* è quasi un anagramma di *krasota*, con sostituzione della ‘m’ alla ‘k’, *pustota* è un termine centrale in tutta la produzione e nella poetica di Mandel'stam, mentre *niščeta*, la miseria, ricorre non solo nella produzione, ma anche nella vita del poeta negli anni Trenta. Le azioni di *sramota*, *pustota*, *niščeta*, con un tipico spostamento, risultano invertite rispetto a quanto ci si aspetterebbe: sarebbe più logico che *pustota*, la vuotezza, si spalancasse da neri buchi, che *niščeta*, la miseria, ingannasse con false lusinghe e promesse di ricchezza, che *sramota*, la vergogna, facesse un gestaccio. L'effetto è quello di una scomposizione della realtà e di un sovvertimento dei normali legami tra le cose.

La poesia introduce dunque per la prima volta nei *Quaderni* la modalità di scrittura scherzosa, basata sui giochi di parole che tendono a sfociare nel surrealismo e nell'assurdo, favoriti anche l'utilizzo di una lingua straniera, l'inglese di *šerry-brendi*, *Meri*, *koktejli* (nella traslitterazione dal russo), che facilita i processi di associazione ‘insensata’, per cui le parole vengono percepite in primo luogo in base al loro suono<sup>97</sup>; allo stesso tempo i versi, solo all'apparenza

<sup>97</sup> Simili processi sono rilevati da Mandel'stam a proposito di Dante; si vedano le osservazioni sulla lingua italiana, “la più dadaistica di tutte le lingue” (S II, 216) e

leggeri e giocosi, sono in realtà danze della morte che nascondono un tragico sottofondo; compare infine un'intonazione cantata, da ballata, che, non frequente in Mandel'stam, risulterà invece centrale nella formazione del *poryv* del lupo.

\*\*\*

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.  
Чую без страху, что будет и будет гроза.  
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.  
Душно – и все-таки до смерти хочется жить.

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,  
Дико и сонно еще озираясь вокруг,  
Так вот бушлатник шершавую песню поет  
В час, как полоской заря над острогом встает.<sup>98</sup>  
2 марта 1931

Anche in questa poesia, come in *Posle polunoči serdce voruet*, la prima difficoltà interpretativa (e quindi il primo 'anello che non tiene', il primo varco d'accesso all'interpretazione) risiede nello slittamento dei pronomi personali: la prima quartina è in prima persona, la seconda in terza. Si può immaginare che la prima quartina sia il discorso in prima persona del *bušlatnik* che la seconda descrive. Bisogna allora pensare che la scena della poesia sia un campo di lavoro, in un luogo freddo, probabilmente in Siberia, se è vero che le ciglia pungono, indurite dal gelo, mentre una lacrima *prikipela* al petto<sup>99</sup>. *Prikipet'* vuol dire, nel

---

soprattutto sul canto di Ulisse, che nella percezione di Mandel'stam usa l'italiano solo come tessitura fonetica, ma si basa in realtà sulla lingua greca (*Ivi*: 233). Il bilinguismo e trilinguismo in Mandel'stam, insieme ai giochi di parole basati sull'uso simultaneo di più lingue, costituiscono una tematica affascinante, su cui si può consultare per esempio Amelin-Morderer (2001), dove sembra però che l'argomentazione non sia sempre pienamente convincente, Gorodeckij (2012), Uspenskij (2011), Litvina, Uspenskij (2016). Analogo procedimento si osserva nella poesia di Celan (Petuchowski 1978).

<sup>98</sup> 'Pungono le ciglia. Nel petto è rimasta attaccata una lacrima. / Presento senza paura ciò che sarà, e sarà un temporale. / Qualcuno strano mi sollecita a dimenticare qualcosa. / Si soffoca – eppure da morire si ha voglia di vivere. // Sollevatosi dal tavolaccio al diffondersi del primo suono, / guardandosi intorno scontroso e ancora assonnato, / ecco che il galeotto intona una ruvida canzone / nell'ora in cui una sottile striscia d'alba si leva sul carcere.' 2 marzo 1931

<sup>99</sup> La stesura della poesia centrale del *poryv*, la successiva *Za gremučuju doblest'*, si protrasse abbastanza a lungo, dando vita a una serie di varianti e frammenti che risultarono poi matrici di altre poesie, mentre ulteriori varianti furono generate da contaminazioni con altri versi che venivano composti, su temi collegati, negli stessi giorni. Così accade per *Koljut resnicy*. Annotata sul retro di uno dei fogli di lavoro di *Za gremučuju doblest'*, deriva proprio il suo primo verso da una delle varianti al testo di quest'ultima, che recitava: *Uvedi menja v noč', gde tečet Enisej / i sleza na resnicach kak led* (S I, 510).

suo significato più comune, attaccarsi al fondo di una pentola per aver bollito troppo a lungo; una lacrima che è rimasta attaccata al petto è dunque una lacrima che, nel ribollire dei sentimenti, è rimasta in fondo al petto, senza sgorgare. Il verbo, composto di *kipet'*, 'bollire', crea un forte contrasto, quasi fisicamente percepibile, tra il freddo di fuori e i sentimenti che ardono dentro; entrambi bruciano, anche se in modo diverso. Nulla però, in questa prima quartina, si muove: le lacrime non scendono, non c'è spazio per la paura, ci sarà di sicuro una tempesta (ma è attivo anche il secondo significato di *groza*, quello di 'terrore, minaccia, pericolo'), che però non è ancora scoppiata.

Sono di nuovo i pronomi, questa volta indefiniti, a costituire la seconda difficoltà di questi versi. Chi è il *kto-to čudnoj* e chi sollecita a dimenticare cosa? Nel *poryv* armeno, l'unica poesia di ambientazione nordica, *Ne govori nikomu*, si apriva con l'esortazione a dimenticare *vse, čto ty videl*, "tutto quello che hai visto". Anche *C mirom deržavnym* conteneva nel finale lo svanire del ricordo di qualcosa che si era visto, la nudità di Godiva con tutte le sue interpretazioni metaforiche. Ricorre un processo di scomposizione dei ricordi, un cammino inverso, in cui la memoria deve essere decostruita, e l'oggetto da dimenticare, e la persona che invita a dimenticare, restano avvolti in una sorta di nebbia onirica.

Si può per il momento ipotizzare che quanto bisogna anche in questa poesia dimenticare sia connesso, come in *Ne govori nikomu*, alle atrocità degli anni Trenta in Russia, a quelle già viste e a quelle presentite; infatti, dice l'ultimo verso della quartina, *dušno*, si soffoca, parola che riluce in tutti i suoi significati metaforici sullo sfondo straniante del contesto siberiano. La conclusione *do smerti chočetsja žit'* contiene nella sua costruzione ossimorica la chiave per comprendere lo stato d'animo di Mandel'stam e i contrasti che sottendono molti versi dei *Quaderni*. Aver voglia di vivere da morire significa essere pronti a morire per quella vita che si ama, amare la vita nonostante l'incombere della morte, e anche voler vivere intensamente *do smerti*, 'fino alla morte', finché ci sia concesso, prima di morire.

La seconda quartina ha carattere narrativo, illumina personaggi, luoghi e tempi che fanno da cornice al monologo lirico della prima; così si viene a sapere che il luogo è un campo di lavoro, il tempo è l'alba e il personaggio a cui abbiamo attribuito i pensieri espressi nella prima quartina un prigioniero, che, appena sveglia, intona una canzone. Anche in questa poesia, dunque, continua il sottofondo da ballata della precedente; non si tratta più della canzone di Mary, ma di uno di quei canti di forzati, che, secondo la testimonianza di Nadežda (NM III, 153), Mandel'stam amava particolarmente. Le due canzoni sono due danze della morte, due canti che si levano, pur in due diverse tonalità, scherzosa e seria, a dispetto della sciagura, ed è facile vedere sia in Mary che nel forzato due ipostasi di Mandel'stam stesso. L'atmosfera da esse creata prelude alla poesia successiva, matrice del *poryv*.

\*\*\*

За гремучую доблесть грядущих веков,  
 За высокое племя людей, –  
 Я лишился и чаши на пире отцов,  
 И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,  
 Но не волк я по крови своей:  
 Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
 Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
 Ни кровавых костей в колесе;  
 Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
 Мне в своей первобытной красе.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
 И сосна до звезды достает,  
 Потому что не волк я по крови своей  
 И меня только равный убьет.<sup>100</sup>  
 17-18 марта 1931, конец 1935

Questa è la poesia centrale del *porvv*, una poesia complessa, che conobbe più varianti, molte delle quali scomparvero senza lasciare traccia apparente nel testo definitivo, mentre altre diedero vita a poesie separate; l'ultimo verso oscillò tra varie alternative per trovare la sua forma finale solo quattro anni più tardi, nel 1935. Si proverà ad analizzare la poesia nella forma considerata definitiva, per ricorrere solo in alcuni casi alle minute, ricordando che esiste, come dice Mandel'stam nel *Discorso*, una "legge di conservazione dell'energia delle brutte copie", per cui queste continuano a sostenere e nutrire il testo definitivo.

La prima quartina si apre, riprendendo un tema sotterraneo del *poryv* leningradese, su un nuovo paradigma di non appartenenza, e su una nuova descrizione in negativo, in cui il poeta si definisce attraverso tutto quello che ha perso: la coppa, ossia la partecipazione al banchetto dei padri, l'allegria e l'onore che ne sarebbero derivati. Il banchetto, *pir*, lega evidentemente la poesia al comune ipotesto puškiniano del *poryv*, e nello stesso tempo fa compiere a quest'ultimo un'oscillazione; ché di un ben diverso banchetto in questo caso si tratta, un ban-

---

<sup>100</sup> 'Per il tonante valore di secoli futuri, / per l'alta stirpe delle genti, – / persi la coppa al banchetto dei padri, / e l'allegria, e il mio onore. // Alle spalle mi si getta il secolo-canelupo, / ma io non ho il sangue di un lupo: / ficcami meglio, come un cappello, nella manica / d'una calda pelliccia di steppe siberiane... / Per non vedere il codardo né il fragile fango, / né le ossa insanguinate alla ruota; / perché per me risplendano tutta la notte / le volpi azzurre nella loro primeva bellezza. // Portami via nella notte, dove scorre lo Enisej, / e il pino raggiunge la stella, / perché non ho il sangue di un lupo / e un mio pari soltanto mi darà la morte.' 17-18 marzo 1931, fine 1935

chetto, come avremo modo di capire, poetico. L'uso di un vocabolario di stile elevato, con termini come *pir otcov*, *čaša*, *plemja*, *doblest'*, sembra collocare la quartina in un non ben definito passato, ma allo stesso tempo appare nel primo verso, per la prima volta in modo esplicito nei *Quaderni*, un aggettivo che avrà un destino importante nella poetica mandel'stamiana: *grjadušij*, 'futuro'. Il poeta si è escluso dal banchetto dei padri in nome di una gloria collocata in un futuro altrettanto indeterminato quanto il passato del *pir*, e abitato da una non meglio specificata "alta stirpe di genti". Secondo una prima interpretazione i versi possono attenere alla rinuncia a partecipare al banchetto della 'vera' poesia russa, quella ereditata dalla tradizione (i padri), in nome della letteratura sovietica, con la sua costruzione del radioso futuro. Ma è anche possibile una diversa lettura: ho rifiutato di partecipare al banchetto della gloria presente (*otcy* in questo caso sono i padri attuali della patria o della letteratura sovietica), mi sono cioè escluso dal mondo contemporaneo (letterario e non), in nome di un valore (poetico e personale) che sarà riconosciuto solo in futuro. L'ambiguità nasce dal fatto che, come si vedrà, tutta la poesia si gioca sull'individuazione di un'opposizione io-altri i cui confini sono, al di là delle apparenze, tutt'altro che chiari.

La seconda strofa si incentra su due metafore, o meglio su una metafora e una similitudine. La metafora è quella, divenuta famosa, del secolo-canelupo. La personificazione del secolo non è un procedimento nuovo nell'opera di Mandel'stam<sup>101</sup>; la cosa più interessante è il verso successivo, *no ja ne volk po krovi svoej*, traducendo parola per parola 'ma io non sono un lupo per il mio sangue'. Si può pensare che tra i due versi ci sia un *non sequitur*: se il secolo è metaforicamente un cane lupo che si getta, con intenzione evidentemente ostile, sul poeta, quest'ultimo dovrebbe essere rappresentato metaforicamente con una preda, non con un lupo egli stesso. In un passo molto importante del saggio del 1912 *Utro akmeizma* Mandel'stam aveva detto: "la logica è il regno dell'inatteso". Vale la pena di citare questo passo per intero, perché offre l'accesso a un nodo cruciale del pensiero mandel'stamiano. Il passo costituisce l'inizio del penultimo paragrafo del saggio in questione, e comincia così:

A = A: che meraviglioso tema poetico. Il simbolismo languiva, si annoiava della legge dell'identità, l'acmeismo ne fa la sua parola d'ordine e la propone al posto del dubbio *a realibus ad realiora*. La capacità di meravigliarsi è la più grande virtù del poeta lirico. Ma come allora non meravigliarsi della più feconda delle leggi, la legge di identità? Chi davanti a questa legge è stato pervaso da una meraviglia piena di venerazione è senza dubbio un poeta. Così, riconosciuta la sovranità della legge d'identità, la poesia riceve in possesso vitalizio il feudo dell'universo, senza condizioni né limitazioni. La logica è il regno dell'inatteso. Pensare logicamente significa meravigliarsi continuamente. Noi ci siamo innamorati della musica della dimostrazione. Il legame logico per noi non è la canzoncina sul lucherino, ma una

<sup>101</sup> Nella poesia del 1922 intitolata appunto *Vek*, il secolo era uno *zver'*, un animale, ma non un predatore, bensì una preda, un agnello. Secondo Gasparov 1993: 60 la nostra poesia sarebbe appunto una palinodia di quella del 1922. In *1 janvarja 1924* compare il *vek-vlastelin*, il secolo-sovrano.

sinfonia con organo e canto, così difficile e ispirata che al direttore tocca concentrare tutte le sue facoltà per tenere sotto controllo gli esecutori (S II, 144).

Questo passo, spesso citato come atto di nascita dell'acmeismo in quanto contrapposto al simbolismo, è tutto basato su un ossimoro: quello che è logico non dovrebbe destare meraviglia. Mandel'stam sta dicendo due cose in una: da una parte sta prendendo, come è noto, le distanze dal simbolismo, per fondare una poetica tutta terrestre, basata sul mondo delle cose reali e tangibili, su utensili che non rimandano più ad alcun sovramondo, ma solo a se stessi, da cui la legge dell'identità che si oppone al motto simbolista *a realibus ad realiora*. D'altra parte però la nuova poetica intende la logica in un modo assolutamente particolare, che tenderà in ultima analisi proprio a sconfessare la legge d'identità nella sua accezione comune, per sostituirla con quella che possiamo chiamare una 'legge delle identità nascoste', fonte di continua meraviglia per il poeta. Poeta è per Mandel'stam chi riesce a ritrovare la legge d'identità  $A=A$  al di sotto di fenomeni disparati, spesso opposti; i legami logici inattesi, che sottendono tutto l'insieme del mondo delle cose reali dato in appannaggio al poeta, sono quei sottili fili che sostengono l'architettura del mondo, collegando cose tra loro apparentemente distanti, le cui mutue relazioni sono complesse come quelle tra le diverse sezioni di un'orchestra sinfonica con organo e coro. Il legame logico, dice Mandel'stam, non è quello di una canzone (quella del lucherino è una canzoncina russa per bambini), non è cioè una sequenza monodica di elementi in relazione tra loro per prossimità, ma è quello polifonico, in cui i legami sincronici tra più piani distanti e autonomi sono così articolati da necessitare di un direttore attento che li sappia cogliere e governare, per far sì che l'insieme non si sfaldi e che tutti gli esecutori restino ben in relazione tra loro.

Venti anni dopo, nel *Discorso*, Mandel'stam tornerà a paragonare la poesia a un'orchestra sinfonica tripartita, e il poeta a un direttore:

Quando leggi Dante con slancio e con piena convinzione, quando ti trasferisci pienamente nel campo d'azione della materia poetica; quando ti congiungi ad essa e commisuri le tue intonazioni con il richiamarsi dei gruppi orchestrali e tematici, che affiorano ogni istante alla superficie semantica accidentata e smossa; quando cominci a cogliere attraverso la roccia grigio-cristallina della formosonorità [формозвучания] le impregnazioni [вкрапленности] che vi si sono infiltrate, cioè i suoni e i significati complementari [призвуки и примыслы] che le sono conferiti da un'intelligenza non poetica, ma geologica, – allora al lavoro di intonazione puramente vocale e ritmico si sostituisce una più potente attività coordinatrice – quella della direzione, e sullo spazio che guida le voci [голосоведущим] entra in vigore l'egemonia della bacchetta del direttore, che lo lacera, emergendo dalla voce come una più complessa dimensione matematica dalla tridimensionalità (S II, 239).

Qui è in atto un doppio paragone, della poesia con un'orchestra e con una roccia che si forma nel tempo; il "richiamarsi di gruppi orchestrali e tematici" rende ragione di quelle connessioni tra elementi distanti del testo basate su collegamenti sonori o semantici che esulano dalla lingua usuale (i sovrasoni e

sovrasignificati, o suoni e significati complementari di cui si nutre la poesia). Quando queste vengono colte dal lettore, allora all'“intonazione puramente vocale”, ossia a quella ‘sequenza melodica’ che connette gli elementi del testo per prossimità in una serie bidimensionale, si sostituisce l'attività del direttore, che coordina tra loro elementi presenti contemporaneamente ma dislocati in punti diversi, “lacerando” lo spazio “che guida le voci”, ancora cioè la sequenza prossimale, e assolvendo alla funzione di una formula matematica che descriva uno spazio tridimensionale.

Tornando adesso alla poesia, tenendo presenti i concetti di ‘logica sorprendente’ e di ‘relazioni complesse tra piani distanti e sincronicamente presenti’, si può formulare qualche ipotesi sul perché il poeta dovrebbe voler precisare, in modo così inatteso, di non essere un lupo, di non appartenere cioè alla stessa specie del secolo. C'è un'ambiguità di fondo nella definizione dell'opposizione io/altri. Da un lato sembra che Mandel'stam voglia ribadire, come già nella prima strofa, la sua non appartenenza alla consorteria dei lupi, e per questo inverte stranamente la direzione in cui stava andando con il primo verso della quartina, dichiarando di non essere un predatore. D'altro canto però il lupo è anche un animale spesso braccato, cacciato, cui è attribuita ingiustificatamente un'indole malvagia, ha cioè una doppia natura, di persecutore e di vittima<sup>102</sup>; il verso quindi, assommando in sé il carico semantico bipolare della parola *volk*, dirigendone e coordinandone i significati complementari (*prismysli*), crea una sequenza inattesa, che suscita meraviglia, ma che è sottesa da una logica (poetica), per cui  $A=A$ , il lupo è uguale al lupo, e non rimanda ad alcun significato trascendente, ma nello stesso tempo  $A=\text{non-}A$ , in quanto i molteplici significati che emergono dalla parola, quando la sua superficie semantica sia stata smossa dalla forza dell'impeto poetico, convivono, anche se apparentemente opposti. La verità che il testo poetico veicola è per sua natura intimamente contraddittoria.

Non sono dunque un predatore, non sono connivente con il mio secolo, dice Mandel'stam, e non sono, o meglio non voglio essere, un escluso, un perseguitato. Cosa voglio essere allora? Altra sorpresa: un oggetto, un cappello, da ficcare nella manica di una pelliccia, con il gesto che si fa abitualmente quando si consegna il soprabito al guardaroba; la pelliccia è, come vedremo anche più avanti, di animali siberiani<sup>103</sup>. Nella poesia essere un cappello nella manica di un

<sup>102</sup> Lilja Popova, amica dei Mandel'stam, paragona lo stato del poeta all'inizio degli anni Trenta a quello di un lupo braccato (Lekmanov 2003: 147).

<sup>103</sup> Il cappello nella manica tornerà, insieme al secolo-cane lupo, in un'altra poesia nata dalla stesso *poryv* alla fine di marzo, *Noč na dvore*, nel contesto appunto di un guardaroba. Le due poesie sono, come vedremo, strettamente connesse. Il cappotto di pelliccia, *šuba*, assume nell'idioletto mandel'stamiano una serie di particolari significati, che attengono all'inclusione/esclusione nel mondo ufficiale delle lettere e nella società borghese; possedere una *šuba* diventa in questo senso equivalente a essere ammesso nel mondo sovietico ufficiale. Su questo tema cf. ad esempio Vidgof 2006: 446sgg., l'ultimo capitolo di *Šum vremeni* (S II, 43-50), e la prosa del 1922 intitolata appunto *Šuba* (S II, 272-274).

cappotto assume il significato di nascondersi, per non vedere, ma anche credendo di non essere visto, come fanno i bambini e gli animali.

Cosa il poeta non vuole vedere lo spiega la terza quartina: la codardia, la fragilità umana che si piega al compromesso, oppure la tortura di chi invece non si piega. Tra queste due alternative, entrambe spaventose, tra il disonore e la morte, il poeta sceglie una fuga fantastica, o meglio una tragica rivisitazione poetica di quella che è tutt'altro che una fuga. Il luogo dove nascondersi, infatti, quel luogo che i versi leningradesi *My s toboj na kuchne posidim* non nominavano, è un posto di intatta bellezza, in cui non ci sono lupi, ma volpi azzurre, rilucenti nella notte che dal *poryv* leningradese in poi sembra regnare nei versi di Mandel'stam. Le volpi "risplendono", e il verbo *sijat'* è lo stesso che in *Ja skažu tebe s poslednej* si trasformava con amara ironia in *zijat'*, mentre la bellezza, *krasota*, diventava vergogna, *sramota*: a voler dire che quella bellezza, che lì sembrava perduta, il poeta la vagheggia ancora. Il luogo in cui spera di trovarla costituisce però un'ulteriore sorpresa: è la Siberia, dove scorre il fiume Enisej, e dove il poeta chiede di essere portato via, di notte. Si ricordi la poesia *Leninograd*: anche lì immagini di tortura (i ceppi delle catenelle alla porta), e anche lì l'attesa di essere portato via di notte. Questa stessa situazione viene ora ribaltata: non più paura, ma speranza, non più deportazione e morte, ma fuga e rinascita, non più orrore ma bellezza, non prigionia ma libertà. La Siberia non è più la terra dei campi di lavoro forzato, ma quella di una natura favolosa, dove le volpi risplendono, e i pini crescono fino al cielo. Dirà Mandel'stam nella penultima poesia dei *Quaderni di Mosca*: *nado smert' predupredit' – usnut'*, 'bisogna prevenire la morte – addormentarsi', un'operazione che qui sembra in parte già in atto. Tra la pelliccia delle steppe siberiane (forse una pelliccia di volpe azzurra) e le volpi nella loro *primeva* bellezza è possibile tracciare un legame di opposizione tra cultura e natura, tra un mondo putrefatto (quello delle lettere ufficiali) e uno intatto, tra un simbolo ambiguo (protezione, ma anche compromissione) e uno assoluto (la bellezza della natura). I pini che arrivano fino al cielo (ancora notturno, con stelle), introducono almeno due cose importanti: una direzione verticale, che può essere letta in opposizione al circolo disegnato dall'altro legno presente nella poesia, quello della ruota della tortura, e che significa inoltre, come è facile intuire, aspirazione verso l'alto, verso la libertà; e poi il concetto di crescita, *rost*. Il verbo *dostanet* suggerisce, infatti, più che l'immagine di alberi alti, un movimento, in cui i pini si allungano in una crescita organica e continua, idea centrale in Mandel'stam (cf. NM II, 212).

Il finale della poesia fu difficile da trovare; a questo punto conviene, per capirne meglio il significato, e a partire da questo illuminare poi di nuova luce retrospettivamente la poesia tutta, far ricorso alle minute. Non si analizzeranno tutti i mutamenti cui la materia poetica andò incontro nelle varie redazioni della poesia, riportate da Semenko (1997: 49-59) nel suo studio. Si dirà solo di un paio di aspetti: in primo luogo l'intonazione cantante che Mandel'stam avrebbe voluto introdurre nel ciclo è attestata da una strofa, poi omessa nella redazione finale, in cui la poesia così come la conosciamo è una canzone messa in bocca a un *kto-to vlastnyj*. Questa intonazione sarà uno dei fattori unificanti delle po-

esie del *porv*, mentre il *kto-to vlastnyj* si inserisce nella serie di di *kto-to* non ulteriormente identificati che a poco a poco vanno delineando lungo i versi l'inquietante profilo di un'ombra, un doppio dagli oscuri ma ben presenti contorni.

La seconda osservazione riguarda le disparate direzioni semantiche lungo cui sembra muoversi nelle minute la materia poetica ancora in fase di formazione, incandescente e flessibile. Semenko commenta (1997: 57): "Da una variante all'altra vediamo che il poeta mutava sia il tema che la sua elaborazione artistica". Se muta il tema, e muta la sua elaborazione, cosa costituisce allora il centro della poesia, la sua matrice prima, quell'idea che le dà vita e si suppone dovrebbe poi restare, pur all'interno di un complesso di variazioni e sviluppi, essenzialmente costante? Aveva scritto Mandel'stam nel saggio del 1921 *Slovo i kul'tura*: "La poesia è viva in virtù di un'immagine interna, di quel sonoro calco della forma che precede la poesia scritta. Non c'è ancora nessuna parola, e la poesia già risuona. È l'immagine interna che risuona, e la tasta l'orecchio del poeta" (S II, 171). Questo passo è il trionfo della sinestesia. Il nocciolo primo della poesia è definito da Mandel'stam *vnutrennij obraz*, 'immagine interna'. Al di là delle connotazioni visive della parola *obraz*, sembra che questa abbia a che fare innanzitutto con il suono: infatti l'immagine è "calco sonoro della forma", in virtù del quale la poesia risuona prima che il poeta riesca a coglierne le parole. Si tratta cioè di un'immagine cieca, che, piuttosto che essere vista dal poeta, è udita, attraverso una linea melodica che ne ricalca sinesteticamente i contorni. Questa linea è il calco, *slepok*, dell'immagine interna (*vnutrennij* può essere sia l'immagine 'interna' ai versi, il centro dei versi, che l'immagine 'interiore', nata dal mondo interiore del poeta), dove non può sfuggire l'assonanza *slepok-slepoj*, 'calco-cieco': infatti l'immagine resta in qualche modo priva di contorni visibili, una macchia scura che si riesce ad udire e persino a tastare, ha cioè un volume (anche se è l'orecchio che, ancora sinesteticamente, la tasta), ma non ha (ancora) connotazioni visive, e quindi non si può dotare di significato verbale. Il lavoro del poeta allora consisterà proprio nel tastare i contorni uditivi di quest'immagine cieca, fino a ritrovarne, a furia di tentativi, variazioni, cambi di rotta, l'incarnazione più veritiera in una figura non più 'interna-interiore', e in parole che non siano più mera risonanza. Si può pensare che questo sia il lavoro che dà vita anche alle varianti delle minute della poesia, testimonianza delle diverse incarnazioni visive e verbali che un unico grumo occulto, sepolto alla coscienza, riesce ad assumere, dopo essere emerso dagli strati più profondi della stessa sotto forma di nenia, litania o di volume spaziale, di cui l'udito ricalca le forme e restituisce un negativo, un calco. Si cercherà allora di vedere come questo processo si realizzi nella ricerca della forma definitiva dell'ultima quartina della nostra poesia. Secondo quanto riportato da Semenko, la prima versione suonava così: *Uvedi menja v noč', gde tečet Enisej / otnimi i gordynju i trud – / potomu što ne volk ja po krovi svoej / i za mnoju drugie pridut*, 'Portami via nella notte dove scorre lo Enisej / toglimi superbia e lavoro / perché un lupo non sono per il sangue mio / e dopo di me altri verranno'; in questo caso il significato della parola *volk* sembra precisato nel senso dell'esclusione del perseguitato. La quartina dice: non sono l'unico lupo nel mondo letterario contemporaneo, e,

sottinteso, anche se mi ucciderete, dopo di me altri come me verranno. Sottrarre la superbia e il lavoro può rendere conto ancora una volta della doppia natura del *volk* e della doppia possibile lettura della prima quartina: la superbia come cifra dell'esclusione volontaria da una consorterìa di cui non si vuol far parte, il lavoro come cifra dell'esclusione che per mano di quella consorterìa si subisce.

Una seconda variante recitava: *Uvedi menja v noč', gde tečet Enisej / k šestipaloj nepravde v izbu / potomu što ne volk ja po krovi svoej / i ležat' mne v sosnovom grobu*, 'Portami via nella notte dove scorre lo Enisej / all'izba della menzogna a sei dita / perché un lupo non sono per il sangue mio / e giacere dovrò in una bara di pino'. Della menzogna a sei dita diremo tra breve, ché darà vita a una poesia separata. In questo caso sembra che del *volk*, il lupo, prevalga la prima accezione, quella del predatore: non ucciderò, come un lupo, ma sarò ucciso, e sarò messo in una bara di legno di pino (si vedano i pini alti fino alle stelle della variante definitiva). Terza variante: *Uvedi menja v noč', gde tečet Enisej, / i sleza na resnicach kak led / potomu što ne volk ja po krovi svoej / i vo mne čelovek ne umret*, 'Portami via nella notte dove scorre lo Enisej, / e la lacrima sulle ciglia è come ghiaccio / perché un lupo non sono per il sangue mio / e in me l'uomo non morirà'. La lacrima di ghiaccio andrà a costituire, come si è visto, una poesia separata. Anche in questo finale, come nella variante precedente, sembra prevalere la connotazione negativa, predatoria del lupo. Non sono un lupo, dice infatti l'ultimo verso, non faccio e non farò parte della consorterìa dei lupi sovietici, e in me l'uomo non morirà. Quarta e ultima variante prima della definitiva: *Uvedi menja v noč', gde tečet Enisej, / i sosna do zvezdy dostae / potomu što ne volk ja po krovi svoej / i nepravdoj iskrivlen moj rot*, 'Portami via nella notte dove scorre lo Enisej, / e il pino raggiunge la stella / perché un lupo non sono per il sangue mio / e la menzogna mi deforma la bocca'. Questa variante, che differisce dalla finale solo per l'ultimo verso, è la più sconcertante. La menzogna è la stessa che era presente nella seconda variante e formerà poi una poesia a parte; la bocca deformata compariva in una delle prime stesure della poesia, dove si riferiva al cantore, di cui la poesia costituiva la canzone (cf. Semenko 1997: 51sgg.). Se la menzogna deforma la bocca del poeta, allora significa che questi, suo malgrado, si è compromesso con l'epoca, con il secolo-canelupo. Il lupo sembra avere qui una connotazione positiva, di chi mantiene la sua integrità morale ed è per questo perseguitato<sup>104</sup>.

La variante dell'ultimo verso che compare nel testo definitivo arrivò a Voronež, nel 1935: *potomu što ne volk ja po krovi svoej / i menja tol'ko ravnyj ub'et*, 'perché un lupo non sono per il sangue mio / e un mio pari soltanto mi

<sup>104</sup> Per Mandel'stam il tentativo appassionato di comprendere l'epoca in tutte le sue contraddittorie sfaccettature, di distinguerne i 'veri' contorni si accompagnava al tormento di umanissimi dubbi e incertezze; una comprensibile paura si alternava a ondate di indignazione espresse in maniera spesso aperta e incauta, mentre l'epoca rendeva sempre più difficile distinguere la verità e individuare il comportamento più giusto da tenere. Nel marzo 1930 aveva scritto a Nadežda: "Aiutami a scegliere la linea dura, aiutami ad allontanarmi da qualsiasi menzogna e impurità" (PSSP III, 499).

darà la morte'. L'oscillante rapporto tra sé e il secolo sembra qui prendere forma definitiva. Non sono un lupo significa: sono per natura diverso dal secolo, e, se è vero che un mio pari solo mi potrà uccidere, allora non sarà il secolo a darmi la morte. *Ravnyj* si inserisce in quella teoria di *kto-to* senza volto cui abbiamo già accennato; che si tratti di un pari suggerisce abbastanza chiaramente l'idea di un doppio. È opportuno ricordare che tra il 1931, anno di stesura della poesia, e il 1935, l'anno in cui questo verso andò finalmente a chiuderla, succedettero molte cose; nel 1933 Mandel'stam aveva scritto (atto di eroismo o spregiudicata leggerezza? o folle diritto alla libertà? oppure desiderio di "prevenire la morte"?<sup>105</sup>) il famoso epigramma contro Stalin, con cui apriva dichiaratamente un duello personale con il dittatore; a questo era seguito l'anno dopo l'arresto, l'interrogatorio, il tentativo di suicidio; poi, al posto dell'attesa condanna a morte, a sorpresa la grazia: una condanna stranamente lieve, considerati i tempi, tre anni di confino, che renderanno possibile il miracolo dell'ultima produzione mandel'stamiana, i versi di Voronež. È in questo contesto, dove nella poesia mandel'stamiana comincia a risuonare gratitudine e un sorprendente amore per la vita, e in cui verrà infine scritta, nel 1937, la problematica ode a Stalin (atto di convenienza per ingraziarsi il dittatore, o sincera palinodia dell'epigramma? oppure tentativo di autoconvincimento? oppure pericolosa indagine, ai limiti dello sdoppiamento patologico, sulla propria identità?<sup>106</sup>), che bisogna inserire l'ultimo ripensamento di Mandel'stam per il finale del *Lupo*. Nell'*Oda* Stalin comparirà come *bliznec*, gemello del poeta, ed è questa suggestione che si sente risuonare anche nel *ravnyj* del *Lupo*. Secondo la testimonianza di Emma Gerštejn, Mandel'stam non era soddisfatto neppure di quest'ultima soluzione; si lamentava infatti di non riuscire a trovare l'ultimo verso, e meditava di eliminarlo (Gerštejn 1986: 39-40) – il problema del rapporto tra sé e l'altro, il questo caso il secolo, era ben lontano dall'essere risolto.

L'immagine interna-interiore comune a tutte le varianti è dunque quella del lupo, legata a quella della propria morte, alternativamente negata e affermata. L'orecchio ne tasta i contorni, e, mantenendo costante il metro e trovando di volta in volta una rima che legghi i due versi che vengono variati, cerca l'incarnazione verbale che riesca a precisare in senso semantico l'immagine, dotandola di contenuto visivo e verbale. La prima, la terza e la quinta variante negano la morte, o meglio ne negano il significato assoluto: perché "dopo di me altri verranno", e quindi la mia morte non significherà la fine di tutti quelli come me, perché "in me non morirà l'uomo", spostamento dalla morte fisica a una metaforica, e perché, infine, "solo un mio pari mi darà la morte", spostamento della propria morte in un futuro non ben precisato e ad opera di un 'qualcuno' altrettanto misterioso. La seconda e la quarta variante affermano invece la morte: la seconda in senso proprio, il poeta-cantore dovrà giacere infatti in una bara di

<sup>105</sup> Sulla spinta psicologica che può portare un poeta o uno scrittore a mettere su carta qualcosa di equivalente ai versi contro Stalin si vedano le penetranti osservazioni di Danilo Kiš (2009: 45).

<sup>106</sup> Sull'*Oda* cf. Gasparov 1996.

pino, la quarta in senso metaforico: se la menzogna deforma la bocca, è allora morta l'onestà, la rettitudine morale.

Risulta dunque del tutto evidente il processo già osservato delle oscillazioni polari, per cui una stessa immagine può svilupparsi in direzioni opposte.

\*\*\*

Ночь на дворе. Барская лжа:  
После меня хоть потоп.  
Что же потом? Хрип горожан  
И толкотня в гардероб.

Бал-маскарад. Век-волкодав.  
Так затверди ж назубок:  
Шапку в рукав, шапкой в рукав –  
И да хранит тебя Бог.<sup>107</sup>  
*Март 1931*

È noto come, secondo Nadežda, questa poesia fosse un caso di ricontestualizzazione polemica di un ipotesto, fonte di una delle immagini centrali dei versi, quella della ressa al guardaroba: si tratterebbe della lirica *Krasavica moja, vsja stat'*, composta da Pasternak nello stesso anno, dove la rima è definita *ne vtoren'e strok, / A garderobnyj nomerok, / Talon na mesto u kolonn / V zagrobnyj gul kornej i lon*<sup>108</sup>. Secondo Nadežda, la cui interpretazione è ripresa e sviluppata da Baines (1976: 24), Mandel'stam si opporrebbe qui a una concezione che fa della poesia un mezzo per ottenere una posizione rispettabile e privilegi sociali<sup>109</sup>. Non ci si addentrerà nella supposta polemica con Pasternak, che esula dagli scopi dell'analisi, ma si proverà a leggere la poesia nell'ottica del *poryv* a cui appartiene e delle sue trasformazioni e evoluzioni. Le due quartine sono evidentemente un germoglio nato da *Za gremučuju doblest'*<sup>110</sup>, con cui condividono due immagini fondamentali: quella del secolo-canelupo e quella del cappello nella manica. A queste due immagini se ne aggiunge una terza, nuova: la ressa al guardaroba, per dare o riprendere il proprio soprabito all'ingresso di un ballo in maschera. Al primo verso torna la stessa notte che regna dal ciclo leningradese in poi, ma stavolta essa è *na dvore*, là fuori – possiamo immaginare un'opposizione tra l'oscurità notturna della strada e l'interno illuminato di una sala

<sup>107</sup> 'Notte là fuori. Menzogna da signori: / dopo di me – il diluvio. / E poi? Roco vociare dei cittadini / e ressa al guardaroba. // Ballo in maschera. Secolo-cane lupo. / Allora manda a memoria: il cappello nella manica, come un cappello nella manica – / e Dio ti protegga.' *Marzo 1931*

<sup>108</sup> I rapporti tra Mandel'stam e Pasternak costituiscono un argomento complesso, che non è possibile in questa sede affrontare, su cui cf. ad esempio Lotman 1996.

<sup>109</sup> NM I, 158. Diversa l'opinione di Fleishman (1984: 120), secondo cui questa supposizione sarebbe infondata.

<sup>110</sup> Per questo si è scelto di collocarle dopo *Za gremučuju doblest'*, diversamente dall'edizione S, e seguendo invece la cronologia indicata da Nadežda.

da ballo. Come si situa in questo contesto, e che significato assume la citazione della famosa affermazione attribuita a Luigi XV (o alla sua favorita, Madame de Pompadour), *après moi le déluge?* La frase può essere notoriamente interpretata in due direzioni: come ‘dopo di me ci sarà il diluvio’, preoccupata previsione della imminente rivoluzione francese, oppure come ‘dopo di me venga pure il diluvio’, segno di disinteresse del re per quello che avverrà dopo la sua morte. La presenza di *chot'* nella versione russa farebbe propendere per la seconda interpretazione, consolidatasi poi nell'uso comune della frase, anche se i significati relativi alla prima interpretazione sono ben attivi nel testo. Perché queste parole sono “menzogna da signori”? Si può ipotizzare: perché la rivoluzione non è stata in realtà l'atteso diluvio, non ha dato vita a un nuovo modello di società, ma ha solo reso i cittadini desiderosi di prendere il posto dei signori – per questo essi si accalcano adesso al guardaroba del ballo in maschera, cercando di prendere il loro *nomerok*. Oppure: l'unico ‘diluvio’, l'unico sommovimento di masse in ‘lotta’, è ora quello di cittadini al guardaroba del ballo. E qui la frecciata a Pasternak, cui Mandel'stam rimprovererebbe, nell'interpretazione di Nadežda, di servirsi della sua posizione di poeta come di un privilegio sociale. *Chrip*, parola già incontrata nel *poryv* armeno, significa ‘suono rauco’ o ‘ranto-lo’ (di morte); con questo termine sembra che Mandel'stam faccia eco al pasternakiano *zagrobnyj gul*, trasformando nello stesso tempo il ballo a cui i cittadini si recano in una danza della morte di blokiana memoria.

La seconda quartina discende direttamente da *Za gremučuju doblest'*, di cui riprende immagini e rispettivi significati. Il ballo fa da *trait d'union* tra le due metà della poesia, la prima con ipotesto pasternakiano e la seconda caratterizzata da autoreminiscenze. Il ballo, dice Mandel'stam, è in realtà una mascherata, dove privilegi e false benevolenze nascondono un volto di morte; allo stesso modo il secolo nasconde la sua vera natura di cane lupo (ma anche, a qualche livello: il secolo, personificato, è ‘mascherato’ da cane lupo). Quanto in questa situazione “ricordare a memoria” è presentato in una doppia versione, attraverso l'uso di due casi della declinazione di *šapka*, ‘cappello’<sup>111</sup>, che dispiegano i due livelli del testo, quello pasternakiano e quello mandel'stamiano.

A livello della metafora pasternakiana del guardaroba, la cosa da fare è ficcare il cappello nella manica del cappotto prima di consegnarlo ed entrare nella sala da ballo, al livello mandel'stamiano, invece, *essere* il cappello nella manica, come aveva detto poco prima la poesia *Za gremučuju doblest'*, ossia nascondersi, fuggire, e sperare che Dio ti conservi. È nell'immagine del soprabito, della *šuba*, ai cui significati abbiamo già accennato, che avviene a ben vedere l'incontro e lo scontro tra i due poeti.

<sup>111</sup> Sull'uso di paradigmi di declinazioni e coniugazioni in Mandel'stam cf. Uspenskij 2008: 88-104. Stesso procedimento si osserva molto spesso in Celan, soprattutto nel periodo centrale della sua produzione, in cui più intense sono le sue letture mandel'stamiane.

\*\*\*

Жил Александр Герцевич,  
Еврейский музыкант, –  
Он Шуберта навёрчивал,  
Как чистый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,  
Заученную вхруст,  
Одну сонату вечную  
Играл он наизусть...

Что, Александр Герцевич,  
На улице темно?  
Брось, Александр Сердцевич, –  
Чего там? Все равно!

Пускай там итальяночка,  
Покуда снег хрустит,  
На узеньких на саночках  
За Шубертом летит:

Нам с музыкой-голубою  
Не страшно умереть,  
Там хоть вороньей шубою  
На вешалке висеть...

Все, Александр Герцевич,  
Заверчено давно.  
Брось, Александр Скерцевич.  
Чего там! Все равно!<sup>112</sup>  
27 марта 1931

L'attenzione di quanti hanno analizzato questa poesia si è concentrata principalmente su due punti: identificare chi fosse nella realtà Aleksandr Gercevič (cf. ad esempio Vidgof 2006: 109sgg., Baines 1976: 25), e individuare gli ipotesti di riferimento dei versi. Anche in questo caso si utilizzeranno i risultati raggiunti dalla critica per cercare di inserire la poesia nel *poryv* a cui appartiene, con la speranza di riuscire a coagulare quel nocciolo scuro che esso ha attraver-

<sup>112</sup> 'C'era una volta Aleksandr Gercevič, / musicista ebreo – / rifiniva Schubert facendolo girare / come un puro brillante. // E a sazieta, da mane a sera, / un'unica eterna sonata / imparata fino allo scricchiolio, / a memoria suonava... // Che c'è, Aleksandr Gercevič, / per strada è scuro? / Basta, Aleksandr Serdcevič, – / che t'importa? Fa lo stesso! // Che voli la piccola italiana, / finché la neve scricchiola, / sullo stretto slittino / seguendo Schubert: // Con la musica-colomba / non ci fa paura morire, / e come una pelliccia corvina / pendere lì dall'attaccapanni ... // Aleksandr Gercevič, / da tempo i giochi sono fatti. / Basta, Aleksandr Skercevič. / Che t'importa? Fa lo stesso!'. 27 marzo 1931

sato e differenziato nelle ramificazioni dei versi, e gettare nello stesso tempo uno sguardo a come funziona strutturalmente il componimento, servendoci delle prose per chiarire immagini e simboli dell'idioletto mandel'stamiano.

L'aspetto più evidente che lega la poesia alle altre dello stesso slancio è l'intonazione cantata. Non solo perché i versi hanno un andamento da filastrocca scherzosa, che li collega immediatamente a quelli di *Cherry-brandy*, ma anche perché sono attraversati tutti dalla musica di Schubert, che apparirà in guise diverse, a partire dalla 'sonata' che Gercevič incessantemente ripete<sup>113</sup>. L'intonazione cantata dal *poryv* si sposta quindi dai canti dei forzati di *Koljut resnicy* e *Za gremučuju doblest'* a quella dei 'canti in tempo di peste' di *Ja skazu tebe s poslednej* (attraversata obliquamente dal canto della Mary di Puškin) e di *Žil Aleksandr Gercevič*; anche qui, come si vedrà, lo scherzo nasconde la morte.

Più che identificare chi fosse il reale prototipo del musicista (probabilmente un pianista e non un violinista, come è stato in alcuni casi ritenuto, cf. Vidgof 2006: 109, S I, 511), interessa capire chi rappresenta Aleksandr Gercevič. Ci si può basare su due indizi: il nome, e il fatto che si tratti di un musicista ebreo. Il nome, come mostra Vidgof quello di un reale vicino di Mandel'stam nella *kommunalka* dove alloggiava presso il fratello, diventa una delle forze motrici della poesia attraverso la variazione della prima sillaba del patronimico, con un meccanismo simile a quello di *Ja skazu tebe s poslednej: Gerc-evič, Serdc-evič, Skerc-evič*. Al livello sonoro del procedimento si deve ascrivere l'effetto scherzoso e parodico, mentre il secondo livello, quello semantico, è responsabile delle *nuances* più scure della poesia. Le variazioni del patronimico passano attraverso tre lingue: tedesco, dove la traslitterazione *Gerc-* sta per *Herz*, 'cuore'<sup>114</sup>; russo, con la traduzione di *Herz* in *serdce*, da cui *Serdce-*<sup>115</sup>, e italiano, dove con *Skerc-*, 'scherzo', Mandel'stam allude non solo allo scherzo musicale, ma forse anche, con un'intenzione bonaria che smorza la venatura parodica, alla propria poesia come uno 'tutto uno scherzo' (ricordiamo che nel 1931 egli aveva cominciato a studiare la lingua italiana). La radice tedesca del patronimico di Aleksandr Gercevič, se da un lato introduce un sottofondo germanico che diventa poi evidente attraverso il riferimento a Schubert, e che prenderà corpo nelle

<sup>113</sup> La 'sonata' (il termine 'sonata' è sembra essere usato da Mandel'stam nel senso generico di 'pezzo musicale', e non in quello tecnico di 'forma sonata', come è stato a volte ritenuto) è probabilmente il *Lied* di Schubert *Gretchen am Spinnrade* (forse nella parafrasi per pianoforte di Liszt), su testo tratto dal *Faust* di Goethe, la cui figurazione della mano destra suggerisce, nel movimento circolare delle sestine, il ruotare dell'arcolajo. Da qui il paragone con la rifinitura dei diamanti, ottenuta grazie al movimento circolare della mola (cf. PSSP I, 598). Una diversa identificazione della 'sonata' schubertiana, così come un'analisi dei rapporti tra il compositore e Mandel'stam si trova in Dupaigne (2006: 159-253).

<sup>114</sup> La parola *Herz* si ritrova nel secondo verso del testo del *Lied Gretchen am Spinnrade* di Schubert.

<sup>115</sup> La parola *serdce* è presente nel secondo verso nella poesia *Molitva* di Lermontov, concordemente individuata come uno dei principali ipotesti di riferimento del componimento.

successive poesie, dall'altro rimanda associativamente ad Aleksandr Herzen, e quindi alla Casa dei Letterati a Mosca, *Dom Gercena*, dove Mandel'stam abitò nel 1922-1923 (vi avrebbe poi abitato ancora nel 1932-1933), e dove si recò spesso negli anni Venti e Trenta, in quanto sede del *Litfond*<sup>116</sup>.

La 'traduzione' russa di Gercevič ci riporta invece alla poesia di apertura del *poryv*, il cui protagonista è il *serdce*, il cuore di Mandel'stam, primo indizio questo per l'identificazione del musicista con il poeta. Di 'scherzo', in una doppia accezione, musicale e poetica, parlerà il *Discorso su Dante*, in un passo che per più di una ragione rimanda alla poesia, e che converrà quindi riportare. Mandel'stam sta parlando del colorito sonoro del canto XXXII dell'*Inferno*, il canto, lo si nota per inciso, che parla dei traditori dei parenti e della patria, puniti con l'essere immersi fino al collo nel ghiaccio che esprime la freddezza con cui compirono i loro misfatti:

Attraverso questa orchestrazione volutamente sfrontata, intenzionalmente infantile, Dante forma i cristalli per il panorama sonoro della Giudecca (cerchio di Giuda) e la Caina (cerchio di Caino).

*Non fece al corso suo sì grosso velo  
D'inverno la Danoia in Osteric,  
Nè Tanai là sotto il freddo cielo,  
Com'era quivi: che, se Tambernic  
Vi fosse su caduto, o Pietrapana,  
Non avria pur dall'orlo fatto cric.  
(Inf. XXXII, 25-30)*

Ecco che all'improvviso si è messa a starnazzare un'anatra slava: "Osteric", "Tambernic", "cric" (una paroletta onomatopeica – 'scricchiolio'). Il ghiaccio produce un'esplosione fonetica e si frantuma nei nomi dei Danubio e del Don. La spinta che porta alle formazioni glaciali [холодообразующая тяга] del canto XXXII ha avuto origine dalla penetrazione della fisica nell'idea morale: tradimento = congelamento della coscienza = atarassia della vergogna = zero assoluto. In quanto a ritmo il canto XXXII è uno scherzo moderno. Ma di che tipo? Uno scherzo anatomico, che studia la degenerazione del linguaggio sulla base di materiale onomatopeico infantile (S II, 244).

Ci sono due serie di elementi che connettono il canto dantesco e il suo commento nel *Discorso* con la poesia di Aleksandr Gercevič; la prima ha a che fare

<sup>116</sup> A Herzen quale 'padrone di casa' Mandel'stam si rivolge, a proposito del processo intentatogli da Gornfel'd, in un passo amaramente ironico di *Četvertaja proza*: "Aleksandr Ivanovič Gercen! ... permettete che mi presenti... Pare che a casa vostra... Voi, come padrone di casa, in un certo modo siete responsabile... Vi siete degnato di andare all'estero?... qui intanto è accaduto un fatto assai spiacevole... Aleksandr Ivanovič! Signore! Come fare?! Non c'è proprio nessuno a cui rivolgersi!" Nello stesso passo di *Četvertaja proza* compare anche la cantante italiana Angiolina Bosio, che avrà, come vedremo, un ruolo anche nella poesia (S II, 95).

con il gioco di parole, quella creatività verbale, da Mandel'stam definita come un cammino a ritroso del linguaggio verso le sue fonti onomatopoeiche infantili, che porta Dante a costruire la serie di rime Osteric-Tamberic-cric, e il poeta russo la serie di variazioni Gercevič-Serdcevič-Skercevič. Questo procedimento è da Mandel'stam chiamato, a proposito di Dante, 'scherzo' (dove il russo *skerco* è termine specificamente musicale) perché di questa forma possiede non solo il ritmo, ma anche il carattere leggero proprio anche della poesia su Aleksandr Gercevič.

Secondo Pézard, in Dante "queste rime rare [quelle del canto XXII dell'*Inferno*] [...] appartengono ai *verba puerilia* [...] permessi alla *Commedia* quando essa ricerca il sarcasmo: quando il poeta è costretto dalla violenza della sua passione a perdere la sua serenità d'artista" (cit. in Dante I, 598, nota 29). Anche in Mandel'stam dietro la patina dello scherzo si nasconde spesso l'indignazione, mentre il tradimento afferrisce a una delle aree semantiche principali del *porv*, quella della menzogna e della disonestà. Il paesaggio è il secondo elemento che connette il passo dantesco e la poesia: il ghiaccio dell'inverno schubertiano richiama quello della Caina, entrambi scricchiolano, fanno *cric*, *chrustjat*.

Aleksandr Gercevič è un musicista ebreo; ebreo era non solo Mandel'stam, ma anche il suo *alter ego* in *Egipteskaja marka*, Parnok, cui Mandel'stam è legato da contrastanti sentimenti di attrazione e di repulsione: se da un lato si identifica con lui nel ruolo del *raznočinec*, dall'altro teme questo stesso processo di identificazione, e prega il Signore di non renderlo "simile a Parnok", di dargli la forza di essere "diverso da lui" (S II, 74; come sempre in Mandel'stam ogni moto si accompagna ad un altro di uguale forza ma di direzione contraria). Aleksandr Gercevič è in ogni caso, come nota Nadežda (NM I, 1849), un "fratello" di Parnok, cui lo accomuna anche il riferimento alla musica di Schubert. In *Egipteskaja marka* infatti, in una sezione dedicata alla musica nel suo aspetto grafico, Mandel'stam dice: "Il vigneto dello spartito di Schubert è sempre tutto becchettato fino ai semi e sferzato dalla tempesta" (S II, 74). La frase può avere a che fare da un lato con l'aspetto delle note sul pentagramma, simili a chicchi d'uva sui filari di un vigneto, mentre dall'altro associa Schubert agli uccelli. La tempesta invece rimanda ai cicli liederistici di Schubert, come *Die Winterreise*, e lega al compositore il clima invernale che tornerà nella poesia.

Aleksandr Gercevič dunque rifinisce sempre la stessa 'sonata', come si farebbe con un brillante, continuando a farla girare (*navertet*), ripetendone a memoria il movimento circolare fino al *chrust*, allo scricchiolio. È difficile stabilire univocamente il significato del neologismo mandel'stamiano *vchrust*. Si può immaginare che il pianista suonasse il suo pezzo fino a far scricchiolare le dita, o i tasti del pianoforte, o a far tremare le finestre oppure le ossa dei suoi vicini (Mandel'stam era bonariamente infastidito dall'incessante suono del pianoforte), mentre si può connettere il verbo non solo al *chrustit* riferito pochi versi dopo alla neve, ma anche alla prima quartina della poesia di Lermontov *Molivta*, uno degli ipotesti di *Žil Aleksandr Gercevič* (cf. S I, 511), che recita così: *V minutu žizni trudnuju / tesnitsja l'v serdce grust' / odnu molitvu čudnuju / tveržu ja naizust'*. Con uno dei meccanismi di sostituzione per somiglianza fonetica tipici

di Mandel'stam, v... *grust'* diventa *vchrust*. Come la tristezza lungo i versi di Lermontov è destinata a sparire e trasformarsi nel suo contrario, così lo 'scricchiolio' mandel'stamiano è elemento quanto mai ambiguo, legato com'è alle migrazioni e alle oscillazioni degli elementi della musica e dell'arte, e poi della neve e del gelo, tra i poli negativo e positivo.

*Na ulice temno* vuol dire non solo che mentre Aleksandr Gercevič suona è ormai scesa la sera<sup>117</sup>, ma anche che, come in *Noč' na dvore*, fuori dalla stanza in cui l'artista lavora si addensano le ombre dell'epoca. Tutto questo, dice Mandel'stam, non importa. L'artista deve continuare a creare, qualsiasi cosa succeda, senza preoccuparsi di eventuali riconoscimenti da parte del mondo esterno. Così, attraverso le due frasi *čego tam* e *vse ravno*, collocate esattamente a metà della poesia, si fa strada nella poesia una concezione della musica e quindi dell'arte come forza salvifica in un mondo ostile. Questa idea sarà sviluppata nella quarta e quinta strofa, un episodio 'in minore' che trasporta su un altro piano e in un'altra tonalità i temi della musica e della morte<sup>118</sup>.

Chi è la "piccola italiana" che vola sulle note di Schubert? La critica la identifica con la cantante italiana Angiolina Bosio, che si esibì a Pietroburgo ne *La Traviata* di Verdi tra il 1855 e il 1859 e che a Pietroburgo morì poi di polmonite. Sulla morte di Bosio Mandel'stam si proponeva di scrivere, agli inizi degli anni Trenta, un racconto, che poi non intraprese; per qualche motivo la fine della cantante italiana aveva colpito in modo particolare la sua immaginazione. Forse lo attraeva il fatto che il freddo della Russia fosse stato fatale per una donna proveniente dall'amato sud mediterraneo. La fine della Bosio ritorna in un episodio di *Egipetskaja marka*, dove, a proposito dei suoi funerali, compare la frase: "Dorati uccellini-avvoltoi avrebbero dilaniato a beccate la cantante romano-cattolica. Come l'avevano collocata in alto! È forse questa la morte? La morte non osa aprire bocca in presenza del corpo diplomatico" (S II, 61). Tre elementi accomunano la prosa e la poesia: la musica, la morte, gli uccelli.

Nella seconda metà della poesia, mentre la musica diventa da ripetitivo esercizio un talismano che rende più dolce morire<sup>119</sup>, il paesaggio si trasforma in quello del puro gelo che già contrassegnava la Siberia di *Za gremučuju doblest'*, e il possibile riferimento schubertiano è quello al ciclo liederistico *Die Winterreise*. La pelliccia, in *Za gremučuju doblest'* nascondiglio e difesa, diventa invece ora, con un ribaltamento semantico, vuoto involucro, lugubre imma-

<sup>117</sup> Oppure che, come sembra suggerire Vidgof (2006: 115), per strada di notte non c'è illuminazione.

<sup>118</sup> Tutta la poesia può essere descritta nei termini formali di un rondò, in cui le prime due strofe costituiscono il primo episodio, cui segue il ritornello, poi un secondo episodio (quarta e quinta strofa) e per finire il ritornello variato. Il secondo episodio è una sorta di controcanto alle altre sezioni, essendo anche l'unico che non contiene la parola chiave del refrain, il nome di Aleksandr Gercevič.

<sup>119</sup> Il contrasto è motivato in Dupaigne (2006: 208) come differenza tra le due epoche, quella schubertiana e quella sovietica, nel modo di rapportarsi all'opera d'arte. Gasparov sottolinea invece la motivazione linguistica dell'immagine, costruita sulla base dell'espressione '*umirat', tak s muzykoj*' (Gasparov 2002: 622).

gine di un corpo che pende. Con la musica, quindi con l'arte e per l'arte, dice Mandel'stam, non ci fa paura morire, come è accaduto alla Bosio, ma anche come può accadere in una più cruenta morte per impiccagione<sup>120</sup>. Il fatto che la pelliccia sia *voron'ja*, 'di corvo' o 'corvina' è stato interpretato in modi diversi, da un semplice riferimento al colore nero (Dupaigre 2006: 218-219), a una più complessa presenza di ipotesti di varia natura (cf. Vidgof 2006: 447sgg.).

Il corvo ha però un'ulteriore motivazione schubertiana. Nel ciclo *Die Winterreise*, su testo di Müller, troviamo una poesia su *die Krähe*, 'la cornacchia', *vorona*, che accompagna il viandante volteggiando in circolo sopra la sua testa. La cornacchia rappresenta un segno infausto, e il viandante così le si rivolge: "Meinst wohl, bald als Beute hier / Meinen Leib zu fassen?", 'Intendi forse presto afferrare / come preda il mio cadavere?'. Aleggja dunque nella poesia un circolo di suggestioni che vanno dal racconto della morte della Bosio alla *Winterreise* e che connettono gelo, uccelli infausti (cornacchie o avvoltoi), cadaveri, musica e morte.

La "piccola italiana", è stato notato da Dupaigre (2006: 219), richiama alla mente anche la Mignon del Wilhelm Meister goethiano, con il suo *Kennst du das Land*, che Schubert aveva musicato. In tutti questi casi, qualunque sia la reminiscenza in gioco (probabilmente un condensato di più reminiscenze schubertiane), la cosa più importante resta la funzione che questa assolve nella poesia: creare una zona di contrasto, in cui gli stessi elementi del primo episodio e del ritornello – la musica di Schubert, qualcosa di chiaro e trasparente (il diamante e la neve), il movimento circolare (il diamante che viene rifinito dalla mola che gira, il movimento della slitta che vola) – vengono trasposti in una diversa chiave semantica: dal polo negativo migrano a quello positivo, dallo spazio tetro della *kommunalka* sovietica a quello chiaro dell'inverno all'aperto, dal presente (caratterizzato dalle apostrofi dirette ad Aleksandr Gercevič) a una zona fuori dal tempo, eterna (caratterizzata dai verbi all'infinito).

L'ultima strofa, variazione del ritornello della terza, ci riporta al presente, chiudendo la poesia ad anello. La variazione è costituita dalla frase *Vse zaverečeno davno*, dove il verbo *zavertet*, attinente alla stessa area semantica del 'girare' che abbiamo già visto, conferisce a questa un'ultima cupa sfumatura di significato: se nel primo episodio era la musica a girare ripetitivamente in tondo, qui il movimento in circolo riguarda il tempo stesso: tutto 'è stato girato', nel senso di deciso, stabilito. Il futuro assume allora il carattere di fato a cui non ci si può sottrarre, gli sforzi umani quello di vane illusioni incapaci in realtà di alcun progresso o cambiamento. Le due frasi *čego tam* e *vse ravno* sembrano infatti tornare ora con una diversa intonazione semantica: qualsiasi cosa l'artista faccia nel chiuso della sua stanza, questo non servirà a cambiare la realtà esterna. L'esortazione a smettere (*bros'!*) diventa uno scorato appello a Gercevič affinché tronchi i suoi inutili esercizi al pianoforte, e anche in questo senso la poesia

<sup>120</sup> La colomba, fausta e bianca, segno di vita, a cui è paragonata la musica, si opone come vedremo al nero e infausto corvo, segno di morte.

torna al suo inizio, e al suo carattere ironico, tinto però ora di una diversa nota di amarezza.

\*\*\*

Нет, не спрятаться мне от великой муры  
За извозчичью спину Москвы<sup>121</sup>  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю, зачем я живу.

Мы с тобою поедem на 'А' и на 'Б'  
Посмотреть, кто скорее умрет,  
А она то сжимается, как воробей,  
То растет, как воздушный пирог.

И едва успевает, грозит из угла –  
Ты как хочешь, а я не рискну!  
У кого под перчаткой не хватит тепла,  
Чтоб объездить всю курву Москву.<sup>122</sup>  
*Апрель 1931*

'In tram per Mosca' potrebbe essere il titolo di questa poesia, basata tutta su procedimenti di tipo surrealistico, e calata in un'atmosfera infantile, che cela però un'incombente tragedia. È possibile immaginare in apertura un bambino che durante un giro in carrozza, a metà per gioco e a metà sul serio, si nasconde dietro la schiena del cocchiere da qualcosa di non ben definito che lo spaventa, e che egli personifica, con uno dei procedimenti tipici del ragionare infantile (e di quello poetico mandel'stamiano): la grande *mura*, dove *mura* indica un insieme di tanti piccoli elementi difficili da districare e privi di senso – in altre parole, il guazzabuglio del mondo, e soprattutto, in questo caso, di quello contemporaneo al poeta<sup>123</sup>. La prima sorpresa per il lettore arriva con il genitivo *Moskvy*: è Mo-

<sup>121</sup> Si accoglie in questo caso la lezione di PSSP, al posto di quella di S (За извозчичью спину-Москву), risultata da una correzione apportata da Semenko al testo delle minute mandel'stamiane, con lo scopo di mantenere la rima *Moskvu-živu* (PSSP I, 600). Come nota Nadežda, Mandel'stam non si atteneva sempre a rime perfette, come accade per esempio nella seconda strofa di questa poesia (NM III, 153). Parimenti si accoglie la variante di PSSP del v. 9 (*grozit* al posto di *grozit'* in S), risalente a una prima versione del testo.

<sup>122</sup> 'No, non posso nascondermi dal gran guazzabuglio / dietro la schiena di vetturino di Mosca, / sono la maniglia del tram di un tempo terribile / e non so a che scopo vivo. // Io e te andiamo con la 'A' e la 'B' / per vedere chi muore prima, / e lei ora si stringe come un passero, / ora cresce, come una torta vaporosa. // E fa appena in tempo, minaccia dall'angolo – / Tu fa' come vuoi, ma io non rischio! – / chi non ha sotto il guanto abbastanza calore / per percorrere tutta Mosca sgualdrina.' *Aprile 1931*

<sup>123</sup> Sulle implicazioni della parola *mura*, in cui si può leggere l'acronimo MUR, che indicava il dipartimento della polizia investigativa di Mosca, un rimando alla can-

sca il cocchiere di questo strano viaggio (ancora un processo di personificazione), ed è Mosca che porta in giro il poeta attraverso la città, con un'altra delle inversioni tipiche di Mandel'stam. La parola chiave di questo primo distico, *sprjatat'sja*, 'nascondersi', indica un impulso, un tentativo e un desiderio che parte dal ciclo leningradese, con *My s toboj na kuchne posidim*, passa per *Za gremučuju doblest'*, dove il poeta vorrebbe nascondersi come un cappello nella manica di una pelliccia, per arrivare fino a questa poesia, che di *Za gremučuju doblest'* rappresenta un altro gettito laterale.

Il secondo distico sembra apparentemente non avere alcun legame con il primo: Mosca è percorsa non più da carrozze ma da tram, il poeta non solo non è più bambino, ma, altra sorpresa, come accadeva già in *Aleksandr Gercevič* e in *Za gremučuju doblest'*, è un oggetto – se lì una pelliccia o un cappello, qui una *tramvajnaja višenka*.

L'interpretazione della parola *višenka* come 'maniglia' si deve a Semenko (1997: 56), che la fa discendere dal verbo *viset'*. Di *viset'*, pendere "come una pelliccia dall'attaccapanni", parlava anche *Aleksandr Gercevič*; in entrambi i casi in *viset'* si può udire una risonanza di morte, un sentore di impiccagione. Se ammettiamo l'interpretazione di Semenko, potrebbe esserci uno spostamento per contiguità: dall'essere il passeggero che si regge alla maniglia all'essere la maniglia a cui il passeggero si regge. Tutta un'altra area di significati si apre però se andiamo a guardare le minute da cui la poesia origina. In russo *višenka* è diminutivo di *višnja*, 'amarena'. Nella minute di *Za gremučuju doblest'* compare questa strofa: *ja – višnevaja kostočka detskoj igry / no v bezvodnom [proročeskom] rvu / ja – tramvajnaja višenka strašnoj pory / i ne znaju začem ja živu*. Evidentemente questo è il nucleo da cui si svilupperà poi la poesia; qui la parola *višenka* è chiaramente connessa a *višnja* nel sintagma *višnevaja kostočka*, 'nocciolo di amarena', da cui, attraverso uno spostamento di derivazione etimologica, si svilupperebbe fino a entrare in una nuova area semantica, quella che viene da *viset'*, in cui rappresenta un neologismo. Il gioco in questione, chiarito da Nadežda, e che rende tra l'altro ragione dell'ambientazione infantile individuata nel primo distico, consiste nel fare a gara a sputare noccioli più lontano possibile (Semenko: 1997: 56). Anche in questo caso si tratterebbe quindi di una metafora dal sapore surreale, in cui il poeta non si identifica con il soggetto che compie l'azione, il bambino che sputa i noccioli, ma con l'oggetto che la subisce. Si può anche immaginare che i passeggeri siano appesi alle maniglie del tram come piccole amarene su un albero – in questo modo *višenka* diventa una 'parola di passaggio' in cui si incontrano e si assommano le aree semantiche di *viset'* e di *višnja*, e i temi della morte e dell'infanzia<sup>124</sup>.

---

zone della malavita *Murka*, nonché un anagramma delle lettere iniziali di *umret*, che si ritroverà nel sesto verso, cf. Rivelis 2014.

<sup>124</sup> È possibile tracciare in Mandel'stam un codice relativo a piccoli frutti di colore per lo più rosso: nei testi degli inizi degli anni Trenta ritroviamo, oltre a *višnja*, *jagody*, le bacche che abbiamo visto comparire in *Viaggio in Armenia*, *černika* (questi di colore ovviamente più scuro), i mirtilli di *Ne govori nikomu*, *malina*, i lamponi che vedremo

Il cappello, la pelliccia, il nocciolo, la maniglia, condividono inoltre una serie di caratteristiche: spersonalizzazione, passività, irrilevanza, e infine, in fondo, la rappresentazione di un mondo senza uomini, dove l'unica modalità di esistenza resta quella delle cose; tutte queste sensazioni sono confermate dal verso successivo, *i ne znaju začem ja živu*. Il tram in corsa diventa metafora dell'epoca, di quel tempo terribile in cui il poeta, così come tanti che viaggiano con lui, non è che un piccolo elemento accessorio. Il legame tra il primo e il secondo distico diventa più evidente se confrontiamo, come suggerisce Rivelis, i due mezzi di trasporto: non è più possibile andare in carrozza, veicolo individuale per persone benestanti, dove ci si può nascondere dalle brutture dell'epoca; si può solo viaggiare in tram, mezzo di trasporto collettivo e spersonalizzante, dove si è uno tra tanti passeggeri, sballottati in un viaggio della cui terribile meta diremo tra breve.

Nella seconda quartina il viaggio in tram assume i tratti di un sogno inquietante, accompagnato da quelle strane sensazioni di mutamenti di dimensioni che si hanno a volte da piccoli nel dormiveglia della febbre. "Andiamo io e te con la A e la B / per vedere chi muore prima": la A e la B erano le linee del tram che i Mandel'stam erano soliti prendere a Mosca (NM III, 153). Il tono è quello di una gara tra bambini<sup>125</sup>, ma la frase normale, "andiamo con la A e la B per vedere chi arriva prima", ha subito uno spostamento, perché l'unica meta di questa corsa è la morte, e l'unica paradossale vittoria morire prima. L'arrivo al capolinea è però difficile da individuare e da prevedere; Mosca infatti, come in un sogno, ora si restringe, diventa piccola come un passero (oppure: si rannicchia come un passero che ha freddo), quindi le distanze diminuiscono, e l'arrivo sembra avvicinarsi, ora si dilata, come un soffice e vaporoso *pirog*, e l'arrivo si allontana indefinitamente. Può essere d'aiuto alla comprensione dei versi immaginare da una parte, come si è detto, un sogno in cui le dimensioni degli oggetti e del proprio corpo risultino stranamente alterate, dall'altra le percezioni durante un viaggio accelerato, come sulle montagne russe, in cui il paesaggio che viene incontro sembra ingrandirsi a vista d'occhio, 'lievitare', mentre quello che ci si è appena lasciati alle spalle si riduce a un puntino, alle dimensioni di un passero. La morte in ogni caso incombe, ed è per questo che uno dei due protagonisti del viaggio, non è chiaro se il poeta o la sua compagna, "fa appena in tempo" a saltare giù dal mezzo, rinunciando così a "rischiare".

La difficoltà interpretativa dell'ultima quartina, tipica di tanti finali mandel'stamiani, risiede in primo luogo nello spostamento dalla prima alla terza persona, e poi nell'ambiguità dei soggetti dell'azione. Se nelle prime due quartine i soggetti sono chiaramente individuati dai pronomi *ja* (il poeta), *ty* (la sua compagna), *ona* (Mosca), qui la persona che salta giù dal tram è un non ulterior-

---

in *Kancona* e nel famoso epigramma contro Stalin. Il loro significato è bifronte: sono segni della pienezza e bellezza della vita, ma allo stesso tempo quella stessa pienezza può volgersi nel suo contrario, e il rosso succo indicare sangue e morte.

<sup>125</sup> Rivelis (2014) sottolinea come sia presente nell'ipotesto la conta russa per bambini che comincia con: *A i B sideli na trube*.

mente definito *tot*. Anzi, a ben guardare anche la parola *tot* è assente dal testo, in una specie di cortocircuito sintattico (*grozit iz ugla.... <tot>, u kogo ne chvatit tepla*).

Lo stesso salto dal tram in corsa ha una natura ambigua: se da un lato sembra significare la salvezza da una morte annunciata (la morte per mano di altri, meta finale del folle viaggio attraverso la realtà sovietica), dall'altro si avverte nei versi l'idea del suicidio, il già visto "prevenire la morte – addormentarsi". Bisogna chiedersi infine quale sia il significato del guanto che compare nel penultimo verso. Il padre di Mandel'stam, come si è detto e come nota Rivelis, era un commerciante di pelli dedito alla fabbricazione di guanti, e questo potrebbe indicare che è il poeta a saltare giù dal tram. Egli lancia all'indirizzo del suo compagno una replica imbevuta di tragica ironia ("Tu fa' come vuoi, ma io non rischio!"), mentre sceglie in realtà di morire prima, perché il freddo, in *Aleksandr Gercevič* e in *Za gremučuju doblest'* contrassegno di luoghi di incontaminata purezza al di là del tempo della storia, è diventato qui invece quello insopportabile di una città che, come già la Leningrado sovietica, si prostituisce.

\*\*\*

### *Неправда*

Я с дымящей лучиной вхожу  
К шестипалой неправде в избу:  
– Дай-ка я на тебя погляжу,  
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

А она мне соленых грибков  
Вынимает в горшке из-под нар,  
А она из ребячьих пупков  
Подает мне горячий отвар.

– Захочу, – говорит, – дам еще... –  
Ну, а я не дышу, сам не рад.  
Шасть к порогу – куда там – в плечо  
Уцепилась и тащит назад.

Вошь да глушь у нее, тишь да мша, –  
Полуспаленка, полутюрьма...  
– Ничего, хороша, хороша...  
Я и сам ведь такой же, кума.<sup>126</sup>  
4 апреля 1931

<sup>126</sup> *Menzogna*. Con una torcia fumante io entro / nell'izba della menzogna a sei dita: / – Lasciati dare un'occhiata, / ché in una bara di pino dovrò giacere. // E lei dei funghetti in salamoia mi tira fuori / in una pentola da sotto il tavolaccio / e di ventrigli infantili / una broda bollente mi dà. // – Se voglio, – dice – ancora te ne do... – / ma io non respiro, e già mi pento. / Corro alla porta – macché – alla spalla / mi s'è attaccata e

La prima domanda da porsi su questa poesia riguarda il titolo, siccome poche sono le poesie di Mandel'stam che lo includono: perché *Nepravda*? La scelta di un termine che si configura come *ne-pravda*, *non-pravda*, mancanza di *pravda*, risponde alla tendenza mandel'stamiana di presentare concetti e immagini per via di una descrizione negativa. *Nepravda*, distorsione della *pravda*, la verità intesa come giustizia, legittimità e moralità<sup>127</sup>, è, come in una favola (e a un'atmosfera favolistica rimanda la presenza del titolo), personificata, e assume i connotati di un'ambigua vecchina, accattivante ma in realtà minacciosa, una *baba-jaga* del folclore, che vive in un antro scuro, in cui bisogna entrare con una torcia. *Nepravda* ha sei dita; come ricorda Nadežda, correva la diceria secondo cui Stalin avesse sei dita, ma più in generale l'esadattilia è collegata, a partire dalla Bibbia, a qualcosa di mostruoso nel senso latino del termine, più spesso un segno del male, ma a volte un segno distintivo di elezione, come testimonia il fatto che in alcuni dipinti gli evangelisti siano raffigurati con sei dita<sup>128</sup>. Nella poesia *Nepravda* è sicuramente un'istanza malefica, ma al tempo stesso dotata di uno strano fascino – è il poeta a recarsi spontaneamente nella sua *izba*, come a voler vedere in faccia il suo persecutore. Il verso *ved' ležat' mne v sosnovom grobu* faceva parte delle prime redazioni di *Za gremučuju doblest'*, di cui questa poesia costituisce, come la precedente, una germinazione. Nelle minute di *Za gremučuju doblest'*, dopo quella che nella redazione finale è la seconda quartina, si trova come si è visto questa strofa: *A ne to uvedi – da prošu poskorej – / k šestipaloj nepravde v izbu / potomu što ne volk ja po krovi svoej / i ležat' mne v sosnovom grobu*. Se quindi non è possibile nascondersi come un cappello nella manica di una pelliccia, allora meglio essere portati direttamente al cospetto della menzogna, palesare la propria diversità, il fatto di non essere un lupo, e poi morire, e giacere in una bara di pino. La poesia *Nepravda* continuerà a sviluppare il tema di *Za gremučuju doblest'*, l'opposizione io-altri, mentre nel *poryv* leningradese al sonno nella bara, *spat' v grobu*, era paragonata la vita a Pietroburgo. Sottili fili inanellano dunque i due *poryvy*, quello leningradese e quello del lupo, a formare catene di sviluppo tematico: dalla prefigurazione della propria morte, ai temi della prigionia e dei campi di lavoro, ai motivi legati all'infanzia.

*Nepravda* si comporta inizialmente come una brava ospite e offre da mangiare al suo visitatore, se non fosse che la pentola si trova sotto un tavolaccio, *nary*, troppo simile a quello su cui dorme il prigioniero di *Koljut resnicy*, e che, oltre a funghetti in salamoia, faccia parte del pasto una broda di “ventrigli infantili”. Mandel'stam provò sempre ribrezzo per i cibi a base di interiora (Gasparov 2002: 621), forse sin da bambino, il che potrebbe giustificare l'aggettivo

---

mi trascina indietro. // Da lei pidocchi e desolazione, silenzio e muffa, – / metà stanza da letto, metà prigioniero.. / – Fa niente, sei buona, buona... / e anch'io sono come te, comare.' 4 aprile 1931

<sup>127</sup> Sulla distinzione *pravda-istina* cf. Uspenskij 1993: 227-229.

<sup>128</sup> D'altro canto può esserci anche un gioco di parole con la *šestilapaja izba*, l'*izba* ‘a sei zampe’, casa della Baba-Jaga del folclore. Ringrazio Nicoletta Marcialis per questa segnalazione.

‘infantile’ (in ipallage) nella poesia. La vecchia palesa dunque la sua natura di strega al malcapitato ospite, che già si pente di essere entrato nell’izba, e vorrebbe fuggire, ma, come in un brutto sogno, non può (in modo simile a *Net, ne sprjatat šja*, in cui il proposito della corsa in tram per “vedere chi muore prima” era seguito da un ripensamento e dalla decisione di “non rischiare”). Nell’izba si soffoca, così come irrespirabile, metaforicamente e non, era l’aria di *Koljut resnicy*, mentre le caratteristiche del luogo ricordano da vicino elementi del ciclo armeno. L’izba è una *gluš’*, un luogo sperduto, come l’Armenia in *Kak ljub mne natugoj živuščij*, dove era adombrato un immaginario da casina della strega di Hansel e Gretel; inoltre è una *polutjur’ma*, una mezza prigioniera, come la *tjur’ma* della vecchina di *Ne govori nikomu*. La *tiš’* che regna nell’izba sembra d’altro canto rimandare al silenzio della poesia di apertura del *poryv* del lupo, *Posle polunoči*, con cui il finale della nostra poesia condivide anche l’ordito sonoro, ricco di allitterazioni con la *š*, e dove la stanza in questione era quella di Mandel’stam presso suo fratello. Si va dunque costruendo trasversalmente alle poesie un repertorio comune di immagini e simboli che si riferiscono a una casa-prigioniera abitata da una vecchina malefica, condensato di diverse esperienze personali (la casa di *Feodosija*, quella del fratello a Mosca) e di diversi sostrati folcloristici e favolistici. Tutte queste abitazioni sono descritte in termini di prigioni collocate in luoghi remoti. In questo senso *Nepravda* s’inserisce perfettamente nelle tematiche di deportazione e detenzione del *poryv* del lupo e di quello leningradese.

L’ultimo verso della poesia costituisce la sua più grande *Befremdung*: il poeta, il prigioniero, si dichiara simile al suo carceriere e persecutore, alla vecchina comare *Nepravda*. Questo vuol dire da un lato che egli non si ritiene immune, nonostante i suoi sforzi, dalla grande menzogna che regna nell’epoca a lui contemporanea, la falsità cui nessuno può del tutto sottrarsi; dall’altro che due istanze opposte vengono avvicinate, e sembra trovare conferma il delinearci lungo i versi dell’immagine di un doppio, una presenza uguale ma di segno contrario a quella autoriale, che decreterà infine la morte dell’io.

\*\*\*

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,  
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,  
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,  
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно:  
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.<sup>129</sup>  
11 апреля 1931

<sup>129</sup> ‘Bevo agli astri militari, a tutto quello che mi rimproveravano, / alla pelliccia

In quel gruppo di versi del *poryv* solo esteriormente leggeri, in realtà amari se non tragici, di cui fanno parte *Ja skažu tebe s poslednej* e *Žil Aleksandr Gercevič*, si inserisce anche questa poesia, definita da Mandel'stam stesso *šutka*, uno 'scherzo'. All'intonazione cantata dei primi due componimenti corrisponde qui quella declamatoria di un brindisi che si rivelerà infine inesistente. Il legame più evidente della poesia con il *poryv* del lupo, di cui essa occupa, come spiega Nadežda, la periferia, può essere individuato ancora nell'opposizione io-altri, uno dei motori primi di questo gruppo di versi. Per rispondere provocatoriamente ai rimproveri dei suoi detrattori, i rappresentanti del mondo sovietico, Mandel'stam costruisce infatti il suo brindisi come un elenco di oggetti e luoghi che dagli 'altri' lo distinguono, delineando così una specie di autoritratto in negativo. Si esaminerà come questi oggetti e luoghi sono organizzati e come si dispongono nel tempo e nello spazio. Il primo distico riguarda il passato e la Russia, la Pietroburgo dell'infanzia del poeta, di *Šum vremena* e della poesia *S mirom deržavnym*, con cui questa ha, come vedremo, molti punti in comune. La città è caratterizzata attraverso quattro elementi, divisibili in due coppie. I primi due, gli astri militari<sup>130</sup> e la pelliccia da signori, rimandano alla Pietroburgo vista con gli occhi di Mandel'stam bambino e a due paradigmi di esclusione, dal mondo militare imperiale di inizio secolo e da quello delle tradizioni aristocratiche familiari, simbolizzato da quella pelliccia di cui Mandel'stam si è sempre ritenuto privo. Già in questo primo verso e mezzo si avverte un sottofondo di amara autoironia. Il poeta obliquamente afferma: il legame con il passato aristocratico prerivoluzionario che mi rinfacciate non mi è in realtà mai appartenuto. Gli altri due elementi pietroburghesi hanno a che fare con malattie del corpo e dello spirito, l'asma (*astma*, trasformazione fonetica di *astrj* sul modello delle catene di parole già osservate in *Ja skažu tebe*), e la *želč'*, la bile, colore giallo della città di *Leninograd* e amarezza interiore. Questo si apparteneva al poeta nella sua infanzia – ma rappresenta forse un privilegio, per cui possa essere ora biasimato?

Il secondo distico si sposta avanti nel tempo e a occidente nello spazio: il riferimento biografico è al periodo trascorso da Mandel'stam a Parigi e poi in viaggio tra la Francia, la Svizzera e l'Italia nel 1908. Dei quattro elementi che caratterizzano la Francia uno ha a che fare con la natura, i pini della regione alpina della Savoia, e gli altri tre, come nota Žolkovskij (1979: 159-184), con una commistione di naturale e artificiale, per cui i campi sono gli Champs Elisées,

---

da signori, all'asma, alla bile del giorno pietroburghese. // Alla musica dei pini di Savoia, alla benzina degli Champs Elysées, / alla rosa nell'abitacolo d'una Rolls-Royce, all'olio dei quadri parigini. // Bevo ai flutti di Biscaglia, alla brocca di panna alpina, / alla fulva boria delle inglesi e al chinino di colonie lontane. // Bevo, ma non ho ancora trovato una soluzione – dei due scelgo uno: / l'allegro asti spumante o il vino di castello dei papi.' *11 aprile 1931*

<sup>130</sup> Gli *astrj* si riferiscono o ai fiori con cui si accompagnavano coloro che partivano per la prima guerra mondiale, oppure a spalline da parata (cf. S I, 512). Per una interpretazione della poesia nel quadro delle reciproche dediche poetiche di Mandel'stam e Cvetaeva nel 1916-1917, e in particolare in rapporto alla poesia di Cvetaeva *Avgust* – *astrj*, cf. Minc 1979.

la rosa, simbolo nel *poryv* armeno della poesia, è quella prosaica di una Rolls Royce, l'olio quello dei quadri degli impressionisti francesi che Mandel'stam tanto amava. Si può leggere qui anche un riferimento a quel gruppo di poesie, tra cui *Tennis* e *Amerikanka*, con cui, nel 1913-1914, Mandel'stam aveva cantato aspetti della moderna vita occidentale (cf. Segal 1998: 169sgg.)<sup>131</sup>, di quell'Europa che aveva definito “nuova Ellade”<sup>132</sup>.

Il terzo distico contiene quattro diversi riferimenti geografici: la Spagna con la Biscaglia, le Alpi, probabilmente svizzere<sup>133</sup>, l'Inghilterra e poi, con un ulteriore allargamento dell'orizzonte e un ulteriore spostamento verso occidente, le colonie europee in America Latina, probabilmente il Perù, dove fu scoperto il chinino. Ognuno di questi riferimenti assume uno speciale significato nell'idiotto mandel'stamiano. Il golfo di Biscaglia è uno dei tratti caratteristici della forma dell'Europa nell'omonima poesia del 1914; la “brocca di panna alpina” rimanda a quella mitologia della montagna di cui abbiamo parlato a proposito del *poryv* armeno e del monte Ararat, la cui neve era anche descritta, come si è visto a proposito di *Viaggio in Armenia*, in termini di panna da versare nel tè, mentre in *kuvšin* si può percepire un ulteriore rimando agli “utensili” di ascendenza ellenica che Mandel'stam amava; “la fulva boria delle inglesi” rimanda a *S mirom deržavnym*, in cui è presente una inglese dai capelli rossi, Lady Godiva, connessa a sua volta alle “europee tenere” conosciute da Mandel'stam in Crimea intorno al 1917 (in questo caso il terzo distico si sposterebbe ancora in avanti nel tempo, per interrompere poi la serie dei ricordi una volta arrivati all'anno della rivoluzione, margine estremo del ‘tempo di prima’); il “chinino di lontane colonie” può essere letto ancora in relazione ai ricordi di malattia (la malaria, curata con il chinino, era estremamente diffusa in Russia all'inizio del Novecento), riallacciandosi così al primo distico.

L'ultimo distico illumina di luce amaramente ironica tutta la poesia; si poteva immaginare che il provocatorio brindisi fosse pronunciato tenendo in mano un bicchiere pieno, pronti a bere. Ma gli ultimi due versi, se da un lato dicono che il poeta non ha ancora trovato una soluzione (*ešče ne pridumal*) che gli consenta di decidere quale sia il vino migliore per celebrare il brindisi (e la scelta è tra due vini stranieri entrambi così ricercati da risultare in Russia già inverosimili), dall'altro dicono anche che il vino, in realtà, non esiste, e sarà una trovata letteraria, sarà cioè *pridumannoe*, ‘inventato’.

I due vini, italiano e francese, vanno così a completare la serie di oggetti occidentali che costellano la poesia, confermandone la luce di irrealtà. Nulla è più distante e irraggiungibile, nella Mosca degli anni Trenta, di Parigi, l'Inghilterra, la Svizzera o l'Italia, dei loro lussi, delle loro bellezze naturali, della loro arte,

<sup>131</sup> In *Tennis* compaiono alcuni elementi che ritorneranno nella poesia in esame.

<sup>132</sup> Cf. la poesia *Sobiralis' Elliny vojnoju* (S I, 114). Per una lettura della poesia in chiave di autoriminescenze e per una analisi puntuale della disposizione di temi e motivi e delle strategie compositive, cf. Žolkovskij 1979.

<sup>133</sup> Nel 1910 Mandel'stam soggiornò con il fratello nel villaggio svizzero di Beatenberg, luogo che ricorderà spesso (cf. Lekmanov 2003: 34-35).

della loro gastronomia e delle loro genti. La vita sovietica si delinea attraverso una serie di assenze, di cui la più lampante è quella finale del vino.

La posizione di Mandel'stam resta dunque definita tra due non appartenenze: al mondo contemporaneo sovietico e quello borghese europeo. La sola cosa che sembra essergli davvero appartenuta ha il sapore della malattia, del disagio fisico e morale: non astri (*astry*) né asti (*asti*), ma asma (*astma*), e poi *želč'*, quella bile, colore giallo caratteristico di Pietroburgo e interiore amarezza, che la storia terribile della città risveglia<sup>134</sup>.

\*\*\*

*Рояль*

Как парламент, жующий фронду,  
Вяло дышит огромный зал –  
Не идет Гора на Жиронду,  
И не крепнет сословий вал.

Оскорбленный и оскорбитель,  
Не звучит рояль-Голиаф –  
Звуколюбец, душемутитель,  
Мирабо фортепьянных прав.

Разве руки мои – кувалды?  
Десять пальцев – мой табунок!  
И вскочил, отряхая фалды,  
Мастер Генрих – конек-горбунок.

.....  
Чтобы в мире стало просторней,  
Ради сложности мировой,  
Не втирайте в клавиши корень  
Сладковатой груши земной.

Чтоб смолою соната джина  
Проступила из позвонков,  
Нюрнбергская есть пружина,  
Выпрямляющая мертвецов.<sup>135</sup>  
*16 апреля 1931*

<sup>134</sup> Per una lettura della poesia in chiave di autoparodia cf. Gasparov 2002: 622.

<sup>135</sup> *‘Il pianoforte. Come il parlamento che ruminava la fronda, fiaccamente respira l'enorme sala – / non va la Montagna alla Gironde, / e non si rinforza il vallo dei ceti. // Offeso e offensore, / non risuona il pianoforte-Golia – / amante dei suoni, istigatore d'anime, / Mirabeau dei diritti dei pianoforti. // Le mie mani sono forse dei magli? / Le mie dieci dita sono la mia piccola mandria! / E con un balzo si alzò, scrollando le falde, / il maestro Genrich – cavallino gobbo. .... // Perché nel mondo ci sia più spazio, / per amore della complessità del mondo, / non spalmate sui tasti la radice / del dolcistrato*

Questa complessa ed enigmatica poesia è chiaramente divisibile in due parti, separate da un problematico intervallo. Per cercare di decifrarla sarà necessario, più che in altri casi, appoggiarsi a dati ed elementi extratestuali. I risultati raggiunti dall'analisi saranno particolarmente limitati, e costituiranno solo una delle possibili letture del testo.

La prima parte della poesia consta delle prime tre quartine. I *realia* da cui i versi prendono le mosse sono noti: Mandel'stam aveva assistito a un concerto non ben riuscito del pianista Genrich Nevgauz (NM III, 155). L'evento è descritto da una serie di metafore che procedono per accumulazione, stratificandosi l'una sull'altra. Il primo gruppo di metafore occupa la prima quartina e attiene alla storia della Francia rivoluzionaria. La situazione metaforizzata è probabilmente non tanto quella della fine del concerto, quanto quella di un concerto interrotto a metà: nel 1931 Nevgauz attraversava un momento di crisi personale, dovuto all'abbandono della moglie, che lo aveva lasciato per Pasternak. L'evento lo fece precipitare temporaneamente nell'alcolismo, e influi negativamente sulla sua attività professionale – accadeva spesso che, innervosito dal cattivo andamento di un concerto, non lo portasse a termine, andasse via sbattendo il coperchio del pianoforte ecc. (cf. Gasparov 2002: 622). Il pubblico (per metonimia l'enorme sala), perplesso e arrabbiato perché il pianista ha abbandonato inaspettatamente la scena, è paragonato al parlamento che, in un silenzio carico di attesa, medita la fronda, intesa nel senso di sommovimento e ribellione (al pianista). L'emiciclo del teatro è rappresentato metaforicamente come il parlamento francese durante la rivoluzione. Il verso *ne idet Gora na Žironda*, 'non va la Montagna alla Gironda', sembra ricalcare la prima parte del detto *gora ne idet k Magometu*, 'la montagna non va da Maometto', e indicare una mancanza di interazione tra due fazioni. Se interpretiamo la Montagna come il pubblico e la Gironda come il pianista, la metafora indicherà che il pubblico resta immobile e silenzioso all'uscita del pianista, non fischia e non applaude. Oppure le due fazioni possono essere riferite al pubblico stesso: non c'è divergenza o comunanza di opinioni sul concerto, non c'è incontro né scontro tra gli ascoltatori, perché il concerto stesso non ha avuto luogo se non parzialmente, e l'artista è uscito inaspettatamente di scena. In ogni caso il vallo, la linea difensiva che indica metaforicamente la divisione tra le fazioni (i "ceti"), non si rinforza<sup>136</sup>.

All'ambito della battaglia e dello scontro è legata anche la metafora successiva, che occupa i primi due versi della seconda quartina. Le battaglie in corso durante il concerto sono dunque due: il pianista contro il suo pubblico e il pianista contro il suo strumento. Quest'ultimo è infatti *oskorblennyj*, offeso dal musicista per la cattiva esecuzione, e *oskorbitel'*, offensore del pubblico per la stessa ragione. Metafora della lotta tra il pianista e il pianoforte è lo scontro tra Davide e Golia, preparata nelle due metafore precedenti attraverso il verbo

---

topinambur. // Perché come resina dalle vertebre / la sonata di gin filtri, / c'è la molla di Norimberga, / che raddrizza i morti.' 16 aprile 1931

<sup>136</sup> *Val* può risuonare contemporaneamente anche nel suo significato di 'ondata' dei ceti in rivolta.

*žujuščij* (Davide era un pastore), e attraverso il termine *fronda*, da ‘fionda’, arma utilizzata dal popolo cittadino durante i sommovimenti, ma anche da Davide contro Golia. Il pianoforte a coda (*rojal'*)<sup>137</sup>, enorme rispetto al pianista e silenzioso dopo l'interruzione del concerto, è paragonato al gigante Golia atterrato da Davide. La quartina gioca con il materiale linguistico, dapprima alternando due forme, participio passivo e sostantivo deverbale, derivate dal verbo *oskorbit'*, poco dopo con i neologismi *svukoljubec* e *dušemutitel'*, il primo dei quali, formato con il suffisso *-ec* sul modello di *žizneljubec* nel *poryv* armeno, si riferisce all'area semantica biblica di Davide e Golia (in maniera ancora una volta strana, con uno scambio tra soggetto e oggetto: l'epiteto dovrebbe riferirsi più a Davide, cantore e citarista, quindi al pianista, che non al pianoforte-Golia), mentre il secondo utilizza, come osserva Ivanov (2005), il suffisso di derivazione slavo ecclesiastica *-tel'*, in combinazione però con il verbo *mutit'*, lontano dallo stile slavo ecclesiastico.

L'ultimo verso della seconda quartina torna al tema della rivoluzione francese con una nuova metafora, per cui il pianoforte a coda è il “Mirabeau dei diritti dei pianoforti”. Il riferimento è al nobile Mirabeau, celebre oratore, che nel primo periodo rivoluzionario si unì al terzo stato, per poi passare segretamente al sostegno della monarchia, e fu tra i redattori della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, da cui il semi-scherzoso “diritti dei pianoforti”. Il pianoforte-Mirabeau, dopo aver suonato rumorosamente, ora tace, offeso dal pianista. A questo punto terminano le metafore che si riferiscono alla storia della Francia rivoluzionaria, e si apre una nuova serie di metafore, che hanno a che fare con il folclore, la storia russa, e con un sotterraneo tema germanico. Prima di addentrarsi nella loro analisi, sarà opportuno chiedersi perché Mandel'stam abbia voluto rifarsi alla storia della rivoluzione francese, e che significato questa assuma nella tessitura dei versi. Il concerto a cui Mandel'stam aveva assistito aveva avuto luogo il 7 o l'8 aprile 1931, al Bol'shoj teatr di Mosca, e prevedeva il seguente programma: la terza sinfonia, l'*Eroica*, seguita dal quinto concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven, il concerto *Imperatore*, e la prima sinfonia di Brahms (Lekmanov 2008). La sinfonia *Eroica*, come è noto, sarebbe stata originariamente dedicata da Beethoven a Napoleone Bonaparte; quando questi si proclamò, da primo console della neonata repubblica francese, imperatore, Beethoven, indignato, strappò la dedica, riconoscendo un nuovo tiranno in colui che aveva creduto un difensore dei diritti di tutti gli uomini. Il nome di *Imperatore* fu invece assegnato al quinto concerto per pianoforte e orchestra non da Beethoven, ma J. Cramer, che ne fu l'editore, a sottolinearne il carattere grandioso e le estese dimensioni, caratteristiche che lo accomunano, insieme alla tonalità del primo movimento, alla terza sinfonia. Il concerto è in qualche modo ancora legato alla figura di Napoleone, oltre che dal titolo, spesso associato dal pubblico, anche se erroneamente, all'imperatore francese, anche dal fatto che fu

<sup>137</sup> Ivanov (2005) nota inoltre come il termine russo che indica il pianoforte a coda, *rojal'*, vengia dal francese *royal*, ‘reale’, preparando così già nel titolo della poesia il terreno per le metafore attinenti alla rivoluzione francese.

composto durante l'occupazione di Vienna da parte di quest'ultimo. Esiste già quindi nel programma musicale del concerto, e nei nomi dei pezzi eseguiti, un circolo di suggestioni che rimandano alla rivoluzione francese, alla democrazia, ai diritti dell'uomo, all'autocrazia che dalla rivoluzione nasce, e alla figura di un autocrate carismatico. Ce n'è abbastanza per rimandare, velatamente ma non troppo, alla contemporanea storia sovietica – erano d'altronde ricorrenti all'epoca di Mandel'stam i paragoni tra le due realtà storiche e politiche.

Le tre quartine successive sono dedicate alla figura dell'artista, al tema del ruolo dell'arte e del rapporto tra arte e politica. La terza quartina descrive Nejjgauz che si alza di scatto dalla panca dello strumento, scuotendo le falde del frac che era solito indossare, e forse si inchina maldestramente (diventa 'gobbo'); il riferimento è alla fiaba russa *Konek-gorbunok*, *Il cavallino gobbo*, il cui protagonista è un cavallino magico, di piccole dimensioni, come di bassa statura era Nejjgauz, con due piccole gobbe e lunghe orecchie, a cui possono rimandare le falde del frac. La conclusione della favola, in cui lo zar muore, sconfitto dal suo stalliere grazie all'aiuto del cavallino gobbo, ricollega quest'ultima al precedente tema rivoluzionario.

La quartina si apre con i pensieri di Nejjgauz, probabilmente mentre si alza dallo sgabello, pensieri che rappresentano altrettante metafore: il pianista si chiede incredulo se le sue mani non siano diventate *kuvaldy*, dove *kuvalda* è un martello pesante usato per spaccare le pietre o in lavori di fabbri o carpentieri, e nella ferratura dei cavalli (in questo senso potrebbe essere stato attratto nei versi dalla presenza di *konek* pochi versi dopo), mentre egli è abituato al fatto che le sue dieci dita siano la sua piccola docile mandria, con un rimando da un lato ancora all'aera metaforica di *konek* (*tabun* è in primo luogo una mandria di cavalli), dall'altro a quella Davide e Golia (*tabun* può anche significare, più raramente, una mandria di pecore o altri animali). In questa strofa Nejjgauz è nominato per la prima volta; il nome Genrich e il titolo *master* introducono nella poesia quel sottofondo germanico che attraversa così spesso l'opera di Mandel'stam, in particolare di questo periodo (cf. Gorodeckij 2008a: 71sgg.).

A questo punto si apre quella che appare come una lacuna nel testo. Questa poesia fu pubblicata nella forma riportata in apertura, in cui le prime tre strofe sono separate dalle ultime due da una serie di puntini. Esiste nell'archivio Mandel'stam una strofa che fu poi omessa, perché, secondo l'opinione di Nadežda, contraddiceva il senso del resto del componimento: *ne preljudy on i ne val'sy, / i ne Lista listal listy, / v nem rosli i perevalis'volny vnutrennej pravoty*, 'non preludi né valzer, / e non pagine di Liszt egli sfogliava, / in lui montavano e si rovesciavano / onde di giustezza interiore'. In questa quartina Mandel'stam prende le difese di Nejjgauz: pur attraversando un momento difficile, egli non suonava piccoli pezzi, preludi e valzer, e neanche una musica virtuosistica e appariscente come quella di Liszt, ma eseguiva qualcos'altro, una musica che suscita "onde di giustezza interiore", con riferimento a quella che è per Mandel'stam la forza più grande dell'artista, la coscienza di essere nel vero e nel giusto. La strofa fu omessa, ma i puntini che la sostituiscono segnalano al di là dei versi uno stacco

semantico, il cui essere confinato al silenzio non fa che acuire i problemi interpretativi delle due ultime quartine.

Queste si incentrano su almeno tre elementi: il primo è la *gruša zemnaja*, che si fa in genere corrispondere, seguendo le indicazioni di Nadežda (NM III, 155), alla *zemljanaja gruša*, il topinambur, che Mandel'stam non amava. Secondo Baines (1976: 30-31) la stesura dei versi sarebbe stata preceduta da una discussione con un ufficiale sovietico sulla natura della *zemljanaja gruša*, che avrebbe spazientito il poeta; il riferimento al topinambur avrebbe a che fare, sempre secondo Baines, con l'intrusione dell'ufficialità statale e della burocrazia nell'arte. Negli anni Trenta in Russia la *zemljanaja gruša* venne fortemente propagandata dall'orticoltore Valjagin come specie produttiva e resistente al freddo<sup>138</sup>. Inoltre la radice di topinambur era usata nella preparazione di unguenti, maschere cosmetiche, creme curative ecc., da cui forse l'immagine di spalmare la radice sui tasti. Questa fa inoltre pensare che il pianoforte sia paragonato a un corpo – nelle ultime due strofe tra l'altro la parola *rojal'*, pianoforte, non compare più, e allora i *klaviši*, i tasti, possono essere anche quelli di una macchina da scrivere. Allo stesso tempo non dobbiamo dimenticare che il topinambur compare nei versi con la dicitura *zemnaja* (e non *zemljanaja*) *gruša*, letteralmente 'pera di terra, terrestre', il che suggerisce un'opposizione tra un'istanza prosaica e utilitaristica, e la vera arte, a cui appartengono caratteristiche opposte.

L'ultima strofa, di ardua decifrazione, è costruita sull'incastro di cinque metafore, che si cercherà di esaminare una alla volta. In primo luogo la 'sonata' (il pezzo che Nejgauz aveva eseguito al concerto, ma anche, metaforicamente, l'opera d'arte in genere) è paragonata alla resina (*smola*) che trasuda da un albero; *smola* ritornerà poco dopo nella poesia conclusiva del *poryv* del lupo, a significare il frutto del lavoro paziente.

La sonata è poi definita *sonata džina*. Il significato della parola *džina* è controverso; si può supporre che si tratti di una grafia della parola *džinna* scritta con una sola 'n', dove *džinn* è il genio, spesso malefico, della mitologia araba e persiana, presente anche nei racconti de *Le mille e una notte*, oppure si può pensare alla grafia russa per *gin*, la bevanda alcolica. Se si decide di propendere per la prima interpretazione, avremo un contrassegno che allude alla magia e al folclore (come era già avvenuto con il cavallino gobbo), questa volta orientale. Si può pensare che il contrassegno abbia una connotazione negativa, e vi sia un'opposizione tra la creazione ispirata da un *džinn*, uno spirito malefico, e la sonata invece frutto di *smola*, connotata positivamente. L'immagine risulta però solo tenuemente motivata.

Se si propende per una traslitterazione di *gin*, si può tracciare un legame con *Ja skažu tebe s poslednej*, in cui sono presenti nomi inglesi di alcolici, lo *cherry-brandy* e i *koktejlj*, con significato di futilità, cose senza importanza che

<sup>138</sup> Anche Gasparov (2002: 622) ne sottolinea nel suo commento l'introduzione della coltivazione forzata.

servono a ingannare la morte<sup>139</sup>. La sonata “di gin”, forse anche a un certo livello sonata male interpretata, come se il pianista fosse ubriaco (si ricordi l'alcolismo di cui era vittima Nejkauz in quel periodo), sarebbe anche in questo caso opposta alla resina – una frutto di lento lavoro, l'altra alcolica, liquida, superficiale<sup>140</sup>.

Le vertebre da cui la sonata dovrebbe trasudare rappresentano un condensato di diverse metafore: si riferiscono a un albero, e quindi in questo caso la produzione artistica (la sonata) è intesa come una secrezione naturale. Contemporaneamente significano anche la tastiera del pianoforte, continuando così la trasposizione in chiave corporea dello strumento cominciata nella quartina precedente, e collegandosi forse anche al majakovskjano *Flejta-pozvonočnik* (il suicidio di Majakovskij, il 14 aprile 1930, un anno prima la composizione di questa poesia, impressionò fortemente Mandel'stam, che ne ebbe notizia in Armenia<sup>141</sup>); in questo senso far venir fuori la sonata dalle proprie vertebre significa dare la propria vita per l'arte, fare di se stesso uno strumento di cui l'arte si serva, non senza che risuonino in quest'immagine sovratoni lugubri. Infine, il termine *pozvonki* faceva già parte del lessico mandel'stamiano, in cui, nella poesia *Vek*, indicava le vertebre del secolo, la schiena spezzata dell'epoca contemporanea. Guardando alla poesia da questa ultima angolatura, la sonata che trasuda dalle vertebre può significare l'arte come prodotto di un tempo terribile e doloroso.

Cosa compie la trasformazione della sonata-genio o sonata-gin in sonata-resina? Questo è il punto più enigmatico della poesia: la molla di Norimberga, che raddrizza i morti, è una metafora la cui decifrazione resta incerta.

È illuminante l'osservazione di Levin (1991: 362) su come la più grande difficoltà di Mandel'stam risieda non tanto nell'alto grado di metaforicità dei suoi versi, quanto nella loro doppiezza, apertura, disgiunzione semantica, per cui i tentativi di chiudere la poesia, dotandola di un significato univoco conclusivo, scegliendo spesso tra due opposte alternative (istinto interpretativo che cresce spontaneamente nel lettore man mano che ci si avvicina al finale), vengono regolarmente frustrati. Quale sia la verità poetica, se ce n'è una, che i versi vogliono comunicare, è parte del grande enigma alla base della poesia di Mandel'stam, uno degli elementi principali di quel senso di instabilità che i suoi versi spesso comunicano.

La molla di Norimberga, che sicuramente prosegue il sottofondo tedesco introdotto con l'appellativo *Master Genrik*, fa nascere suggestioni che vanno in due direzioni diverse. La prima indirizza verso una specie di strumento di tortura, lettura verso cui sembra inclinare Baines (1976: 31), che parla, pur senza chiarire ulteriormente la sua interpretazione, della “horrific Nuremberg spring”, e di una “horrible death”. Che cosa significherebbe però in questo caso ‘rad-

<sup>139</sup> Ricordiamo che nel 1924 Mandel'stam aveva tradotto la poesia di Auguste Barbier (1805-1882) *Lazarus*, dedicata al gin, dandole il titolo russo *Džin*.

<sup>140</sup> La traduzione inglese dei *Quaderni* a opera di Richard ed Elizabeth McKaine (Mandel'stam 2003) rende con “gin-soaked sonata”.

<sup>141</sup> Si vedano le minute di *Viaggio in Armenia* (S II, 358).

drizzare i morti' non è ben chiaro; se si pensa alla vergine di Norimberga<sup>142</sup>, e a un'interpretazione letterale dell'espressione, si può considerare che il torturato destinato alla morte vi veniva introdotto in posizione verticale, in piedi. Oppure si può pensare, seguendo il suggerimento di Gasparov<sup>143</sup>, a una trasformazione del proverbio russo *gorbatogo ispravit mogila, a uprjamogo dubina*. Diversi elementi concorrono a legare il proverbio alla poesia, al di là di una generale semantica del 'dritto' e del 'curvo' che attraversa l'opera di Mandel'stam, e che si avrà modo di riscontrare anche nelle prossime poesie: gobbo è Nejšgauz che si alza dalla panca del pianoforte, gobbo è il cavallino magico a cui viene paragonato, mentre la *dubina*, assente dal testo mandel'stamiano (ma forse sotterraneamente presente nella parola in rima *pružina*), si ricollega all'area semantica della *kuvalda*, e del battere con martelli (in controluce si possono sentire anche i *molotočki*, i martelli del pianoforte). Il significato del proverbio è che solo la morte è in grado di 'raddrizzare' vizi e difetti umani, metaforicamente rappresentati dalla gobba (dal punto di vista letterale invece, quando il gobbo viene messo nella bara supino, la gobba non si vede più, scompare)<sup>144</sup>. È interessante notare come in questo caso comparirebbero nel testo due gobbe, appartenenti entrambe alla sfera semantica del 'curvo', ma con due significati opposti: quella del cavallino, esplicitamente presente nei versi, con significato di elezione magica, quella del gobbo presente in controluce nel finale, con significato di deviazione dalla dirittura morale.

La seconda serie associativa va in direzione contraria: la molla di Norimberga potrebbe avere a che fare in qualche modo con la musica, e 'raddrizzare i morti' in questo caso avrebbe un significato positivo, vorrebbe dire farli risorgere. Vengono in mente le molte molle che regolano i meccanismi del pianoforte – in questo caso però Norimberga dovrebbe esserne il posto di produzione, il che sembra non solo difficile da dimostrare, ma anche una motivazione forse troppo tenue per introdurne il nome nei versi; si può pensare ai maestri cantori di Norimberga della famosa opera wagneriana – cosa che però non spiega la presenza della molla; Norimberga era inoltre un famoso posto di produzione di orologi e di giocattoli meccanici<sup>145</sup>, ed è il luogo di provenienza del giocattolaio

<sup>142</sup> Noto strumento di tortura, il cui esemplare più famoso era appunto quello di Norimberga; bisognerebbe ricostruire quanto fosse probabile che Mandel'stam la conoscesse. È interessante notare come anche del finale della poesia successiva, *Sochrani moju reč' navsegda*, Mandel'stam faccia riferimento a una "camicia di ferro" che è possibile interpretare come uno strumento di tortura volontaria.

<sup>143</sup> Cf. Gasparov 2002: 622, dove però diverso è il significato assegnato alla *njurnberskaja pružina*, come vedremo più avanti.

<sup>144</sup> In francese il detto corrispondente è "Qui a bu boira", con una strana (anche se forse del tutto casuale) corrispondenza con il presunto tema dell'alcool nella nostra poesia e con il tema francese delle prime quartine.

<sup>145</sup> Come sostiene Gasparov (2002: 622), senza però chiarire di quale giocattolo si tratti e di come questo arrivi a significare la musica (può essere forse un carillon?). *Vyprijamljajuščaja mertvecov* significherebbe in questo caso, secondo Gasparov, che la musica raddrizzerà le anime come fa la tomba con il gobbo.

Drosselmeier nel racconto *Schiaccianoci e il re dei topi* di E. T. A. Hoffmann, messo in musica da Čajkovskij nel celebre balletto<sup>146</sup>, in cui i giocattoli vengono animati dando la corda a una *pružina*, una molla – se quest'ultima spiegazione è l'unica che sembra poter annodare molti dei dispersi fili che compongono la metafora (la città di Norimberga, il meccanismo a molla, la musica), collegandosi inoltre al riferimento all'infanzia e alle favole, presente nel *konek-gorbunok*, di difficile definizione resta il suo legame con la prima parte della poesia e con la figura di Nejpgauz.

Non è per ora noto in via definitiva cosa intendesse esattamente Mandel'stam con la molla di Norimberga; sembra però sintomatico che i tentativi, anche istintivi, di chiudere il senso della poesia vadano in due direzioni opposte: da un lato l'arte per cui si muore di una morte sacrificale, dall'altro l'arte salvifica, che trasuda dal corpo come una secrezione naturale e sconfigge la morte. Non è escluso che siano possibili altre interpretazioni; non bisogna dimenticare che il tono della prima parte della poesia era vagamente ironico, e che questo non è escluso anche per il finale. Per esempio, si potrebbe pensare a questa lettura, non probabile, ma comunque possibile: solo la morte 'raddrizzerà' la figura di Nejpgauz, compromessa dal vizio dell'alcol e dai concerti non riusciti, perché di un morto non si dice che bene.

Si proverà ora a riconsiderare la poesia alla luce del *poryv* del lupo, e a cercare di individuare come ne sviluppi le tematiche, pur continuando ad allontanarsi progressivamente dalla suo centro propulsore. Questo tipo di analisi sembrerà indicare alcune delle soluzioni interpretative dei punti più complessi e controversi a cui si è accenato come più probabili – questo non costituisce naturalmente una prova decisiva della correttezza di tali interpretazioni, ma rappresenta in ogni caso un elemento da considerare.

Il tema che lega in modo più evidente *Rojal'* alle altre poesie del *poryv* è quello della musica. Presente sotto varie forme in molti dei versi esaminati, diventa tema principale nella poesia su *Aleksandr Gercevič*, che ha con questa più di un punto in comune: il fatto che protagonista sia un pianista e il tema germanico, rintracciabile non solo nel nome dei due musicisti, ma anche nel riferimento a Schubert in *Aleksandr Gercevič* e a Norimberga in *Rojal'*. Il tema profondo di *Rojal'* è in realtà lo stesso che attraversa tutte le poesie del *Lupo*: il rapporto tra artista e potere politico, tra artista ed epoca contemporanea, il problema dell'indipendenza e della rettitudine morale dell'artista, e le sue fatali conseguenze. In questo senso, se la misteriosa molla di Norimberga alludesse a uno strumento di tortura, si inserirebbe nella serie di strumenti di tortura e nelle immagini di morte già incontrate nel *poryv*, tra cui ad esempio la ruota di *Za gremučuju doblest'*, e che si ritrova anche nella poesia successiva, conclusiva del ciclo. Allo stesso modo l'intento ironico di poesie come ad esempio *Ja skazu tebe s poslednej*, associato nella stessa poesia a nomi di alcolici inglesi, può far

<sup>146</sup> Mandel'stam amava particolarmente Čajkovskij (cf. *Šum vremeni*, S II, 22). Inoltre 'schiaccianoci' era il soprannome di Mandel'stam stesso, per la sua somiglianza con il tradizionale aspetto del giocattolo russo.

propendere per una lettura di *sonata-džina* come ‘sonata di gin’. Si ricordi infine come l’immagine di una rivoluzione mancata, associata a un rimando alla rivoluzione francese, era comparsa già in *Noč’ na dvore*. Anche lì il minacciato diluvio rivoluzionario si era trasformato nella partecipazione a un salottiero ballo in maschera, interpretazione che si può inferire anche nel caso della nostra poesia, in cui i riferimenti alla fronda, la Montagna e la Gironda, e a Mirabeau possono apparire iperbolici e ironici – in questo senso tutta poesia si gioca su un doppio piano, tra il serio e il faceto.

Decidere quale sia la collocazione di Nejgauz in questo contesto è un problema complesso, soprattutto senza l’aiuto della quartina omessa. Si può inferire che, pur avendo deviato dalla dirittura della buona *performance*, cosa per cui il pubblico ‘rivoluzionario’ si appresta a condannarlo, egli resti per Mandel’stam esempio di dirittura morale e integrità artistica, che la morte o la musica stessa, a seconda delle diverse interpretazioni della molla di Norimberga, riscatteranno<sup>147</sup>.

\*\*\*

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,  
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье, –  
Обещаю построить такие дремучие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –  
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, –  
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе  
И для казни петровской в лесах топориче найду.<sup>148</sup>  
3 мая 1931

<sup>147</sup> Secondo Nadežda, in base a considerazioni di ordine sia filologico che tematico, la poesia *Net, ne migren’*, che in S, SS, e in PSSP figura subito dopo *Rojal’*, va invece posposta ai *Quaderni di Voronež* (NM III, 155). Il commento rispetta quest’ultima collocazione.

<sup>148</sup> ‘Serba per sempre le mie parole, per il loro gusto di sventura e di fumo, / per la resina di circolare pazienza, per la pece coscienziosa del lavoro. / Come deve essere nera e dolce l’acqua nei pozzi di Novgorod, / perché a Natale vi si specchi con sette pinne la stella. // E in cambio, padre mio, amico e aiutante mio rude, / io – fratello sconosciuto, rinnegato nella famiglia del popolo, – / prometto di costruire pareti di travi così fitte, / ché i tatars vi calino nella secchia i principi. // Purché solo mi amino questi ceppi gelati – / colpiscono *gorodki* in giardino, come mirando a morte, – / in cambio tutta la vita sono disposto a portare persino una camicia di ferro / e per la petrina esecuzione troverò nei boschi un manico d’ascia.’ 3 maggio 1931

Con questa poesia si chiude il *poryv* del lupo. Si è discusso su chi fosse il 'tu' a cui il poeta si rivolge; Anna Achmatova riteneva che i versi fossero dedicati a lei, Baines ritiene che Mandel'stam si rivolga a Nadežda, quest'ultima precisa che la poesia "non è dedicata a nessuno"; oggi l'opinione più accreditata è che il 'tu' sia la lingua russa (Cf. Baines 1976: 31, NM III, 156, Gasparov 1993: 60). Alla lingua russa Mandel'stam chiede di conservare le sue parole (la sua poesia), cui attribuisce una serie di qualità: la prima è un *privkus*, un gusto addizionale o di sfondo, un retrogusto, che ne fa qualcosa di concreto, da assaporare con la bocca. Se 'retrogusto' rimanda al passaggio da astratto a concreto, i due genitivi 'di infelicità' e 'di fumo' compiono il percorso inverso: l'infelicità è astratta, ed è inoltre un concetto negativo, indica quindi una sorta di doppia assenza, mentre il fumo, *dym*, è il prodotto di qualcosa di solido che ha bruciato ed è sparito, segno dunque anche in questo caso di una mancanza<sup>149</sup>. È probabilmente proprio il carattere volatile delle parole dette (*reč'*) a far sì che il poeta si preoccupi della loro sopravvivenza, e chieda alla lingua russa di conservarle. Le parole si trovano al centro di un *cluster* di sensi e sensazioni, per lo più spiacevoli: gusto (*privkus*), affetti (*nesčast'e*), olfatto e vista (*dym*). Il secondo verso fornisce alla lingua russa altre due ragioni per conservare le parole del poeta: la "resina di circolare pazienza" rimanda al metodo di lavoro di Mandel'stam, per cui l'arte è crescita (*rost*), lenta accumulazione e sviluppo naturale, arboreo, in cui il tempo interviene come quando disegna anelli nel tronco di un albero (a questo può rimandare *krugovyj*), e la poesia viene secreta come resina, *smola* (la stessa che compariva in *rojal'*)<sup>150</sup>. La seconda ragione è il *degot' truda*, la 'pece del lavoro'. La pece, derivato della lavorazione della resina, continua la metafora precedente, sviluppando però le caratteristiche di *smola* in senso opposto. La pece è infatti, di solito, connotata negativamente e per di più il suo colore, proverbialmente nero, contrasta stranamente con l'aggettivo *sovestnyj*, 'secondo coscienza'; in italiano come in russo infatti la coscienza è 'pulita', quindi bianca<sup>151</sup>. Sembra che l'epiteto *sovestnyj* fosse stato trovato da Achmatova (NM III, 156); si potrebbe interpretare il sintagma come un riferimento al carattere fatale dei versi (il colore nero della pece), che è dovuto proprio al loro essere scritti secondo coscienza; nel più paradossale dei mondi, il mondo reale, la coscienza pulita si tinge del nero della morte. La *reč'* del poeta dunque sarà nera come la pece e dolciastra come la resina; entrambe le caratteristiche sono condivise anche dall'acqua dei pozzi di Novgorod. Nera perché in fondo al pozzo, o forse perché è notte, dolciastra perché di certo non marina, nella prima quartina l'acqua dei pozzi di Novgorod sembra avere una connotazione positiva: vi si rispecchia a Natale la stella con sette pinne, sette punte. La stella a sette punte,

<sup>149</sup> Cf. la poesia di Mandel'stam *O nebo, nebo ty budeš' mne snit'sja* (S I, 77), in cui "il giorno è bruciato, come una pagina bianca", lasciando solo "un po' di fumo e un po' di cenere".

<sup>150</sup> È rintracciabile in Mandel'stam un particolare immaginario relativo alle cose vischiose, *smola, degot', med, žir*, legate al trascorrere lento del tempo.

<sup>151</sup> Nella poesia *I janvarja 1924* la coscienza *beleet*, 'biancheggia' (S I, 153).

o eptagramma, è un simbolo religioso cristiano ed esoterico che rappresenta varie cose, dai giorni della settimana, alle gerarchie angeliche, all'armonia del tutto. L'acqua che scaturisce dal suo centro sta a significare la nascita, il che potrebbe giustificare il riferimento al Natale<sup>152</sup>. D'altro canto la stella viene anche spontaneamente collegata alla cometa natalizia. Sembra un messaggio di speranza: nelle parole pur nere e profonde come l'acqua di un pozzo si rispecchiano i raggi di una stella, dal significato esoterico o religioso. La stella con "sette pinne", non sette punte, rimanda contemporaneamente a una stella marina, e a tutto l'immaginario che in Mandel'stam riguarda il mare e la cultura mediterranea come culla della civiltà. Le stelle in Mandel'stam hanno però quasi sempre un significato negativo: sono minacciose, malauguranti, le loro punte pungenti come spilli, aspetti che non tarderanno a realizzarsi nei versi che seguono.

La seconda quartina sembra stabilire in maniera definitiva la posizione del poeta nei confronti del popolo, delineando in maniera più chiara l'oggetto di fondo attorno a cui il *por'v* è costruito, il rapporto io-altri. Nella famiglia del popolo russo Mandel'stam è escluso, il fratello sconosciuto. Ma il terzo e il quarto verso della quartina compiono la vendetta: grazie all'aiuto del suo amico e rude aiutante, la lingua russa, su quel pozzo, dove la scura acqua-*reč'* doveva rispecchiare la stella, il poeta costruirà un'impalcatura di travi, e vi calerà i suoi nemici, come facevano i tatars con i principi russi disobbedienti (in questo periodo Mandel'stam leggeva appassionatamente, tra le altre cose, cronache russe antiche, oltre allo *Slovo di Igor'* che conosceva a memoria, il che può spiegare in parte i riferimenti storici di questi versi). L'ambiguo pozzo scuro novgorodiano della prima quartina si trasforma così nella seconda in un luogo di tortura e vendetta, e il poeta si allinea con gli stranieri, i tatars, contro il suo popolo che l'ha rinnegato. La parola non è più resina, né acqua, ma, se dobbiamo immaginare che la vendetta si compia attraverso la creazione poetica, tronco, ceppo, palo.

L'ultima quartina dovrebbe ricapitolare e riunire le tematiche della poesia, intrecciandone i vari fili in una conclusione che è però difficile interpretare in modo univoco. Si deve supporre che le *merzlye plachi* siano gli stessi *dremučie sruby* della quartina precedente, metafora per le parole. Allo stesso tempo nel termine risuona il significato ulteriore di patibolo, dove la testa viene mozzata. Dunque Mandel'stam vorrebbe che i ceppi gelati – le parole poetiche – lo amassero, mentre questi diventano aste per colpire i *gorodki*, pezzi di legno cilindrici con cui sono composte varie figure, che, nel popolare gioco russo omonimo, bisogna atterrare. Il gioco si trasforma però in una gara alla morte, i giocatori in cechini che prendono di mira le loro vittime per ucciderle.

La camicia di ferro del penultimo verso, che Mandel'stam è disposto a indossare "tutta la vita" suscita due immagini, come sempre opposte: da un lato una specie di maglia di ferro simile a quella dei cavalieri medioevali, mezzo di difesa, dall'altro uno strumento di volontaria tortura, simile alla maglia indos-

<sup>152</sup> Secondo Gasparov (1993: 60) si tratta della stella della coscienza, un'immagine che rimanderebbe a Baudelaire.

sata da santi e martiri. La poesia si chiude con un'immagine di pena capitale, di decapitazione con l'ascia (riallacciandosi anche al significato di *plachi* come 'patibolo'; l'aggettivo 'petrina', riferito al largo uso che della pena capitale fece Pietro il Grande<sup>153</sup>, sposta la poesia in avanti nel tempo storico rispetto all'epoca del dominio dei tatars della quartina precedente). La cosa più interessante è stabilire chi nella poesia giustizia chi, e come: il poeta è la vittima e cerca quindi un'arma per giustiziarsi da solo, o il poeta è il carnefice, e in questo caso prende il posto dei potenti che lo hanno rinnegato, per vendicarsi a sua volta usando i loro stessi metodi? E poi, perché trova nel bosco non un'ascia ma un manico d'ascia (*toporišče*)? Il manico d'ascia, un pezzo di legno, costituisce un'ultima trasformazione di quel materiale legnoso che abbiamo associato alla *reč'* poetica, come se che il poeta stesse collaborando con i suoi nemici fornendo loro una parte della scure che si abatterà su di lui. Questa sembra la direzione che prende la poesia nel finale, alla luce della quale si può provare a rileggerla. La poesia parla dunque di se stessa, delle parole e dei versi, visti da una doppia angolatura: da un lato arma di offesa e vendetta contro i potenti del regime (i principi), da cui il poeta è stato rinnegato, e che intende così punire (come i tatars con i principi russi); dall'altra arma di auto-offesa, che il poeta consegna ai suoi nemici (o meglio a un solo nemico carismatico, rappresentato metaforicamente da Pietro il Grande), per essere a sua volta da loro giustiziato. Non avrebbe potuto esserci visione più profetica di quello che sarebbe accaduto<sup>154</sup>.

Si procederà ora a rivedere alcuni aspetti di questo complesso *poryv*. Per quanto riguarda i procedimenti, si è avuto modo di osservare più da vicino il meccanismo trasformativo con cui lo slancio investe la materia poetica e la differenza, dando vita a cicli metamorfici di temi, termini e immagini che inanellano non solo diverse poesie, ma anche a più variazioni o varianti della stessa poesia. Dal punto di vista del metodo, allora, il tentativo diventa quello di riuscire a coagulare quel grumo primo, materia ancora indifferenziata da cui il *poryv* ha preso inizio. Nel caso delle poesie del lupo, questo nucleo può essere individuato nel rapporto io-altri. Rapporto quanto mai contraddittorio, descritto non solo, come già nelle poesie leningradesi, attraverso una serie di paradigmi di non appartenenza (riferiti sia al passato che, ora, al presente), ma anche attraverso slittamenti, scambi delle parti, sul cui sfondo continua a delinarsi l'ombra di un ancora non ben definito doppio. Questo tema è a sua volta, come sempre in Mandel'stam, anche procedimento; rientrano in questo aspetto le oscillazioni

<sup>153</sup> Possibile anche il riferimento alla regolamentazione della pena capitale nel petrino *Artikul voinskij* (1715).

<sup>154</sup> Levin nota (1973: 275) una serie di elementi in comune tra questa poesia e *Umyvalsja noč'ju na dvore*: la stella, l'aggettivo *grubyyj*, l'ascia (li *topor*), l'acqua nera in cui la stella si riflette (li acqua di una *bočka*); non è possibile inoltrarsi in un'analisi comparata delle due poesie, ma si può notare come l'impalcatura semantica di *Umyvalsja noč'ju* corrisponda a quella di *Sochrani moju reč'*, e possa essere utilizzata per mettere meglio in luce i semantemi attorno a cui quest'ultima ruota: *smert'*, *beda*, *strach*, *pravda*, *sovest'*, e le diverse immagini poetiche che li incarnano.

semantiche tra poli opposti, gli ossimori, tutti quegli elementi doppi, che trovano la loro giustificazione in una poetica della ‘logica inattesa’, in cui la legge dell’identità si ritrova sotto fenomeni disparati e in apparenza opposti. In questo senso la poesia diventa il luogo di nuove identità, e della definizione di una nuova verità, in se stessa contraddittoria. L’esplorazione dei confini talvolta incerti tra *pravda* e *nepravda* rappresenta l’ulteriore realizzazione tematica di una questione che è a un tempo poetica ed esistenziale.

Il *poryv* si arricchisce, rispetto ai precedenti, di elementi nuovi: entrano in gioco in maniera più massiccia gli ipotesti, quindi una componente dotta, compare in alcune poesie uno stile scherzoso o umoristico, le cui nascoste intonazioni serie è necessario decifrare, si affacciano alla ribalta in modo più evidente procedimenti dal sapore surrealistico, in grado di comprimere e sovrapporre diversi spazi e tempi e di confondere persone e oggetti, mentre continua a essere presente, qua e là, un linguaggio esopico; la poesia diventa, nella descrizione di Mandel’stam stesso, un oggetto tridimensionale, in cui elementi distanti e contemporaneamente presenti devono essere messi in relazione dal lettore che sappia coglierne i suoni e significati complementari.

Per finire, nell’ambito dell’esame della temporalità mandel’stamiana, prende più consistenza il tema del futuro: in gran parte avvolto ancora nel buio, minaccioso, funestato da immagini di morte.

## 2.7 *Poryv di Mosca*

### *Канцона*

Неужели я увижу завтра –  
Слева сердце бьется, слава, бейся! –  
Вас, банкиры горного ландшафта,  
Вас, держатели могучих акций гнейса?

Там зрачок профессорский орлиный, –  
Египтологи и нумизматы –  
Это птицы сумрачно-хохлатые  
С жестким мясом и широкою грудиной.

То Зевес подкручивает с толком  
Золотыми пальцами краснодеревца  
Замечательные луковицы-стекла –  
Прозорливцу дар от псалмопевца.

Он глядит в бинокль прекрасный Цейса –  
Дорогой подарок царь-Давида, –  
Замечает все морщины гнейсовые,  
Где сосна иль деревушка-гнида.

Я покину край гипербореев,  
 Чтобы зреньем напитать судьбы развязку,  
 Я скажу 'села' начальнику евреев  
 За его малиновую ласку.

Край небритых гор еще неясен,  
 Мелколесья колется щетина,  
 И свежа, как вымытая басня,  
 До оскомины зеленая долина.

Я люблю военные бинокли  
 С ростовщической силой зренья.  
 Две лишь краски в мире не поблекли:  
 В желтой – зависть, в красной – нетерпенье.<sup>155</sup>  
 26 мая 1931

Non ci sono stacchi biografici né temporali tra questo *poryv* e il precedente, dalle cui radici tematiche esso muove per svilupparle in nuovi cicli di elaborazione poetica.

La poesia di apertura è di difficile interpretazione; ne sono state date letture diverse, spesso contrastanti. Gran parte degli studiosi si è basata sui due capitoli che Nadežda dedica a questi versi nel suo secondo libro di memorie (NM II, 436-452), altri hanno invece costruito le loro supposizioni in contrasto alle affermazioni di Nadežda; entrambe le strade in primo luogo non danno ragione della poesia verso per verso, in secondo luogo basano la loro ricerca di senso principalmente su elementi extratestuali. Senza escludere in via di principio questi ultimi, si proverà a considerare prima di tutto la poesia come una struttura significativa in base alla sua coerenza interna, utilizzando come riferimenti esterni essenzialmente due notizie: intorno alla metà di maggio Mandel'stam aveva cominciato a scrivere *Viaggio in Armenia*, mentre già da qualche tempo leggeva Dante, lettura da cui nascerà due anni dopo il *Discorso*.

Il primo verso dà l'orientamento temporale di quanto seguirà: verso il futuro, secondo quanto si era notato in conclusione del *poryv* precedente, ma non

---

<sup>155</sup> 'Canzone. Davvero domani vedrò, – / a sinistra il cuore batte, evviva, batti! – / voi, banchieri del paesaggio montano, / detentori delle possenti azioni dello gneiss? // Lì la pupilla d'aquila professorale – / egittologi e numismatici – / sono uccelli cupo-crestatì / con carne dura e ampio petto. // Ora Zeus con un colpo fa girare / con dita d'oro da ebanista / gli straordinari vetri a cipolla – / dono del salmista al veggente. // Egli guarda nel bellissimo binocolo Zeiss – / dono prezioso di re David, – / nota tutte le rughe dello gneiss, / dove c'è un pino o un paesino-lendine. // Lascero il paese degli iperborei / per impregnare di vista lo scioglimento del destino, / dirò *selah* al capo degli ebrei / per la sua carezza di lampone. // Il profilo dei monti non rasati è ancora indistinto, / punge la barba della boscaglia, / e fresca, come una favola appena lavata, / è la pianura, verde da allegare i denti. // Amo i binocoli militari / con la loro forza usuraia della vista. / Due sole tinte al mondo non sono sbiadite: / nel giallo l'invidia, nel rosso l'impazienza.' 26 maggio 1931

senza dubbi; consegna poi il senso ottativo dell'espressione: il poeta si chiede se vedrà mai quello che desidererebbe vedere; offre inoltre da subito la parola chiave attorno a cui la poesia ruoterà (unico punto su cui tutti i commentatori concordano), 'vedrò': la vista sarà il tema portante. Ultima osservazione: colpisce che in Mandel'stam, il cui stile è unanimemente descritto come tendenzialmente nominale (cf. ad esempio M. Lotman 1995: 22sgg.), il tema sia presentato nella forma di un verbo in prima persona; questo indica che un ruolo fondamentale avrà nella poesia il tempo, inteso sia come tema sia come procedimento.

Il secondo verso è un inciso, in cui cinque parole formano una specie di sciarada. Quattro parole si dispongono in due coppie, *sleva-slava*, in cui il secondo termine viene dal primo per sostituzione di una lettera, e *b'etsja-bejsja*, due forme coniugate del verbo *bit'sja*, 'battere', mentre la parola 'dispari', *serdce*, è quella che dà origine alla figurazione del verso, cinque parole, cinque accenti come cinque battiti cardiaci. Il battito cardiaco aveva aperto il *poryv* del lupo, ambiguo segno, lì come in questo caso, dell'eccitazione della gioia e della malattia cardiaca.

Ciò che Mandel'stam vorrebbe rivedere nel futuro è uno dei tipici elementi di *Befremdung*: cosa sono i "banchieri del paesaggio montano" e "detentori delle azioni dello gneiss"? Il paesaggio montano, con rocce di gneiss, può corrispondere all'Armenia: Mandel'stam, iniziati da poco a scrivere i suoi ricordi nel *Viaggio*, è preso dalla nostalgia per quel luogo che gli era parso una possibile patria spirituale. Le parole *bankiry* e *deržateli akcij* introducono una corrente di termini monetari che attraverseranno la poesia per riemergere nel finale, dove formeranno, in combinazione con il tema della vista, una variazione della quartina iniziale: l'ultima strofa parlerà dei "binocoli militari" e della "forza usuraia della vista" (*rostovščičeskaja sila zren'ja*)<sup>156</sup>. Questa metafora può aiutarci a chiarire quella iniziale, in virtù dell'impulso trasformativo, eracliteo, che caratterizza queste costruzioni secondo Mandel'stam. Un passo del *Discorso* si riferisce al canto XVII dell'*Inferno*, in cui Dante tratta appunto degli usurai (S II, 228). L'usura, dice Mandel'stam, a cui si dedicavano tutti, anche i nobili proprietari terrieri, compensava al tempo di Dante l'assenza di un sistema bancario. Si può dunque immaginare che il paesaggio montuoso e roccioso dell'Armenia, grazie alla forza della vista, abbia 'dato in prestito' a Mandel'stam qualcosa di molto prezioso: il risveglio dei sensi, la capacità di vedere, la rinascita della poesia. Ora egli deve in qualche modo restituire il prestito, con interessi – deve tornare in quella terra, per cantarla ancora, con accresciute forze. E forse anche per contrarre un nuovo prestito, rinnovando le proprie energie creative.

Le tre strofe successive sviluppano le tematiche esposte nella prima, la vista, il paesaggio montuoso, il tema monetario, in tre diversi ambiti: scientifico-naturalistico, greco-mitologico, ebraico-biblico. Questi tre ambiti sono tra loro connessi, e il passaggio dall'uno all'altro avviene attraverso un confluire e defluire motivico che rende davvero la poesia, come dice Mandel'stam nel

<sup>156</sup> Secondo Gasparov (2002: 620) i *bankiry* e i *deržateli akcij* sono nominati per associazione con professioni tipicamente ebrae.

*Discorso*, un “tappeto fatto di acqua”. Il primo ambito è principalmente naturalistico, ma solo principalmente, perché contiene in sé già *in nuce* elementi biblici e mitologici: la “pupilla d’aquila professorale” condensa infatti una serie di riferimenti, mostrando quanto Mandel'stam affermerà nel *Discorso*: pronunciare qualsiasi parola significa compiere un viaggio lunghissimo, ripercorrendo le strade di un fascio di significati che si irradiano in direzioni diverse (S II, 223). In primo luogo la pupilla d’aquila si riferisce all’uccello rapace e alla sua vista; Mandel'stam, i cui interessi scientifici, biologici e naturalistici avevano conosciuto un grande sviluppo a partire dal viaggio in Armenia, era in quel periodo interessato allo studio delle capacità visive di diversi animali, dagli uccelli, agli insetti, ai rettili (NM II, 440).

Nel *Viaggio* si parla del professor Chačatur'jan, archeologo e storico, il cui viso è “ricoperto di pelle d’aquila” (S II, 102). Secondo Nadežda, con ‘egittologi e numismatici’ Mandel'stam si riferirebbe agli studiosi incontrati in Armenia, tra i quali Chačatur'jan, attribuendo loro il dono della “vista d’aquila del futuro” di cui avrebbe poi parlato nel *Discorso* a proposito di Dante. La cosa è assolutamente plausibile, ma è opportuno chiedersi perché egli nomini proprio egittologi e numismatici. Dal *Viaggio* risulta che Mandel'stam avesse incontrato in Armenia il già menzionato archeologo, poi un chimico, un etnologo, uno storico, entomologi, biologi, ma non egittologi, né numismatici (anche se i “denari persiani del sole”, di cui egli parla nel *poryv* armeno, probabile ritrovamento locale, possono rendere ragione della definizione di un archeologo, forse lo stesso Chačatur'jan, come un numismatico). È possibile che l’inserimento di queste due categorie abbia, più che una funzione descrittiva, una specifica funzione semantica. Il termine ‘numismatici’ rientra nella già vista area monetaria. Gli egittologi rimandano a quella coloritura negativa che l’Egitto assume in Mandel'stam, come ipostasi di tutte le culture antiumanitarie, di cui quella sovietica è l’esempio più attuale (cf. Uspenskij 2012). Le due sfere, monetaria ed egizia, erano associate nella poesia *S mirom deržavnym*, dove il “portico egizio di una banca” indicava, ancora con una sfumatura negativa, il mondo dei potenti da cui il poeta era escluso. Sia egittologi che numismatici si occupano del passato; se si attribuisce loro la vista profetica di cui parla Mandel'stam a proposito di Dante, si possono leggere questi due versi così: in Armenia ci sono studiosi in grado di intravedere nel futuro quanto studiano del passato, ossia la civiltà ‘egizia’, di cui le antiche monete diventano un attributo, che si ripete in quella sovietica.

Bisogna poi chiedersi perché a egittologi e numismatici, descritti come aquile crestate di colore cupo (*sumračno-chochlatye*, dove *sumračnyj*, riferito in genere alla semioscurità dovuta al cielo nuvoloso o all’approssimarsi della sera, può in senso traslato indicare una persona di umore tetro), vengano attribuite anche, stranamente, le caratteristiche di volatili commestibili, una “carne dura” e un “ampio petto” (dove *grudina* può stare per *grudinka*, il petto di un animale da macello). Si assiste a un’inversione, per cui l’uccello predatore diventa in qualche modo preda, anche se una preda inadatta a scopi culinari: la carne infatti non è tenera, mentre l’ampio petto ricorda da vicino la *širokaja grud' osetina* che si ritroverà a breve nell’epigramma contro Stalin come attributo del

dittatore, a indicare tra le altre cose l'orgoglio per le proprie imprese (in questo senso il petto ampio è un altro dei contrassegni che migrano tra poli semantici opposti). Come il lupo della precedente poesia, gli studiosi armeni oscillano tra l'essere prede e predatori.

L'aquila descritta negli ultimi due versi della quartina contiene già riferimenti ai motivi che verranno sviluppati subito dopo: è infatti uccello sacro a Zeus, mentre nel canto XX del *Paradiso* lo spirito di Davide costituisce la pupilla dell'immagine dell'aquila imperiale formata dagli spiriti giusti. La terza strofa riunisce i riferimenti al mondo greco e a quello ebraico; da una parte Zeus, dall'altra il salmista, evidentemente Davide, e il veggente, Samuele<sup>157</sup>. L'oggetto di cui Mandel'stam sta parlando, i vetri a cipolla, è probabilmente simile a quella *čečevica zažigatel' nogo stekla, vypuklaja* a cui nel *Discorso* sono paragonate le parole di Ulisse, e che è possibile girare (*obratit'*) alternativamente verso la guerra tra greci e persiani o verso la scoperta dell'America, o verso l'impero universale di Carlo V (S II, 234-235). In altre parole, in entrambi i casi si tratta di lenti biconvesse, come quelle di una lente d'ingrandimento o di un binocolo, che permettono di accrescere le dimensioni di oggetti piccoli o lontani; allo stesso modo, "gli straordinari vetri a cipolla" permettono di vedere in modo ravvicinato eventi futuri e passati, lontani nel tempo. Perché sia proprio Zeus a far girare le lenti, regolando il binocolo, perché Zeus abbia mani d'oro di ebanista e perché le lenti siano un dono di Davide al veggente sono domande a cui è difficile dare una risposta univoca. Secondo Nadežda, Mandel'stam si servirebbe di riferimenti greci ed ebraici per descrivere l'Armenia come culla di un'originaria cultura mediterraneo-giudaica, a cui egli anelerebbe ritornare. Il binocolo Zeiss, oggetto reale della vita dei Mandel'stam in Armenia (un binocolo militare con cui a Suchum si divertivano a vedere corse ippiche<sup>158</sup>) offre una prima e abbastanza ovvia ragione della presenza di Zeus, per via di assonanza (*Zeves-Cejs*); con la sua proprietà di avvicinare cose lontane, comprimendo in un certo senso lo spazio (e quindi il tempo), esso è dunque miracoloso e divino, opera di Zeus, come il nome stesso della marca suggerisce. Le "dita dorate da ebanista" possono provenire dalla rielaborazione di un'altra reminiscenza di *realia* armeni; nella prosa infatti si parla di un carpentiere (*plotnik*), le cui mani sono d'oro (*zolytye*); Zeus ebanista può dunque derivare dalla sovrapposizione di questi due elementi. L'inserimento di Davide e del *prozorlivec*, il veggente che abbiamo identificato con Samuele, è più problematico. Si consideri il gesto che Samuele compie: attraverso le lenti del binocolo che Davide gli ha donato egli vede da lontano il paesaggio di cui parlava la prima quartina in tutti i suoi dettagli ingranditi, scorge le venature dello gneiss, poi un minuscolo paesino, o un pino. Questo può significare che, nel tempo, il veggente riesce a scorgere dal passato (ebraico) il futuro, l'epoca contemporanea a Mandel'stam, mentre

<sup>157</sup> Definito *prozorlivec* in Sam II, 9, 9.

<sup>158</sup> S II, 117. La descrizione delle corse nel *Viaggio* combina già un'atmosfera di gara olimpica da Grecia antica e un riferimento biblico (cf. i "biblici vegliardi" che accompagnano il vincitore).

nello spazio guarda dalla Palestina verso l'Armenia. Qualunque sia la logica che connette le diverse immagini, l'effetto che questa messe di riferimenti disparati ottiene è quello di una specie di caleidoscopio, e di una compressione di piani temporali, spaziali e culturali, di cui la geografia del paesaggio armeno (*Geografija* era il titolo originario della poesia) è un condensato. Anche solo nel ricordo, il viaggio verso questa terra a un tempo storica e mitica diventa allora un'eccitante esperienza in cui diverse culture sono contemporaneamente vive e reali (Zeus, Davide e Samuele si comportano come un gruppo di amici, il primo fabbrica le lenti, il secondo ne fa dono al terzo, quest'ultimo le usa).

Le lenti biconvesse di un binocolo o del cristallino dell'occhio, trasparente diaframma, sono il mezzo che consente il passaggio da un luogo all'altro, da un'epoca all'altra, da una cultura all'altra. Il tempo diventa percorribile in due direzioni, e questa compresenza del tempo, per cui il passato esiste ancora, come Mandel'stam aveva già detto più di una volta nel delineare la sua poetica, e il futuro, come ci lascia ora per la prima volta intuire, esiste già, se è vero che lo si può vedere dall'oggi, compie io credo la trasformazione della vita in destino.

Così non sorprende che nella quartina successiva, dove i verbi tornano ad essere, come nella prima, al futuro, il motivo per cui Mandel'stam annuncia che lascerà (un'intenzione ma forse ancor più una speranza) il "paese degli iperborei", quel nord che possiamo identificare con la Russia (la definizione indica che il punto di vista di Mandel'stam è a sud; per i greci gli iperborei erano una popolazione che viveva in una lontanissima terra settentrionale), ha a che fare con il destino, o meglio con il suo scioglimento, *razvjazka*, come in una tragedia greca. Ora che la vita ha assunto la struttura del fato, Mandel'stam vuole che la sua fine (il cui presentimento abita i versi già dalle poesie del *poryv* armeno) sia "imbevuta di vista", non solo di quel senso dei colori, delle distanze e degli oggetti che il viaggio in Armenia aveva risvegliato e che è legato all'amore per la vita, ma anche della vista nel senso storico che abbiamo detto, la capacità di studiare e vedere il passato e attraverso questo il futuro. La destinazione del poeta una volta abbandonato il Nord non è del tutto esplicita, ma è probabilmente l'Armenia, intesa come terra biblica, come chiariscono i due versi successivi. Intorno al *načal'nik evreev* e alla *malinovaja laska* sono state scritte cose diverse e contrastanti. Sembra che in questo caso l'interpretazione proposta da Nadežda sia, come sostiene Vidgof (2006: 416sgg.), poco convincente. Si può concordare con Vidgof nel pensare che il riferimento principale dei versi sia ai salmi, e quindi al canto, non solo perché la studiatissima parola ebraica *selah*, di difficile e controversa interpretazione<sup>159</sup>, ricorre in trentanove dei salmi, ma anche per il precedente riferimento a David. Secondo Vidgof sarebbe proprio David il 'capo degli ebrei'<sup>160</sup>; la spiegazione è plausibile, ma forse c'è anche una possibilità più semplice. Cinquantacinque dei Salmi si aprono con la dizione *načal'niku chora*, 'al maestro del coro': potrebbe essere questo il *načal'nik* a cui

<sup>159</sup> Sul termine *selah* cf. ancora Vidgof 2006: 424sgg.

<sup>160</sup> Stessa opinione in Gasparov (2002: 620), che ipotizza come alternativa una identificazione con Noè.

il poeta rivolgerebbe il suo *selah*. Anche sulla *malinovaja laska* è condivisibile la direzione interpretativa proposta da Vidgof, il quale legge *malinovyj* come riferito al suono, sulla base dell'espressione *malinovyj zvon*. È possibile, tuttavia, una combinazione di due idiomi, *malinovyj zvon* e *laskatel'nyj ton*, in cui i due sostantivi che fanno esplicito riferimento al suono sono stati eliminati per formare un sintagma sinestetico, in cui i significati primari di *malinovyj*, riferito alla vista, e *laskatel'nyj*, riferito al tatto, si combinano lasciando sullo sfondo, quale anello mancante da ricostituire nella lettura, il loro comune denominatore relativo all'udito. Mandel'stam farebbe riferimento dunque al canto dei salmi, il cui suono melodioso e carezzevole udrà nella terra che raggiungerà una volta lasciato il 'paese degli iperborei'<sup>161</sup>; ancora una volta l'Armenia si configura come terra del risveglio e della fusione dei cinque sensi.

La penultima quartina è un immaginario viaggio compiuto grazie alla "forza usuraria" della vista con l'aiuto del binocolo militare che Mandel'stam dichiara di amare. Come mettendo progressivamente a fuoco un paesaggio lontano, appaiano a poco a poco le montagne, il cui profilo non è ancora del tutto ben delineato; la loro boscaglia è come *ščetina*, barba di qualche giorno. Il binocolo ingrandisce quanto è lontano, e rende i monti visibili come un volto, oppure, girato dall'altro lato, può rimpicciolire un viso vicino, fino a trasformarlo nel profilo di un panorama. In ogni caso nei rapporti dimensionali si può andare, come nel tempo, in due direzioni. La pianura che appare è fresca e verde "da allegare i denti", come un frutto acerbo (ancora un processo di sinestesia tra vista e gusto), risplende come in una favola (la favola è *vymytaja*, 'lavata', riferito per ipallage alla pianura, il cui verde riluce come se fosse stato appena lavato, fresco di rugiada)<sup>162</sup>.

Gli unici due colori che non sono impalliditi, il giallo e il rosso, gli stessi di cui parlava la poesia *Ach, ničego ja ne vižu*, sono i colori che restano impressi nella memoria dopo il viaggio in Armenia. Ora, nel mondo dopo l'Armenia, in Russia, quei colori si tingono di un significato speciale, invidia e impazienza. Entrambe le parole si ritrovano nel capitolo *Moskva* del *Viaggio*, dedicato all'insofferenza del poeta per la città in cui era costretto a vivere, e al desiderio di seguire l'amico Boris Kuzin che tornava in Armenia. Il giallo e il rosso significano allo stesso tempo il ricordo vivo e bruciante dei colori armeni, e le sensazioni altrettanto acute che questi ora risvegliano: invidia per chi parte, impazienza per la propria forzata immobilità.

<sup>161</sup> Il titolo della poesia, *Kancona*, indica una forma poetica tipica italiana o provenzale (S I, 514), ma 'canzone' è in russo anche *pesnja*, dove è evidente la presenza di quel *penie*, il canto che percorre i versi.

<sup>162</sup> Nei versi Nadežda legge un riferimento alla favola di Krylov della volpe e l'uva (NM II, 444), in cui l'oggetto del desiderio, una volta riconosciuto irraggiungibile, viene disprezzato. In questo caso Mandel'stam alluderebbe al fatto che il sognato ritorno in Armenia è impossibile, e alleggerà i denti come l'uva acerba della favola. Come Nadežda stessa riporta (PSSP I, 585), Mandel'stam amava le favole di Krylov, il cui immaginario ritornerà anche in altre poesie del *poryv*.

\*\*\*

Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.  
 С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных.  
 В черной оспе блаженствуют кольца бульваров...

Нет на Москву и ночью угомону,  
 Когда покой бежит из-под копыт...  
 Ты скажешь – где-то там на полигоне  
 Два клоуна засели – Бим и Бом,  
 И в ход пошли гребенки, молоточки,  
 То слышится гармоника губная,  
 То детское молочное пьянино:  
 – До-ре-ми-фа  
 И соль-фа-ми-ре-до.

Бывало, я, как помоложе, выйду  
 В проклеенном резиновом пальто  
 В широкую разлапицу бульваров,  
 Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинном,  
 Где арестованный медведь гуляет –  
 Самой природы вечный меньшевик.

И пахло до отказа лавровишней...  
 Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...

Я подтяну бутылочную гирьку  
 Кухонных крупно скачущих часов.  
 Уж до чего шероховато время,  
 А все-таки люблю за хвост его ловить,  
 Ведь в беге собственном оно не виновато  
 Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!  
 Не хныкать –  
 для того ли разночинцы  
 Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?  
 Мы умрем как пехотинцы,  
 Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа.  
 Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.  
 Выпьем, дружок, за наше ячменное горе,  
 Выпьем до дна...

Из густо отработавших кино,  
 Убитые, как после хлороформа,  
 Выходят толпы – до чего они венозны,  
 И до чего им нужен кислород...

Пора вам знать, я тоже современник,

Я человек эпохи Москвошвея, –  
 Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
 Как я ступать и говорить умею!  
 Попробуйте меня от века оторвать, –  
 Ручаюсь вам – себе свернете шею!

Я говорю с эпохой, но разве  
 Душа у ней пеньковая и разве  
 Она у нас постыдно прижилась,  
 Как сморщенный зверек в тибетском храме:  
 Почешется и в цинковую ванну.  
 – Изобрази еще нам, Марь Иванна.  
 Пусть это оскорбительно – поймите:  
 Есть блуд труда и он у нас в крови.

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом,  
 К Рембрандту входит в гости Рафаэль.  
 Он с Моцартом в Москве души не чаёт –  
 За карий глаз, за воробьиный хмель.  
 И словно пневматическую почту  
 Иль студенец медузы черноморской  
 Передают с квартиры на квартиру  
 Конвейером воздушным сквозняки,  
 Как майские студенты-шелапуты.<sup>163</sup>  
 Май-4 июня 1931

<sup>163</sup> ‘Mezzanotte a Mosca. Sfarzosa l’estate buddista. / Con fitto scalpaccio si dipartono strade in stretti stivali di ferro. / In nero vaiolo si beano gli anelli dei boulevard... / Anche di notte a Mosca non c’è pace, / quando la quiete fugge da sotto gli zoccoli... / Tu dirai – da qualche parte lì al poligono / si sono stabiliti due clown – Bim e Bom, / e hanno cominciato a usare pettinini, martelli, / ora si sente un’armonica a bocca, / ora un pianino infantile di latte: / -Do-re-mi-fa / e sol-fa-mi-re-do. // Quando ero più giovane, solevo uscire / con un soprabito di gomma cerata / nell’ampia ramificazione dei boulevard, / dove le gambette a fiammifero della zingarella battono nell’orlo lungo della gonna, / dove passeggia l’orso agli arresti – / della natura stessa eterno menscevico. / E odorava fino alla nausea di laurocerasi... / Dove vai ora? Non ci sono lauri, né ciliegie... // Alzerò il pesino a forma di fiala / dell’orologio da cucina va di gran carriera. / Quanto è ruvido il tempo, / eppure amo afferrarlo per la coda, / dopotutto della propria corsa non è colpevole / ma, mi sembra, è un po’ birbante... // Basta, non chiedere, non lamentarti! Zitto! / Non piagnucolare – / per cosa i *raznočincy* / hanno consumato screpolati stivali, perché io ora li tradissi? / Moriremo come fanti, // ma non celebriamo né il furto, né il lavoro a giornata, né la menzogna. // Abbiamo il vecchio plaid di maglia scozzese. / Con quello mi coprirai, come con una bandiera di guerra, quando morirò. / Beviamo, amico mio, al nostro dolore d’orzo, / beviamo fino all’ultimo sorso... // Dai cinema che hanno densamente lavorato, / abbattute come dopo il cloroformio, / escono le folle – come sono venose, / e come hanno bisogno d’ossigeno... // è tempo che lo sappiate, sono anch’io un contemporaneo, / un uomo dell’epoca della Cooperativa Tessile Moscovita – / guardate come mi sta rigida la giacca, / come so camminare e parlare! / Provate a straparmi dal secolo, – / ve lo garantisco – vi romperete il collo! // Io parlo con l’epoca, ma

Dopo aver rievocato la sua patria ideale, l'Armenia, Mandel'stam fa i conti con la sua patria attuale, Mosca, a cui dedica tre poesie lunghe disposte in una sorta di trittico (*Polnoč' v Moskve, Ešče daleko mne do patriarcha, Segodnja možno snjat' dekal'komani*), seguite da una più breve (*Dovol'no kuskit'sja*) e da frammenti di poesie incompiute. La prima poesia del trittico racconta di una passeggiata notturna, reale o immaginaria, attraverso la città, da mezzanotte alle prime luci dell'alba, una passeggiata non solo nello spazio, ma anche, come si vedrà, nel tempo. Il primo verso colloca immediatamente la poesia nel presente (un inizio quasi in forma di *reportage*, 'cronaca di Mosca di notte'): Mosca è notturna, estiva, sfarzosa, buddista. Dell'aggettivo 'buddista' in Mandel'stam e delle sue connotazioni negative si è già detto; in questo senso la Mosca si contrappone all'Armenia di *Kancona*, terra di storia e cultura.

Ma stranamente a questo preambolo non segue la descrizione di una città vuota e immobile; al contrario, la Mosca di Mandel'stam non tace mai, nemmeno di notte (si ricordi la mancanza di quiete lamentata nella poesia d'apertura del *poryv* del lupo). La città è caratterizzata in primo luogo uditiveamente, attraverso suoni ritmici e ripetitivi, meccanici (laddove l'Armenia era il luogo della vista e del canto); il rumore dei passi di appuntiti stivali che man mano si allontanano si trasforma nel movimento delle strade stesse: sono queste a prendere il posto dell'anonimo pedone (di cui Mandel'stam forse sente i passi dalla finestra dell'appartamento del fratello, mentre spera che il silenzio notturno favorisca la scrittura), e, personificate in un modo che ricorda da vicino Majakovskij (cf. Baines 1976: 36), *raschodjatsja*, si dipartono dal centro, perdendosi nella notte. Di contro gli anelli dei viali moscoviti, che le strade tagliano come raggi di un cerchio, se ne stanno beati, dispiegandosi in un immobile circolo; il significato positivo del verbo *blaženstvujut* è però annullato dal "nero vaiolo", metafora per le stelle che punteggiano la notte<sup>164</sup>, che fa oscillare il verso tra il grottesco e l'ironico.

Nella notte moscovita insieme allo scalpiccio riecheggiano suoni diversi, simili a zoccoli che battono sul selciato: il motivo di un'armonica a bocca fatta con un pettine avvolto nella carta, e una scala suonata su un pianoforte giocat-

---

ha forse / lei un'anima di canapa e ha forse / preso da noi abitudini vergognose, / come una bestiolina rugosa in un tempio tibetano: / si gratta un po' e si getta in una vasca di zinco. / – Rifaccelo, Mar' Ivanna. / Anche se è offensivo – dovete capirlo: / esiste una libido del lavoro, e noi l'abbiamo nel sangue. // Già albeggia. I giardini frusciano come un verde telegrafo, / da Rembrandt va in visita Raffaello. / Lui e Mozart adorano Mosca – / per il suo occhio castano, per l'ubriachezza di passero. / Ed è come se gli spifferi trasmettessero / di appartamento in appartamento posta pneumatica / oppure gelatina di medusa del Mar Nero / in un'aerea catena di montaggio, / come studenti fannulloni a maggio.' *Maggio-4 giugno 1931*

<sup>164</sup> *Ospa* ricorre in *Četvertaja proza*, in cui il gioco di parole è con *Fosp*, la Federazione degli Scrittori Sovietici (S II, 95). Forse anche nella poesia può esserci un obliquo riferimento alla stessa; molte sono infatti qui le allusioni ironiche o critiche a *realia* sovietici. L'aggettivo *ospennyj* torna in *Stichi o neizvestnom soldate*, riferito al *genij mogil*, il 'genio delle tombe'.

tolo per bambini (“da latte”, in cui i tasti sono simili a *moločnye zuby*, ‘denti da latte’), strumenti dei due clown Bim e Bom, che, famosi per la loro abilità musicale e la capacità di improvvisare strumenti musicali con oggetti vari, divennero, dopo la rivoluzione, sostenitori del regime, imprimendo alla loro attività un forte carattere pubblicistico. Emma Gerštejn (1986: 40) segnala come i riferimenti musicali di questi versi stiano a indicare per implicita similitudine i suoni della procedura notturna di controllo dei binari tranviari a Mosca, in cui questi venivano battuti con un martello<sup>165</sup>. È importante, al di là dell’individuazione dei *realia*, come i due clown sostenitori del regime, con la loro musica ‘finta’, si inseriscano in una serie di immagini che, come si vedrà, si riferiscono alla città di Mosca come a un circo, luogo artificiale della ripetizione meccanica di meri esercizi, della riduzione della natura in cattività, della vuotezza di senso, di un triste inebetimento frutto della propaganda.

La seconda strofa costituisce un intermezzo collocato nel passato, dal tono nostalgico, che nasconde però un’amara ironia. La Mosca dove il poeta da giovane soleva uscire a passeggio in un povero soprabito, le cui cuciture erano impermeabilizzate con la colla, non è connotata positivamente: la zingara, lo stessa che in *S mirom deržavym* non aveva mai danzato a pagamento per il poeta, risponde all’immagine di una prostituta o di una donna da circo. A un circo, o a un giardino zoologico, sembra rimandare anche l’orso “agli arresti”, sottratto alla natura, eternamente perdente (“mensevico”). Lo stesso odore di lauroceraso è così intenso da dare la nausea.

La terza strofa ricombina suggestioni tipicamente mandel’stamiane, già incontrate in *Posle polunoči*: la fuga in avanti del tempo, il ticchettio dell’orologio simbolo della ‘cattiva infinità’, il tempo che corre di qua e di là come un topo da afferrare per la coda. Una nuova immagine è quella tattile del tempo *šerokovatoe*, ‘ruvido’, ma anche disuguale, che procede a scatti, in modo irregolare. Entrambi questi significati verranno sviluppati nella poesia, il secondo anche a livello performativo: è il tempo dei versi che procede a strappi, passando dal presente, al passato, nuovamente al presente, al futuro.

La quarta strofa ritorna dunque al presente, ma solo brevemente, per lo spazio di una serie di imperativi: non piangere, non lamentarsi. Mandel’stam ribadisce la sua discendenza dai *raznočincy*, gli intellettuali non nobili del XIX secolo, come già aveva fatto attraverso il personaggio di Parnok in *Egipetskaja marka*, e come farà attraverso Dante nel *Discorso*, dove affermerà: “Sul serio, mi viene da chiedermi quante soprassuole, quante suole di cuoio, quanti sandali consumò l’Alighieri durante la sua attività poetica, viaggiando per i sentieri da capre dell’Italia” (S II, 217).

Il finale di questa strofa, come succederà anche per quella successiva, acquista un tono eroico e improvvisamente serio, che contrasta con le sfumature ironiche precedenti. Anche il tempo compie un altro scatto, e si sposta verso il futuro: moriremo, dice Mandel’stam, come fanti (*chorošo*, diranno gli *Stichi o neizvestnom soldate, umiraet pechota*), ossia moriremo in una massa anonima,

<sup>165</sup> L’interpretazione è ripresa in Gasparov 2002: 622 e in PSSP I, 603.

sacrificandoci per primi, senza gloria né fama, ma facendo il nostro dovere. E anche: moriremo senza ribellarci, ma servendo la patria. Non celebrare la ruberia, né il lavoro a giornata, cioè il lavoro su commissione, né la menzogna, è un programma di vita e di poesia che fa di ogni persona che lo adotti un combattente, e che porterà, come dice la strofa successiva, alla morte.

La quinta strofa è il centro della poesia; non solo perché le strofe sono in tutto nove, e la quinta separa le prime quattro dalle ultime quattro, ma anche per il numero di versi, che decrescono di strofa in strofa verso il centro della poesia, andando dai dodici della prima, agli otto della seconda, ai sei della terza e della quarta, per arrivare ai quattro della quinta, e poi risalire, ancora quattro nella sesta, poi sei, poi otto, infine, unico numero dispari, nove nell'ultima strofa. E non solo per questi motivi, ma anche perché il tono della poesia si muove verso il basso, inizia scherzoso e un po' stridulo nella prima strofa, diventa via via più serio nella seconda e nella terza, vira verso un tono eroico nella quarta per poi arrivare al 'grave' della quinta, e risalire verso un tono più leggero via via che si va verso il finale. E infine perché, dal punto di vista dell'organizzazione temporale, la poesia tocca qui, dopo essere andata avanti e indietro tra presente, passato e futuro, il punto più profondo dell'atemporalità, mescolando *realia* della vita quotidiana dei Mandel'stam, il *plaid* scozzese e il caffè d'orzo (cf. Baines 1976: 36), al tema per eccellenza atemporale della morte, collocata in un indefinito ma non troppo lontano futuro (*kogda umru*), per sfociare nel presente assoluto dei due versi finali, dove l'invito a "bere fino al mattino", richiamando fin troppo apertamente i lirici greci e la poesia oraziana, fa confluire il tema del *carpe diem* e quello della poesia universale, dell'atemporalità e della compresenza di culture di cui Mandel'stam si era fatto da sempre paladino. All'atemporalità si accompagna, con tipico paradosso mandel'stamiano, il punto più intimo della poesia, quello più ricco di riferimenti alla vita personale (alla moglie, agli oggetti quotidiani), secondo quella concezione 'ellenistica' della vita che fa di ogni suppellettile un pezzo di eternità.

Dopo questo bagno di classicità, la poesia risale inaspettatamente, con un altro scatto, al presente della Mosca sovietica. Le folle che escono dal cinema istupidite, come sotto anestesia, fanno pensare ai film di propaganda. A questa epoca di ipnotizzatori, circense, falsificata e meccanica, che insegna a parlare e a muoversi secondo un determinato copione, un'epoca di menzogna, il poeta sente di appartenere, nonostante tutto, in modo irrimediabile. Le strofe settima e ottava, nell'affrontare ancora una volta il tema del contrastato rapporto con la contemporaneità, contengono un sottile complesso di ambiguità, oscillazioni, affermazioni e negazioni, sottintesi e contraddizioni, che altro non è se non lo specchio dei tormenti e delle lacerazioni di Mandel'stam.

Con quale spirito il poeta affermi "è ora che lo sappiate, anch'io sono un contemporaneo" è difficile stabilire univocamente; risuonano in questa frase echi diversi. Da un lato la constatazione dell'inevitabilità di quel processo che porta ad assorbire l'epoca in cui si vive quasi per osmosi, nonostante la propria diversità. Ma subito dopo la contemporaneità è definita con una serie di tratti caricaturali, una rigida giacca di qualità scadente, prodotta in quella Cooperativa

Tessile Moscovita che aveva sostituito la buona sartoria, la capacità di muoversi e di parlare come una marionetta, o un acrobata ben addestrato. Sembra che questi versi siano una palinodia (ancora una) del primo verso di una poesia di Mandel'stam del 1924, *Net, nikogda, ničej ja ne byl sovremennik*, dove quattro negazioni dicevano: “No, mai di nessuno io fui contemporaneo”; e sembra che contraddicano anche il modo in cui Mandel'stam aveva rappresentato se stesso nel *poryv* del lupo, volontariamente escluso dal “banchetto dei padri”, per sempre perseguitato. Il problema bruciante, uno dei più complessi in Mandel'stam, è, come si è detto, il rapporto con gli altri, nella vita come nell'arte. Mandel'stam ebbe sempre un bisogno spasmodico di ‘altri’, a partire da quell'*alter ego* che divenne Nadežda, per continuare con i suoi vari interlocutori, compagni di conversazione, e soprattutto ascoltatori dei versi in formazione, senza i quali la poesia non riusciva a ricevere conferma della propria esistenza. E per finire poi con il pubblico, cassa di risonanza che rendeva vive le parole. Tutto questo forse in parte per compensare un senso di sradicamento che il poeta sembra ereditare dalla sua famiglia, in cui, come si è visto in *Šum vremeni*, si mescolavano tradizioni, origini, tendenze e inclinazioni diverse (materna e paterna), in cui non esisteva una lingua unitaria (entrambi i genitori parlavano il russo da stranieri, il padre parlava quella che Mandel'stam definisce una non-lingua, una mescolanza di termini russi, tedeschi e di sintassi ebraica), né una collocazione sociale certa; per di più, una famiglia ebrea, la cui patria era cioè per definizione ovunque e in nessun luogo. Questo per dire che la vita e l'attività di Mandel'stam furono poi dominate da un fortissimo desiderio di appartenenza, a una comunità, a una tradizione, a una cultura, a una lingua, a un circolo di persone, quell'anelito che mosse non solo il suo profondissimo processo di appropriazione del russo, che lo portò ad abitare i più reconditi recessi della lingua, ma anche a costruire i mitemi della cultura universale, della tradizione europea, della sincronia della letteratura, della concezione acmeistica del mondo. Tutto questo venne poi spazzato via con la rivoluzione. Il mondo sovietico che seguì tendeva a fare, stranamente, un'operazione in un certo senso affine a quella di Mandel'stam: si tendeva anche lì a costruire una comunità, una ‘famiglia’ coesa attorno a una nuova tradizione, dominata da un capo carismatico, e dotata di una nuova lingua, quella della propaganda. Da questo nuovo mondo Mandel'stam fu rifiutato (non senza naturalmente che egli stesso contribuisse allo scontro); la storia dei suoi rapporti con lo stato sovietico è troppo complessa e lunga perché si possa ripercorrerla qui. Si può credere però che, se Mandel'stam non cedette alla tentazione più grande, quella della menzogna, se non abdicò a descrivere il mondo così come lo vedeva e lo capiva, tenendo fede al dovere della verità, e firmando così la sua condanna a morte, egli non fu però mai abbandonato da un senso di incredulità e di nostalgia, quello stesso sentimento che lo porta ad affermare *ja takoj že kak ty, pešehod, e ja tože sovremennik*, un desiderio invincibile di fondersi con la comunità, accompagnato da una certa incredulità di fronte al male e dalla sotterranea speranza di una spiegazione, una giustificazione, che lo portava persino, a volte, a dubitare di se stesso. Per questo, di volta in volta assumerà la maschera della vittima o del carnefice, si ribellerà con spavalda incoscienza,

per poi passare con febbrile entusiasmo dalla parte del suo tormentatore. Si direbbe che qui, e non in un cambiamento repentino di opinione, o nel tentativo di ingraziarsi il tiranno, risiedano anche le radici più profonde dell'*Oda Stalinu*.

Questo pulsare di spinte contrastanti traspare già nella poesia, in cui il finale della settima strofa, dove Mandel'stam afferma: non provate a strapparmi dal secolo, vi ci romperete il collo, sembra sancire l'indissolubilità del destino individuale e della storia, per cui il poeta è pronto a morire con la sua epoca, ma sembra anche dire, a un altro livello: non provate a tacciarmi di non-contemporaneità (quella di passatismo era un'accusa spesso rivolta alla poesia di Mandel'stam), non c'è nessuno che senta il presente e ne sia imbevuto più profondamente di me.

E infatti, dice semplicemente l'ottava strofa, "io parlo con l'epoca", io la interrogo, non le sono indifferente (e in questo sta la contemporaneità), dico all'epoca la mia verità, e ascolto la sua, di verità; ma è mai possibile che l'epoca abbia un'anima ruvida e grossolana come la trama della canapa, (immagine che sviluppa quella del tempo *šeročovato*), e che, come una bestiolina ammaestrata in un tempio orientale (richiamo alla Mosca buddista del primo verso), stia solo compiendo a richiesta il suo numero?<sup>166</sup> La "libido del lavoro"<sup>167</sup> che si ha nel sangue è quella deformazione peccaminosa che rende il vero lavoro (*trud*) "lavoro a giornata" (*podenščina*), su commissione<sup>168</sup>.

A questo punto, con l'ottava strofa, la poesia potrebbe essere conclusa; ne sono stati infatti brevemente richiamati i temi principali, in una sorta di ripresa: l'epoca e il tempo con la sua ruvidezza di canapa, la tematica circense, l'animale addestrato, il tema buddista-tibetano, le azioni meccaniche e ripetitive, gli spettatori ipnotizzati, il divertimento fatuo, la distorsione peccaminosa del lavoro.

La nona e ultima strofa arriva quindi come una sorpresa, una coda che stranamente, con un'improvvisa variazione colma di bellezza, immette nuovo materiale tematico, una nuova atmosfera e nuovi toni. Già la luce è cambiata: l'alba sta dissipando le tenebre della passeggiata notturna che volge al termine. Come spesso succede, all'alba si leva un vento leggero; è questo vento che costituisce l'*animus* degli ultimi versi, e li inonda di un movimento che percorre tutte le cose, piante, animali, oggetti, quadri, persone e artisti del passato, di quelle non meno vivi. Questo fremito vitale che nonostante tutto continua ad attraversare Mosca, e quindi il mondo, è un tema fondamentale nell'immaginario mandel'stamiano (quante volte il *Discorso* parla di dinamismo, divenire, onde cinetiche, flussi di energia, trasmissione di movimento, perpetuo farsi e disfar-

<sup>166</sup> Nadežda spiega che Mar' Ivanna era il nome convenzionale di una scimmietta ammaestrata, che estraeva da un contenitore dei foglietti su cui era scritto il destino di ciascuno (PSSP, 603).

<sup>167</sup> *Est' blud truda, i on u nas v krovi* nasconde un gioco di parole bilingue (probabilmente involontario) con il tedesco *Blut*, 'sangue', notato la prima volta da R.D. Timenčik (in Gorodeckij 2008b: 221, nota 1)

<sup>168</sup> Per un'interpretazione in chiave sociologica di questo verso cf. Epstein 1995: 164sgg.

si). Il movimento coinvolge colori e suoni, onde luminose e sonore, e comincia con lo stormire delle foglie degli alberi; il vento, percorrendole, trasmette dall'una all'altra un moto e un fruscio, e, in rapidissima successione, possiamo immaginare, una variazione del modo in cui la luce si posa su ciascuna di esse. Questo movimento-rumore-trasmissione è paragonato a quello di un telegrafo, paragone inaspettato, che unisce in un solo flusso mondo tecnologico e naturale.

Non meno inaspettato è il movimento del verso successivo, in cui Raffaello "va in visita" da Rembrandt. Di una galleria di immagini in movimento, in cui "quadri di diverse scuole e maestri improvvisamente si staccano dai chiodi, penetrano l'uno nell'altro e si fondono" Mandel'stam parlerà nel *Discorso*, descrivendo il dinamismo della *Commedia*. La sensazione di quadri in movimento forma una ipallage sensoriale, in cui lo spostarsi del visitatore che attraversa la galleria, come Mandel'stam dice nel *Viaggio*, "con andatura da passeggio", è trasferito ai quadri stessi. Se Raffaello rappresenta la pittura occidentale, Mozart ne rappresenta la musica; entrambi "stravedono per Mosca" (è ovviamente un'inversione, è Mosca che stravede per Raffaello, Rembrandt e Mozart, ossia per la cultura occidentale, di cui si è imbevuta fino a farla propria). Cosa li attira della città buddista? Quello che anche Mandel'stam amava: i passeri dall'occhio color nocciola, che come in preda all'ebbrezza tutti insieme svolazzano e cinguettano (quindi Raffaello ama 'il mondo visto con gli occhi dei passeri', secondo una tipica posizione mandel'stamiana, e Mozart il suono del loro cinguettio, così simile, sempre secondo Mandel'stam, alla sua musica)<sup>169</sup>. Inoltre l'"ubriachezza di passero" suggerisce l'immagine del battito delle ali dei piccoli uccelli, che ricorda l'ondeggiare delle foglie percorse dal vento, come se il movimento delle une si fosse trasmesso o trasformato in quello degli altri.

È ancora il vento mattutino il protagonista degli ultimi quattro versi della poesia: passa sotto forma di spifferi da un appartamento all'altro (s'infiltra sotto porte e finestre). Quattro similitudini rendono ragione del suo trascorrere da una casa all'altra. Due attengono al mondo della tecnica: il vento è simile alla posta pneumatica che trasmette messaggi, stavolta umani, o a una catena di montaggio aerea, che trasporta oggetti da persona a persona. Le altre due similitudini attengono al mondo dei viventi: il vento è simile a una medusa gelatinosa del Mar Nero e a studenti che a maggio sciamano nei giardini. Il paragone con la medusa può essere basato sul fatto che queste si lasciano trasportare dalle correnti marine (la corrente d'aria diventa allora una corrente d'acqua), mentre gli studenti *šelaputy* sono studenti sfaccendati, che hanno marinato la scuola e se ne vanno a zonzo nel bel tempo primaverile. La parola *šelaputy*, composta da *šalyj* e *put'*, contiene già in sé l'idea di un movimento simile a quello che Mandel'stam attribuisce ai passeri, "veri cittadini di Mosca", un movimento continuo e un po' folle, privo di reale meta.

<sup>169</sup> Mozart è spesso associato in Mandel'stam alla natura: nel *Viaggio* per esempio (S II, 121), nella poesia *Lamark* e in *Vos'mistišija*, in cui la sua musica è paragonata a gorgheggi di uccelli.

La connotazione di questo dinamismo è insieme positiva e negativa: da un lato si oppone all'immobilismo buddista, e mette in luce le bellezze culturali e naturali della città, dall'altro però sembra risolversi in una generale ebbrezza, dove tutte le forze sovraelencate concorrono alla trasmissione di un messaggio il cui contenuto resta infine ignoto.

\*\*\*

Еще далеко мне до патриарха,  
Еще на мне полупочтенный возраст,  
Еще меня ругают за глаза  
На языке трамвайных перебранок,  
В котором нет ни смысла, ни аза:  
Такой-сякой! Ну что ж, я извиняюсь,  
Но в глубине ничуть не изменяюсь.

Когда подумаешь, чем связан с миром,  
То сам себе не веришь: ерунда!  
Полночный ключик от чужой квартиры,  
Да гривенник серебряный в кармане,  
Да целлулоид фильма воровской.

Я как щенок кидаюсь к телефону  
На каждый истерический звонок.  
В нем слышно польское: “дзенкую, пане”,  
Иногородний ласковый упрек  
Иль неисполненное обещанье.

Все думаешь, к чему бы приохотиться  
Посередине хлопущек и шутих, –  
Перекипишь, а там, гляди, останется  
Одна сумятица и безработица:  
Пожалуйста, прикуривай у них!

То усмехнусь, то робко приосанюсь  
И с белорукой тростью выхожу;  
Я слушаю сонаты в переулках,  
У всех ларьков облизываю губы,  
Листаю книги в глыбких подворотнях –  
И не живу, и все-таки живу.

Я к воробьям пойду и к репортерам,  
Я к уличным фотографам пойду, –  
И в пять минут – лопаткой из ведерка –  
Я получу свое изображение  
Под конусом лиловой шах-горы.

А иногда пушусь на побегушки  
В распаренные душные подвалы,

Где чистые и честные китайцы  
Хватают палочками шарики из теста,  
Играют в узкие нарезанные карты  
И водку пьют, как ласточки с Ян-дзы.

Люблю разьезды скворчащих трамваев,  
И астраханскую икру асфальта,  
Накрытую соломенной рогожей,  
Напоминающей корзинку асти,  
И страусовы перья арматуры  
В начале стройки ленинских домов.

Вхожу в вертепы чудные музеев,  
Где пучатся кашеевы Рембрандты,  
Достигнув блеска кордованской кожи,  
Дивлюсь рогатым митрам Тициана  
И Тинторетто пестрому дивлюсь  
За тысячу крикливых попугаев.

И до чего хочу я разыгаться,  
Разговориться, выговорить правду,  
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,  
Взять за руку кого-нибудь: будь ласков,  
Сказать ему: нам по пути с тобой.<sup>170</sup>

*Май-19 сентября 1931*

---

<sup>170</sup> ‘Ce ne vuole ancora perché diventi un patriarca, / ho ancora un’età che non merita rispetto, / ancora mi ingiuriano alle spalle / nella lingua dei battibecchi da tram, / in cui non c’è senso né principio: / sei questo e quello!... Be’, io chiedo scusa, / ma nel profondo non cambio affatto. // Quando pensi a cosa ti lega al mondo / non credi a te stesso: sciocchezze! / La chiave di mezzanotte di un appartamento altrui, / e una moneta d’argento in tasca, / e la celluloida ladra di un film. // Come un cucciolo mi getto sul telefono / a ogni isterico squillo. / Una voce in polacco: *Dziękuję, pani*, / un rimprovero affettuoso interurbano / o una promessa mancata. // Pensi sempre a cosa dovresti prendere gusto / in mezzo a petardi e razzi, – / sbollirai, e, guarda, resterà / solo subbuglio e disoccupazione: / prego, fatti accendere da loro! // Ora faccio un sorriso forzato, ora timidamente mi do un tono / e esco col bastone dal pomo bianco; / ascolto sonate nei vicoli / a tutti i chioschi mi lecco le labbra, / sfoglio libri in portoni profondi – / e non vivo, e tuttavia vivo. // Andrò dai passerai e dai reporter / dai fotografi di strada andrò, – / e in cinque minuti – come con la paletta dal secchiello – / riceverò la mia immagine / ai piedi del cono del lilla monte Shah. // E a volte farò il galoppino / in soffocanti scantinati surriscaldati, / dove lindi e onesti cinesi / afferrano con le bacchette palline di pasta, / giocano con strette carte ritagliate / e bevono vodka, come rondini dallo Yangtse. // Amo gli scambi dei tram sfrigolanti / e il caviale di Astrachan’ dell’asfalto, / coperto da una stuoia di paglia, / che ricorda un cestino di Asti / e le piume di struzzo dell’armatura / dove inizia un cantiere di case leniniane. // Entro nei ricettacoli meravigliosi dei musei, / dove simili a Kaščeј sgranano gli occhi i Rembrandt, / raggiunta la lucentezza della pelle di Cordova, / ammiro le mitre cornute di Tiziano / e Tintoretto variopinto ammiro / per i suoi mille striduli pappagalli. // E quanto vorrei lasciarmi andare al gioco, / parlare e

Passeggiata per Mosca, diurna. La poesia è costruita su un mosaico di *realia* che restano impigliati nella trama dei versi, formandone l'ossatura<sup>171</sup>. Mosca di giorno, così come di notte, è una città di rumori, movimenti e voci, ma anche di equivoci, messaggi mancati, incomprensioni e infine solitudine. Mandel'stam la attraversa come uno straniero. Già la prima strofa è un insieme di movimenti, rumori e *qui pro quo*: possiamo immaginare che, su tram che avanza sferragliando, il poeta sia coinvolto in un battibecco, e la lingua gergale in cui lo insultano gli risulti incomprensibile; sappiamo come Mandel'stam apparisse molto più vecchio di quanto non fosse in realtà, ed è a questo fraintendimento che egli sembra alludere con autoironia, quando afferma per essere rispettabile dovrà raggiungere l'età di un patriarca. A queste due mancanze, non essere rispettabile, non capire la lingua con cui gli si rivolgono, il poeta oppone alla fine della strofa una sua costanza interiore, che non può essere mutata.

La seconda strofa pone il problema centrale della poesia, quel legame con il mondo e con l'epoca di cui, come abbiamo detto, Mandel'stam aveva un insopprimibile bisogno. Per confermare nel mondo reale la sua esistenza, egli non possiede che pochi oggetti, ciascuno dei quali indica ancora una mancanza più che una presenza: la chiave di un appartamento altrui (quello del fratello) indica l'assenza di una casa propria, la monetina da dieci copechi la scarsità di risorse economiche<sup>172</sup>, come conferma il cono di celluloidi, marchingegno che serviva a chiamare da un telefono pubblico senza inserire i soldi (cf. S I, 515). Il telefono mette in moto il tema della comunicazione, in questo caso fallita: la voce che parla all'altro capo del telefono è infatti straniera, polacca, il tono carezzevole, ma ingannevole, si tratta o di un rimprovero, per qualcosa che si è fatto e non si sarebbe dovuto fare, o di una promessa non mantenuta, cioè di qualcosa che sarebbe dovuto avvenire e non è avvenuto.

Nella confusione dei festeggiamenti, tra petardi e razzi (forse per le feste di maggio, considerata la data di composizione della poesia), il poeta vaga estraniato, e cerca qualcosa a cui *priochotit'sja*, 'appassionarsi', qualcosa che lo leghi in altre parole alla vita. Ma quando questa momentanea passione, qualunque essa sia, sarà sbollita, resteranno solo due cose, ancora due mancanze: un vano affaccendarsi, un subbuglio privo d'ordine e di chiaro scopo, e mancanza di lavoro, quindi di soldi. Anche fumare una sigaretta, una delle poche cose, come

---

infervorarmi, dire la verità, / mandare la malinconia alla nebbia, al diavolo, a quel paese, / prendere per mano qualcuno: sii gentile, / dirgli: la nostra strada è la stessa.' *Maggio-19 settembre 1931*

<sup>171</sup> Per i *realia* cf. NM II, 439. Le poesie dedicate direttamente a Mosca costituiscono un gruppo di composizioni in cui è utilizzato il *belyj stich*, cf. S I, 514.

<sup>172</sup> Žolkovskij (2010) mostra come la moneta d'argento da dieci copechi sia un elemento ambiguo: da un lato una somma di denaro esigua, che tipicamente veniva elargita come elemosina, dall'altro però sufficiente ad accedere ad alcuni dei piaceri che legano il poeta alla città di Mosca e alla vita: con dieci copechi si poteva all'epoca pagare un biglietto del tram, l'ingresso al cinema o ai bagni pubblici, o una telefonata da un telefono pubblico.

sappiamo, di cui Mandel'stam non riusciva a fare a meno, piccolo piacere, sarà allora forse impossibile, oppure non porterà sollievo.

Le due strofe successive sviluppano il paradosso della vita-non vita a Mosca attraverso scene quotidiane, collocate sulla sottile linea di confine che del paradosso separa i due versanti: da un lato i numerosi *realia* (a partire dal bastone dal pomo bianco con cui Mandel'stam andava a passeggio, per poi arrivare, nelle strofe successive, al fotografo e alla lavanderia cinese) costituiscono indizi terrestri, testimonianze di vita, insieme a quello a cui il poeta durante la sua passeggiata “prende gusto” (ascoltare qualcuno che suona nei vicoli, fermarsi davanti i chioschi che vendono cibarie, sfogliare libri esposti su una bancarella o in un negozio in un portone – azioni che chiamano in causa ciascuna uno dei sensi, udito, gusto, vista). D'altro canto, però, ognuna di queste azioni può essere letta ancora come un segno di non-appartenenza: sentire ‘sonate’ per strada, da una finestra, non andare a un concerto, o a casa di qualcuno per ascoltare musica; avere l'acquolina in bocca ai chioschi, non comprare qualcosa da mangiare; sfogliare i libri in piedi nei portoni, non acquistarli. L'ultimo verso della quinta strofa, al centro della poesia (le strofe sono in tutto dieci), è un verso bifronte, che riassume e condensa il senso di quanto è stato detto nella formula ossimorica “vivo, e tuttavia non vivo”, preparando contemporaneamente lo sviluppo della seconda metà del componimento, che sarà dedicato ai tentativi di superare l'ossimoro, sciogliere il paradosso.

La prima azione che il poeta compirà, per sincerarsi di esistere, e non essere considerato, come scriverà più tardi in una lettera a Tynjanov (PSSP III, 548), “un'ombra”, sarà “andare dai passeri”, e la scelta già dice il desiderio e allo stesso tempo l'impossibilità di andare dai propri concittadini. Poi si recherà dai reporter, fotografi di strada, e si farà fare una foto, testimonianza visiva della propria realtà. Il monte Shah è il primo elemento straniante della poesia, la cui seconda metà sarà caratterizzata, in opposizione alla prima, da un'accresciuta densità di riferimenti e metafore. Situato in Baškiria, nella regione pre-uralica, il monte rappresenta, come sottolinea Vidgof (2006: 103), uno dei tipici sfondi su cui all'epoca venivano realizzati i ritratti fotografici. Allo stesso tempo il suo nome introduce una sfumatura orientale che sarà confermata nella strofa successiva dalla lavanderia cinese. Questa è sia parte dei *realia* moscoviti (era la lavanderia vicino casa dei Mandel'stam), a indicare quindi un rapporto di familiarità con la città, sia ulteriore elemento straniante (che si riallaccia inoltre al carattere buddista di Mosca): i cinesi sono stranieri a Mosca come in fondo straniero resta il poeta stesso. Le rondini e lo Yang-Tse sono una strana mistura di occidente e oriente, passato e presente: rimandano, con un'autocitazione, a quel gruppo di poesie degli anni Venti in cui la rondine è associata al mondo greco antico, e segna spesso il confine e il passaggio tra il regno dei vivi e quello dei morti<sup>173</sup>. Ricontestualizzate nel mondo sovietico, e nella prosaica città di Mosca, e poi associate allo Yang-Tse, assolvono a una funzione doppiamente straniante, sullo sfondo sia della produzione precedente di Mandel'stam che del contesto russo.

<sup>173</sup> Cf. ad esempio *Kogda Psicheja-žizn', Lastočka* (S I, 130).

La terza prova della propria esistenza ha a che fare ancora con la domanda *k čemu by priočotit'sja*. L'ottava strofa elenca tre delle cose che a Mosca Mandel'stam ama, trasformando però ciascuna di esse in qualcosa di segno diverso se non opposto: il rumore dei tram allo scambio dei binari diventa simile allo sfrigolio di una padella, l'asfalto delle strade è paragonato a caviale di Astrachan', una stuoia di paglia (forse le stuoie con cui si copriva temporaneamente l'asfalto appena posato) si trasforma nel cestino di una bottiglia di spumante d'Asti (si ricordi l'Asti in *Ja p'ju za voennye astry* – prende vita in entrambe le poesie un codice culinario o gastronomico), lo scheletro delle case popolari in costruzione un boa di piume di struzzo (in tutti e tre i casi c'è la mistione stridente di elementi di vita quotidiana, popolare, russa e di vita raffinata, borghese, europeizzata). La descrizione è a un certo livello ironica: quello che il poeta ama, caviale di Astrachan', spumante d'Asti, piume di struzzo (ornamento di cappelli o acconciature di donne eleganti, simbolo di lusso), è sicuramente assente dalla sua vita moscovita degli anni Trenta. Ma si può anche intendere: quello che c'è qui a Mosca, tram sferraglianti, strade asfaltate, cantieri di case in costruzione, non mi è meno caro del caviale di Astrachan', dello spumante d'Asti, delle piume di struzzo<sup>174</sup>. I versi ammettono anche in questo caso due letture concomitanti di segno opposto.

La penultima strofa è dedicata a una delle cose che legavano maggiormente Mandel'stam a Mosca, quelle passeggiate nei musei già viste nel finale di *Polnoč' v Moskve*. Anche qui, come nella poesia precedente, un dinamismo percorre i quadri: i Rembrandt, come il personaggio del folclore russo *Kaščej Bessmertnyj*, sgranano gli occhi (nei dipinti di Rembrandt, dominati da colori scuri, gli occhi risaltano in modo particolare), mentre la loro superficie viene percorsa da una lucentezza che fa pensare alla pelle lavorata secondo l'uso di Cordova (possibile riferimento al particolare uso della luce nei quadri di Rembrandt, il paragone si basa sulla conoscenza della lavorazione dei pellami che veniva a Mandel'stam dal lavoro del padre, con tipica commistione tra sfera alta e bassa); a Rembrandt si accompagnano Tiziano, con le mitre di papi e cardinali, e Tintoretto, con i suoi colori sgargianti<sup>175</sup>.

L'ultima strofa riprende e sviluppa, disegnando un parallelismo tra le due metà della poesia, il tema della vita-non vita enunciato alla fine della quinta, ed elenca una serie di cose che sarebbero necessarie a rompere il paradosso, a far sì che tutti quegli sparsi elementi, quotidiane minuzie che il poeta ama, formas-

<sup>174</sup> Lekmanov (2008) sottolinea il legame di questi versi con l'attualità moscovita dell'epoca, la costruzione di nuove case e l'asfaltatura delle strade.

<sup>175</sup> Gasparov nota (2002: 623) come la descrizione sia convenzionale, perché nei musei di Mosca non c'erano quadri di Tintoretto e Tiziano, né di Raffaello (citato nella poesia precedente). Lekmanov (2009) individua i possibili riferimenti a quadri di Tiziano, Veronese e Carpaccio, come esempi emblematici della pittura veneziana rinascimentale. Nei quadri di Tintoretto mancano i pappagalli, che si ritrovano invece in Veronese e Carpaccio; si può forse supporre che l'associazione tra i colorati uccelli e il pittore sia motivata linguisticamente, e l'italiano 'tinta', percepibile nel nome di Tintoretto, possa aver favorito la confusione.

sero un nucleo di vita vera, conferma esterna della propria saldezza interiore. In primo luogo dunque bisognerebbe *razygrat'sja* e *razgovorit'sja*, ossia lasciarsi prendere dal gioco (della vita) e dal fervore della conversazione; i due verbi presuppongono la presenza di un altro, un interlocutore, che si materializzerà nell'ultimo verso. Poi: dire la verità (*pravda*), scacciare quindi la *nepravda*, e insieme a questa mandare al diavolo la *chandra*, la malinconia o *spleen*. E infine, legato nuovamente alla vita da passioni condivise, senza più paure né apatiche tristezze, bisognerebbe liberarsi dalla solitudine, dalla sensazione di essere un rinnegato, e riconoscere in ogni altro un compagno di strada (ed essere da ogni altro riconosciuto come tale), con cui sperimentare quella solidarietà che viene dalla coscienza di condividere lo stesso destino.

\*\*\*

*Отрывки из уничтоженных стихов*

1  
 В год тридцать первый от рожденья века  
 Я возвратился, нет – читай: насильно  
 Был возвращен в буддийскую Москву.  
 А перед тем я все-таки увидел  
 Библейской скагертью богатый Арарат  
 И двести дней провел в стране субботней,  
 Которую Арменией зовут.

Захочешь пить – там есть вода такая  
 Из курдского источника Арзни,  
 Хорошая, колючая, сухая  
 И самая правдивая вода.

2  
 Уж я люблю московские законы,  
 Уж не скучаю по воде Арзни.  
 В Москве черемухи да телефоны,  
 И казнями там имениты дни.

3  
 Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой  
 На молоко с буддийской синевой,  
 Проводишь взглядом барабан турецкий,  
 Когда обратно он на красных дрогах  
 Несется вскачь с гражданских похорон,  
 Иль встретишь воз с поклажей из подушек  
 И скажешь: “гуси-лебеди, домой!”

Не разбирайся, шелкай, милый кодак,  
 Покуда глаз – хрусталик кравчей птицы,  
 А не стекляшка!  
 Больше светотени –  
 Еще, еще! Сетчатка голодна!

4  
 Я больше не ребенок!  
 Ты, могила,  
 Не смей учить горбатого – молчи!  
 Я говорю за всех с такою силой,  
 Чтоб небо стало небом, чтобы губы  
 Потрескались, как розовая глина.<sup>176</sup>  
 6 июня 1931

I quattro frammenti sopravvissero tra altre minute a poesie che Mandel'stam nella loro interezza distrusse, e furono ritrovati nel 1935. Staccatisi dalla matrice prima di altre poesie del *porjv*, essi contribuiscono a metterne a fuoco le tematiche centrali. Dai primi due frammenti emerge il tema fondamentale dell'opposizione tra Mosca e l'Armenia. Nel primo frammento, che getta un ponte tra il *porjv* armeno e quello moscovita, Mosca è ancora buddista, nel senso visto in *Polnoč' v Moskve*, mentre l'Armenia è una terra biblica ("la biblica tovaglia", a indicare lo spazio aperto dell'altopiano dell'Ararat, rimanda a una serie di termini indicanti teli di stoffa, come *polotno*, *cholst*, che assumono in Mandel'stam un significato di purezza riferita alla sfera morale<sup>177</sup>), caratterizzata in senso ebraico (la terra del sabato), vicina quindi alla Palestina, come in *Kancona*, prima poesia del *porjv*. L'acqua della fonte minerale armena di Arzni assume una serie di connotazioni metaforiche, al pari della sete che essa placa. Non è infatti solo *chorošajaja*, 'buona', ma anche *koljučajaja*, 'pungente', come la lingua e la poesia armena nel *porjv* omonimo, poi *suchajaja*, 'secca', dove la

<sup>176</sup> 'Frammenti di poesie distrutte 1. Nell'anno trentuno dalla nascita del secolo / sono tornato, no – leggi: forzatamente / sono stato rimandato nella Mosca buddista. / Ma prima ho visto / l'Ararat ricco di una biblica tovaglia / e duecento giorni ho trascorso nel paese del sabato, / che si chiama Armenia. // Se vuoi bere – lì c'è l'acqua / della sorgente curda di Arzni / così buona, pungente, secca / e delle acque la più verace. 2. In fondo amo le leggi di Mosca, / non mi manca l'acqua di Arzni. / A Mosca ci sono ciliegi e telefoni, / e giorni insigni per le esecuzioni. 3. Se ti viene voglia di vivere, allora consideri con un sorriso / il latte con l'azzurro buddista, / accompagni con lo sguardo la grancassa, / quando sul rosso carro al galoppo / torna da funerali civili, / o incontri un carro con un carico di cuscini / e dici: 'oche-cigni, a casa!' // Non ci pensare, scatta, cara kodak, / finché l'occhio è il cristallino di un uccello da falconeria / e non un pezzetto di vetro! / Più chiaroscuro – / ancora, ancora! La retina è affamata! 4. Non sono più un bambino! / Tu, tomba, / non osare insegnare al gobbo – taci! / Io parlo per tutti con una forza tale, / che la volta celeste è diventata volta del palato, e le labbra / si sono screpolate come argilla rosa.' 6 giugno 1931

<sup>177</sup> Cf. per esempio *Umyvalsja noč'ju na dvore* (S I, 140).

secchezza è in Mandel'stam contrassegno di spiritualità (cf. Panova 2003: 120), e infine, cosa forse più importante di tutte, è la *samaja pravdivaja voda*, dove *pravdivaja* attiene all'area semantica della *pravda*, quella verità imbevuta di un'idea di giustizia, cui si oppone, come abbiamo visto, la *nepravda* sovietica<sup>178</sup>.

Il secondo frammento riguarda ancora la Mosca di *Polnoč' v Moskve* e quella di *Ešče daleko mne do patriarcha*; con la prima ha in comune gli alberi di ciliegio, con la seconda le conversazioni telefoniche, segno del desiderato contatto con gli altri. Il frammento unisce in maniera ancora più esplicita a una valutazione positiva di Mosca una negativa; agli alberi e al telefono, contrassegni già in *Polnoč' v Moskve* ambigui, si accompagnano qui “giorni insigni per le esecuzioni”, probabile riferimento al processo del partito industriale nel 1930<sup>179</sup>. Le “leggi moscovite”, che il poeta ironicamente dichiara nel primo verso di amare, si oppongono alla *pravda* armena (metaforizzata nell'acqua di Arzni).

Il terzo frammento è incentrato, come *Kancona*, sul tema della vista. L'inizio, *zachočeš' žit'*, è analogo a quello della seconda parte del primo frammento, *zachočeš' pit'*: se l'Armenia era in grado di placare una sete di verità, per vivere a Mosca bisogna essere in grado di scendere a compromessi. Qualora nella capitale ti venisse voglia di provare a vivere davvero (quel prendere gusto a qualcosa di cui parlava *Ešče daleko mne do patriarcha*), dice infatti Mandel'stam, allora dovresti guardare attorno a te, cercando qualcosa che possa nutrire la vista come in Armenia. Ti ritroverai a dover considerare con un sorriso benevolo il cielo, nonostante sovrasti una città ‘buddista’, e a godere degli squarci di azzurro che si aprono tra nuvole color latte. Allo stesso modo sai che il carro che il tuo occhio segue torna da funerali, ma godi in ogni caso del movimento dei cavalli al galoppo, del colore rosso, della grancassa che li spicca silenziosa.

Il carretto che trasporta un carico di cuscini è un elemento difficile da decifrare. Le “oche-cigno” (oca cignoide, tipo di oca diffuso principalmente in Siberia e nell'Asia orientale) sono il probabile crocevia di due riferimenti, il primo all'omonimo gioco in cui un bambino fa la parte del lupo, uno del padrone delle oche-cigno e gli altri quella delle oche-cigno. Quando il padrone grida ‘oche-cigno, a casa!’, le oche devono correre verso un immaginario ricovero senza farsi prendere dal lupo. Il secondo possibile riferimento è alla favola di Krylov sul cigno, il luccio e il granchio, in cui i tre animali tirano un carretto con un carico (*voz s poklažej*) in tre direzioni diverse, e, nonostante il carico sia leggero, non riescono per questo a muoverlo d'un passo. Il perché il carico sia di cuscini è l'elemento forse più enigmatico dei nostri versi. Nelle illustrazioni tradizionali

<sup>178</sup> Alcuni contrassegni semantici connettono anche questo frammento, come *Sochrani moju reč'*, alla poesia del 1922 *Umyvalsja noč'ju na dvore* (S I, 140), secondo Levin (1973) poesia di svolta nella produzione mandel'stamiana, in cui per la prima volta compaiono le parole *sovest'* e *pravdivyj* (*pravda* era comparsa precedentemente nel corpus poetico mandel'stamiano solo una volta, nella poesia del 1917 *Dekabrist*).

<sup>179</sup> Processo contro un presunto partito di tecnici e industriali dedito ad azione sovversive e antisovietiche, si concluse con cinque condanne a morte, che furono poi commutate in anni di reclusione e confino.

della favola di Krylov il carro è carico di sacchi. Una ragione della loro trasformazione in cuscini può essere il fatto che i cuscini sono pieni di piume, da cui le oche-cigno. La funzione poetica del carico di cuscini e delle oche-cigno resta però non del tutto chiara. Sicuramente è in gioco la capacità trasformativa della vista e dell'immaginazione, in grado di compiere la metamorfosi del carico del carretto in cuscini e poi in oche, e sono in campo una serie di elementi infantili, che si riallacciano ai rimandi all'infanzia e alle favole di Krylov visti nelle poesie precedenti. Non bisogna dimenticare infine che nel gioco delle oche-cigno è presente un lupo, possibile legame con il *porcyv* omonimo.

La seconda parte del frammento mette insieme elementi, in parte già incontrati, attinenti al tema della vista. Il tema si ramifica in tre direzioni: l'occhio, la cui lente è il cristallino, che deve diventare come quello di un uccello rapace usato dai falconieri per la caccia; lo sguardo della macchina fotografica, anch'essa già incontrata in *Ešče daleko mne do patriarcha*, in grado di catturare senza esitare immagini che si susseguono attimo dopo attimo; infine, adombrata nella richiesta "più chiaroscuro", la pittura, probabilmente quella impressionistica di cui parla il *Viaggio*, capace di fermare la percezione fuggente, il momento della realtà che muta. Tutte queste modalità di visione, umana, animale, tecnologica, artistica, devono impregnarsi della città di Mosca, concorrere a vederne e a fissarne, come l'Armenia aveva insegnato, i mutevoli contorni.

Il quarto e ultimo frammento si struttura su un'affermazione già contenuta in *Ešče daleko mne do patriarcha*, in cui il poeta dichiarava di non poter, nonostante tutto, cambiare in profondità, in combinazione con un riferimento all'idiomatismo *gorbatogo odna mogila ispravil',* 'solo la tomba raddrizzerà il gobbo', già incontrato in trasparenza nella poesia *Royal'*. Nel frammento Mandel'stam dice che per 'correggersi', conformarsi cioè alle convenzioni dell'epoca, è ormai troppo tardi ("non sono più un bambino!"). Nell'avvertimento rivolto alla tomba, "non osare insegnare al gobbo" si intuisce il timore che, in realtà, la paura della morte potrebbe cambiare il poeta, 'raddrizzandolo'; questo non deve avvenire, la tomba deve tacere, e con lei ogni tentazione di scendere a compromessi. La semantica del dritto e del curvo, intesi come norma morale e deviazione da essa, appare qui invertita, come succederà nei *Quaderni di Voronež* con la poesia *Eta kakaja ulica:* 'curvo' significherà in entrambi i casi deviazione dal conformismo, la gobba diventa un segno di elezione.

I tre versi successivi si giocano su un ipertrofismo dell'io di sapore majakovskiano: il poeta diventa un profeta che parla per il suo popolo, la bocca, metonimia per la poesia, si ingrandisce, con un altro dei tipici processi mandel'stamiani di cambiamento di dimensioni, fino a diventare la volta celeste (evidente il gioco di parole tra *něbo* e *nebo*), le labbra si identificano con un'argillosa terra rosata. È ancora l'Armenia ad essere adombrata in questi due elementi, il cielo e l'argilla (si ricordi la poesia *Lazur' da glina*); è ancora in altre parole dall'Armenia, luogo simbolico di una cultura che si oppone al buddismo moscovita, che il poeta spera di trarre quella forza che gli consenta di dire la verità (*vygovorit' pravdu*, come concludeva *Ešče daleko mne do patriarcha*), restando fedele a se stesso e alle proprie 'storture'.

\*\*\*

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!  
 Я нынче славным бесом обуян,  
 Как будто в корень голову шампунем  
 Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Держу пари, что я еще не умер,  
 И, как жокей, ручаюсь головой,  
 Что я еще могу набедокурить  
 На рысистой дорожке беговой.

Держу в уме, что нынче тридцать первый  
 Прекрасный год в черемухах цветет,  
 Что возмужали дождевые черви  
 И вся Москва на яликах плывет.

Не волноваться. Нетерпенье – роскошь,  
 Я постепенно скорость разовью –  
 Холодным шагом выйдем на дорожку –  
 Я сохранил дистанцию мою.<sup>180</sup>  
 7 июня 1931

Immagini e temi del *poryv* di Mosca vengono qui nuovamente ricombinati. L'esortazione a farla finita con il malumore riporta al *ne žalovat'sja, ne chnykat'* di *Polnoč' v Moskve* e al finale di *Ešče daleko mne do patriarcha*, con il desiderio di mandare al diavolo la *chandra*. “Ficcare le carte nel cassetto” può riferirsi a poesie che, appena scritte, vengono messe da parte, in un tiretto o un vano interno del tavolo da lavoro, mentre il poeta esce di casa, per una delle sue passeggiate moscovite. Uno *slavnyj bes*, la cui identificazione si tralascia momentaneamente, lo assale, scuotendolo con un'energica lavata di testa, come farebbe un parrucchiere dal nome ironicamente francese<sup>181</sup>.

La seconda strofa nasce dal desiderio, anche questo già visto in *Ešče daleko*, di trovare conferme della propria esistenza nel mondo; *ešče ne umer*, d'altro canto, rende conto di quanto Mandel'stam sentisse la morte vicina e inevitabile, come già nel *poryv* leningradese, e di quanto in un certo senso lo sorprendesse

---

<sup>180</sup> ‘Basta malumori! Ficchiamo le carte nel cassetto! / Ora mi assale un diavolo glorioso, / come se alla radice la testa con lo shampoo mi lavasse / il parrucchiere François. // Scommetto che non sono ancora morto, / e, come un fantino, scommetto la testa / che posso ancora combinarne delle belle / sulla pista da corsa al trotto. // Tengo a mente che ora il trentunesimo / magnifico anno fiorisce nei ciliegi, / che i lombrichi si sono rinvigoriti / e che tutta Mosca va in barca. // Non bisogna agitarsi. L'impazienza è un lusso, / a poco a poco acquisterò velocità – / usciremo a passo freddo sulla pista – / ho mantenuto la mia distanza.’ 7 giugno 1931

<sup>181</sup> Sulle possibili origini del nome del parrucchiere cf. Vidgof 2006: 104-105. Secondo Gasparov (2002: 623) si tratta di un nome convenzionale.

il fatto di non essere ancora morto. Le prove dell'essere ancora in vita derivano, nella seconda e quarta strofa, da un immaginario di scommesse e corse di cavalli, le cui possibili origini sono diverse. Il fratello di Mandel'stam, presso il quale egli abitò durante la stesura di queste poesie, frequentava le corse (Vidgof 2006: 104); di corse di cavalli, osservate a Suchum con il binocolo, parla, come abbiamo già visto, il *Viaggio* (S II, 117). È possibile che entrambe queste suggestioni siano riutilizzate nelle strofe, in cui la corsa diventa metafora per la vita: Mandel'stam, che come dice l'ultima strofa, non vuole esserne escluso, scenderà in pista, in barba a chi lo ritiene ormai fuori dai giochi, portando scompiglio tra gli altri cavalieri. Non si farà prendere dall'agitazione né dall'impazienza, quella stessa il cui colore, nel finale di *Kancona*, insieme al giallo dell'invidia, non impallidiva nella Mosca buddista (anche in *Kancona* l'impazienza si trova in un contesto che rimanda, attraverso il binocolo militare, alle corse di cavalli del *Viaggio*, e può essere quindi attribuita a chi 'guarda le corse' da cui si sente escluso); scenderà in pista "a passo freddo", all'inizio senza strafare, ma poi acquisterà velocità, e sarà in grado di mantenere la sua distanza dagli altri concorrenti<sup>182</sup>. La terza strofa, incastrata come un intermezzo tra le due sulle corse, dà il tempo e lo spazio in cui l'azione si svolge. Anche qui è come se il poeta, attraverso le coordinate spazio-temporali, volesse riaffermare la sua esistenza. È l'anno Trentuno, dunque, un anno "bellissimo" (l'aggettivo si può leggere sia in senso ironico, sia in senso proprio, sia in entrambi i sensi contemporaneamente: anche nella Mosca degli anni Trenta, all'inizio del Terrore, fioriscono i ciliegi, la terra si risveglia, i lombrichi sono rinvigoriti dopo la pioggia, la gente attraversa il fiume in piccole imbarcazioni), e il luogo è Mosca, e questo il poeta deve "tenerlo a mente", come ci si tiene a qualcosa di saldo quando si rischia di perdersi in abissi di paura e sconforto che rasentano la follia. Si percepisce qui lo stesso tono dichiarativo di chi ha deciso di parlare per tutti con una forza tale da far diventare "la volta del palato volta celeste".

Nulla è detto però circa la meta, il vincitore e la natura della corsa a cui il poeta si prepara. L'uso dei tempi verbali comunica la paradossale sensazione di una corsa immobile, in cui la distanza tra i concorrenti si mantiene costante. L'ultima strofa comincia infatti con due frasi, una infinitiva con valore imperativo, l'altra in cui il verbo essere è assente, che si situano per così dire fuori dal tempo. Il secondo e il terzo verso si collocano nel futuro, come se il poeta stesse vedendo mentalmente, dal tempo presente, il *nynče* su cui insistono le prime tre strofe, la scena in cui scenderà in pista; l'ultimo verso è invece al passato. Qui sembra che il poeta si sia spostato, con uno *sdvig* temporale, alla fine della corsa, e ne osservi il risultato: la corsa sembra un tragitto in tondo, simile a quello di cui parlerà, riferendosi all'*Inferno* dantesco, la poesia *Vy pomnite, kak beguny* (S I, 188), dove non ci sono vincitori né vinti, e dove "conservare la propria distanza" diventa una espressione metaforica dai significati molteplici: continuare a correre mantenendo il proprio posto, senza farsi schiacciare ma senza voler

<sup>182</sup> Un'altra possibile, ma forse meno probabile, interpretazione di *ja sochranil moju distanciju* è in Vidgof (2006: 105).

superare gli altri a tutti i costi; mantenere la propria saldezza e costanza interiore senza scendere a compromessi, anche quando questa si traduca in ‘distanza’, differenza dai più; mantenere infine una certa distanza dagli eventi, dalla realtà circostante, una distanza che consenta di osservare, capire, descrivere.

\*\*\*

*Фэтонщик*

На высоком перевале  
В мусульманской стороне  
Мы со смертью пировали –  
Было страшно, как во сне.

Нам попался фэтонщик,  
Пропеченный, как изюм,  
Словно дьявола погонщик,  
Односложен и угрюм.

То гортанный крик араба,  
То бессмысленное “цо”, –  
Словно розу или жабу,  
Он берег свое лицо:

Под кожаную маску  
Скрыв ужасные черты,  
Он куда-то гнал коляску  
До последней хрипоты.

И пошли толчки, разгоны,  
И не слезть было с горы –  
Закружились фэтоны,  
Постоялые дворы...

Я очнулся: стой, приятель!  
Я припомнил – черт возьми!  
Это чумный председатель  
Заблудился с лошадьми!

Он безносой канителью  
Правит, душу веселя,  
Чтоб вертелась каруселью  
Кисло-сладкая земля...

Так, в Нагорном Карабахе,  
В хищном городе Шуше  
Я изведал эти страхи,  
Соприродные душе.

Сорок тысяч мертвых окон  
Там видны со всех сторон  
И труда бездушный кокон  
На горах похоронен.

И бесстыдно розовеют  
Обнаженные дома,  
А над ними неба мреет  
Темно-синяя чума.<sup>183</sup>  
12 июня 1931

Combinando *realia* del viaggio in Armenia (cf. NM III, 162-163) a ipotesti puškiniani (cf. S I, 519), *Faetonščik* getta un ponte tra il *porv* moscovita, quello armeno e quello del lupo, ricco, come si ricorderà, di riferimenti a Puškin.

L'evento da cui i versi prendono le mosse, riportato da Nadeža, è una gita verso la fine del soggiorno armeno nella regione di Nagornyj Karabach (oggi parte dell'Azerbajdžan), nella città di Šuša, di cui né il *Viaggio* né le poesie del ciclo armeno fanno parola. Le ragioni per cui l'episodio è inserito nel contesto del *porv* moscovita saranno parte dell'interpretazione della poesia.

Fin dalla prima strofa si fondono riferimenti ai particolari del viaggio, sullo sfondo della tragica storia della regione (i contrasti tra musulmani e armeni, il massacro armeno del 1920, da cui la città di Šuša non si sarebbe più ripresa, e le cui devastazioni erano ancora ben visibili nel 1930, l'epidemia di peste bubbonica del 1929-1930) e riferimenti puškiniani, con la loro attualizzazione metaforica nel contesto della vita del poeta: il versante musulmano del valico è sia una notazione relativa alla cronaca dell'escursione dei Mandel'stam, sia un obliquo rimando, attraverso l'aggettivo 'musulmano', alla storia dei conflitti della regione. "Banchettavamo con la morte", aperto richiamo a Puškin, e al significato che la microtragedia *Pir vo vremja čumy* aveva assunto nell'idioletto dei Mandel'stam, descrive in questo caso anche le condizioni di completa distruzione in cui versa la regione. "Era spaventoso, come in sogno" preannuncia quanto seguirà: una descrizione di orrori avvolta in un'atmosfera onirica, in cui

<sup>183</sup> 'Il cocchiere di phaeton. Sull'alto valico / sul versante musulmano / banchettavamo con la morte – / era spaventoso, come in sogno. // Ci capitò un cocchiere, / cotto come uva passa, / laconico e tetro / come un vetturino del diavolo. // Ora un gutturale grido d'arabo, / ora un 'oh' senza senso, – / come rosa o rospo / proteggeva il suo volto: // sotto una maschera di cuoio / nascosti i terribili tratti, / spingeva la carrozza chissà dove / fino alla completa raucedine. // E iniziarono scosse, rincorse, / e non riuscivamo a scendere dalla montagna – / vorticavano carrozze, / vorticavano locande... // Mi ripresi: ferma, amico! / E mi sovvenne – dannazione! / È il presidente della peste / che si è perso coi cavalli! // Lui guida con lungaggine snasata / divertendosi un mondo, per far girare come una giostra / la terra dolce amara... // Così, a Nagornyj Karabach, / nella feroce città di Šuša, / ho sperimentato questi terrori, / connaturati all'anima. / Quarantamila morte finestre / si vedono lì tutt'intorno / e il bozzolo senz'anima del lavoro / è sepolto sulle montagne. // E senza vergogna si ergono / nude case rosate, / e su di loro fluisce del cielo / la peste azzurro scuro.' 12 giugno 1931

tutto assume un significato premonitore e metaforico. L'orribile *faetonščik* con il naso e parte del viso coperti perché sfigurati probabilmente dalla peste, che si esprime solo a monosillabi, è un personaggio reale, il vetturino della carrozza con cui i Mandel'stam si decisero a lasciare Šuša per la città di Stepanakert (NM III, 163-164). La poesia lo trasforma in un *d'javola pogonščik*, un conducente del diavolo, con un chiaro rimando ai famosi versi di Puškin *Besy* (anche lì un viaggio spaventoso – *strašno* – simile a un sogno, dove tutto turbinava, ci si perde, si è condotti chissà dove da un cocchiere e da cavalli su cui non si ha controllo – le due poesie condividono anche il metro, il tetrametro trocaico). Il *faetonščik* non articola parole, solo suoni incomprensibili – come il suo viso, anche il suo linguaggio è deturpato, umano solo a metà (ancora un riferimento a una sorta di processo degenerativo del linguaggio). Grida fino a diventare rauco, incita i cavalli “chissà dove”; l'inconoscibilità di una meta verso cui si è condotti a prescindere dalla propria volontà contribuisce alla lettura del viaggio come metafora della vita, accendendo un'ulteriore, e più vaga, reminiscenza puškiniana, a poesie come *Telega žizni* o *Zimnjaja doroga*, nonché una possibile autoreminiscenza, la poesia del 1911 *Kak koni medlenno stupajut* (S I, 73), in cui Mandel'stam aveva affermato, a proposito dei cavalli della carrozza su cui viaggiava: *Čužie ljudi, verno, znajut, / kuda vezut oni menja*. Una specie di toppa di pelle adesiva, spiega Nadežda, che copriva il naso e parte del viso del vetturino, diventa nei versi una “maschera di cuoio”, con cui il *faetonščik* si protegge il volto “come rosa o rospo”. La similitudine tra la rosa e la bocca era già comparsa nella quarta poesia di *Armenija*, *Zakutav rot, kak vlažnuju rozu*, mentre nelle minute di *Ruku platkom obmotaj*, parte dello stesso ciclo, troviamo, nel contesto di immagini di una rosa selvatica (*šipovnik*) che si sfalda, perdendo i petali, una *roza faetonščika* (S I, 391) da cui probabilmente deriva la similitudine con il volto del cocchiere. La rosa e il rospo sono associati nell'omonima favola del 1884 di Garšin, e poi nella poesia di Esenin *Mne ostalas' odna zabava*; è possibile che il verso di Mandel'stam riecheggi entrambe, ricontestualizzando allo stesso tempo il proprio verso *Zakutav rot, kak vlažnuju rozu*. In ogni caso, in Garšin, in Esenin e poi in Mandel'stam, la rosa e il rospo rappresentano due entità opposte: la rosa, bella e fragile, viene coperta per essere custodita, il rospo per nascondere la bruttezza. A qualche livello è come se non si sapesse bene cosa il *faetonščik* celi dietro la sua maschera – la poesia è pervasa da un tono favolistico, e c'è la sensazione che l'essere più brutto potrebbe trasformarsi nella creatura più bella. La quinta strofa, a metà della poesia, segna il punto più profondo dello smarrimento onirico: tutto è confuso, i tratti del cocchiere indistinguibili, la sua lingua incomprensibile, la destinazione del viaggio ignota, le immagini vorticosi. La seconda parte del componimento, che comincia con la sesta strofa, descrive invece un progressivo risalire attraverso gli strati della coscienza; l'io lirico a poco a poco si riprende (*očnulsja*), e riconosce nel vetturino un presidente della peste di puškiniana memoria, che, pur tra tanta morte e devastazione, si diverte a guidare follemente i cavalli, tirandola insopportabilmente

per le lunghe (*beznošoj kanitel'ju*<sup>184</sup>), e fa girare la terra come una giostra senza portare i passeggeri a destinazione.

È naturalmente un divertimento amaro, come l'aggettivo *kislo-sladkaja*, riferito per ipallage alla terra, suggerisce – come amaro è l'inno alla peste del presidente di Puškin. Le ultime tre strofe risalgono ulteriormente attraverso gli strati della coscienza, e si situano, dopo i puntini sospensivi che chiudono la settima strofa, al di fuori del racconto onirico-favolistico della corsa in *faeton*. La settima strofa dà il luogo reale in cui si è svolta l'azione, Šuša e la regione di Nagornyj Karabach, e accenna, attraverso l'aggettivo *chiščnyj*, alla sua storia, collocando così l'azione nel tempo. Il terzo e il quarto verso della stessa strofa sembrano però lavorare in direzione contraria, rimandando alla dimensione universale dei terrori provati, se è vero che questi sono "connaturati" all'animo. Ed è infatti proprio questo il doppio livello su cui la poesia si gioca, storico e universale, dove i 'banchetti in tempo di peste' diventano condizione ricorrente dell'esperienza umana. La nona strofa è una descrizione di Šuša da fermi; quando la rievocazione del folle viaggio in *faeton* è cessata, e con essa il sogno spaventoso, sono altri non meno spaventosi orrori a restare vivi nella memoria: una città devastata, le case sventrate e disabitate<sup>185</sup>, il lavoro (l'onorevole e inestimabile *trud*) per sempre interrotto. In questo desolato paesaggio si delineano i profili di case di tufo rosate, che si ergono nude, mezzo distrutte, senza vergogna, come senza vergogna canta la Mary di Puškin; ed è un cielo azzurro cupo, carico di ominosa peste, che tra le case si apre, negli squarci dei tetti crollati. Così la decima strofa riunisce per l'ultima volta, e in modo definitivo, il livello storico-diaristico e quello puškiniano-metaforico del testo.

\*\*\*

Как народная громада,  
Прошибая землю в пот,  
Многоярусное стадо  
Пропыленную армацией  
Ровно в голову плывет:

Телки с нежными боками  
И бычки-баловники,  
А за ними кораблями  
Буйволицы с буйволами  
И священники-быки.<sup>186</sup>  
12 июня 1931

<sup>184</sup> *Kanitel'* si dice di una faccenda o di un discorso lungo, noioso e privo di scopo, una tiritera, solfa, lungaggine o trafila, a cui Mandel'stam paragona il modo di guidare del *faetonščik*. *Beznošyj*, 'senza naso', è ovviamente lui, il vetturino. L'ipallage, per cui l'aggettivo è riferito a *kanitel'*, fa sì che si possa sentire sentir risuonare attraverso di esso anche *nenosnyj*, 'insopportabile', come è il viaggio in *faeton* (ringrazio per questa osservazione Nicoletta Marcialis).

<sup>185</sup> Sul perché le finestre siano proprio quarantamila, cf. più avanti il commento a *Segodnja možno snjat' dekal'komani*.

<sup>186</sup> 'Come la massa del popolo, / che bagna la terra di sudore, / il gregge multifile, /

Germinando dalla precedente, la poesia trae spunto da un episodio dello stesso viaggio nella regione di Nagornyj Karabach: sulla strada per Stepanakert i Mandel'stam incontrarono un gregge che tornava a casa (NM III, 164). Secondo la testimonianza di Nadežda la vista degli animali li confortò, dando loro la sensazione di una scena di vita quotidiana e pacifica, che interrompesse il malefico sortilegio del *faeton*.

La poesia si struttura attraverso una serie di similitudini che illuminano il significato simbolico del gregge, formando una costellazione di immagini opposte a quelle della poesia precedente. Prima similitudine: l'enorme gruppo di animali è come la massa del popolo, quella gente che era assente dalle mura delle case della città di Suša, e che bagna la terra con il sudore del lavoro, lo stesso *trud* sepolto sulle montagne in *Faetonščik*. Seconda similitudine: il gregge avanza per file, impregnato della polvere che solleva, come un'armata di navi. Il verbo *plyt*, sia 'navigare' che 'avanzare ondeggiando', si riferisce a un tempo al movimento degli animali e alla loro trasformazione poetica in uno stuolo di navi che ricorda quello greco di *Bessonica Gomer*. Allo stesso tempo l'aggettivo *mnogojarusnoe* richiama un teatro a più ordini di palchi: nelle memorie di Nadežda il gregge stava scendendo un pendio montuoso, da cui probabilmente la visione delle diverse file di animali, allineate in ordine discendente, come i palchi di un teatro, implicito paragone che si inserisce benissimo nell'immaginario grecizzante della poesia. Terza similitudine: il gregge è come una processione, in cui camminano prima ragazze (giovenche con fianchi teneri) e ragazzi (torelli-monelli), poi adulti in coppie (bufali con bufale), simili a grandi navi, infine sacerdoti (tori). La processione conferma l'atmosfera di greccità già evocata dalle navi; la poesia, attraverso i temi del popolo, il lavoro, la famiglia, la terra, la navigazione, la religione, mette in gioco una serie di valori, ellenismo, domesticità, umanesimo, che fanno da controcanto alla disumanizzazione e devastazione della poesia precedente. Anche i movimenti delle due poesie sono opposti: lì vorticare, folle corsa dalla meta ignota, convulso agitarsi, qui lento procedere, veleggiare, armonico ondeggiamento.

\*\*\*

Сегодня можно снять декалькомани,  
Мизинец окунув в Москву-реку,  
С разбойника Кремля. Какая прелесть  
Фисташковые эти голубятни:  
Хоть проса им насыпать, хоть овса...  
А в недорослях кто? Иван Великий –  
Великовозрастная колокольня –  
Стоит себе еще болван болваном  
Который век. Его бы за границу,  
Чтоб доучился... Да куда там! Стыдно!

---

armata impolverata, / avanza ondeggiando con le teste allineate. // Giovenche con teneri fianchi / e torelli-monelli, / e dietro di loro come navi / bufali e bufale / e tori-sacerdoti.  
12 giugno 1931

Река Москва в четырехтрубном дыме  
 И перед нами весь раскрытый город:  
 Купальщички-заводы и сады  
 Замоскворецкие. Не так ли,  
 Откинув палисандровую крышку  
 Огромного концертного рояля,  
 Мы проникаем в звучное нутро?  
 Белогвардейцы, вы его видали?  
 Рояль Москвы слыхали? Гули-гули!

Мне кажется, как всякое другое,  
 Ты, время, незаконно. Как мальчишка  
 За взрослыми в морщинистую воду,  
 Я, кажется, в грядущее вхожу,  
 И, кажется, его я не увижу...

Уж я не выйду в ногу с молодежью  
 На разлинованные стадионы,  
 Разбуженный повесткой мотоцикла,  
 Я на рассвете не вскочу с постели,  
 В стеклянные дворцы на курьих ножках  
 Я даже тенью легкой не войду.

Мне с каждым днем дышать все тяжелее,  
 А между тем нельзя повременить...  
 И рождены для наслажденья бегом  
 Лишь сердце человека и коня.

И Фауста бес – сухой и моложавый –  
 Вновь старику кидается в ребро  
 И подбивает взять почасно ялик,  
 Или махнуть на Воробьевы горы,  
 Иль на трамвае охлестнуть Москву.

Ей некогда. Она сегодня в няньках,  
 Все мечется. На сорок тысяч люлек  
 Она одна – и пряжа на руках.<sup>187</sup>  
 25 июня-август 1931

---

<sup>187</sup> ‘Oggi si può realizzare una decalcomania / del Cremlino brigante, / immerso il mignolo nella Moscova. Che incanto / queste colombaie color pistacchio: / bisognerebbe quanto meno riempirle di miglio o di avena... / E chi c'è tra gli eterni studenti? Ivan il Grande – / campanile fuori corso – / sono secoli che se ne sta ancora lì / come uno scemo. Bisognerebbe mandarlo all'estero / a finire gli studi ... sì, ma figurati! Che vergogna! // La Moscova è avvolta nel fumo di quattro tubi / e davanti a noi si stende tutta la città aperta: / le fabbriche-bagnanti e i giardini / di Zamoskovoreč'e. Non è forse vero che, / aperto il coperchio di palissandro / dell'enorme pianoforte da concerto, / penetriamo nelle sue viscere sonore? / Guardie bianche, l'avete visto? / Avete udito il pia-

Alla fine del giugno 1931, i Mandel'stam si trasferirono per un breve periodo a casa del giurista C. Ryss, a Zamoskovoreč'e (Vidgof 2006: 252); è lì che fu composta questa poesia<sup>188</sup>. L'inizio si gioca su cambiamenti di proporzioni, ingrandimenti o rimpicciolimenti già incontrati più volte, e su processi di personificazione. Il panorama descritto è quello del Cremlino visto da Zamoskovoreč'e; l'aria è così tersa, probabilmente, il Cremlino così visibile in tutti i suoi dettagli, che, dice Mandel'stam, se ne potrebbe fare una decalcomania (oppure: il Cremlino che si specchia nella Moscovia è come una decalcomania del Cremlino reale). Quest'azione condensa in sé più di un processo: passaggio da tre a due dimensioni, rimpicciolimento, riduzione della realtà a un disegno della realtà, immissione di un tema infantile e ludico: il Cremlino "brigante" (*razbojnik*, oltre a poter essere un insulto, vale anche 'delinquente' nel senso scherzoso con cui ci si rivolge a un bambino che ha combinato una marachella; entrambi i sensi sono attivi qui – il tono infantile maschera l'invettiva) diventa qualcosa di piccolo e inoffensivo, con cui si possa giocare<sup>189</sup>. Le "colombaie color pistacchio", che si dovrebbero riempire, continuando a manipolare il paesaggio con l'immaginazione, di miglio e avena, sono secondo Mec di una trasformazione poetica delle colorate cupole di San Basilio (PSSP I, 606); in realtà sembra più plausibile l'ipotesi che si tratti delle torri lungo la cinta muraria del Cremlino, simili da lontano a torri colombaie e di colore verde nella parte superiore.

Il campanile *Ivan Velikij*, costruzione enorme e antica al centro del Cremlino, è personificato in un *nedorosl'*, un giovanotto un po' tonto che non ha ancora terminato gli studi, è cioè *velikovozrastnaja [kolokol'nja]*, troppo cresciuto per la sua condizione (una specie di studente fuori corso), e diventa ipostasi di

---

nonforte di Mosca? Gu-gu, piccioni! // Mi sembra che tu, tempo, / sia, come tutto il resto, illegittimo. Come un ragazzino / che segue gli adulti nell'acqua grinzosa, / io, pare, entrerò nel futuro, / e, pare, non lo vedrò... // Non uscirò più al passo con i giovani / negli stadi rigati, / svegliato dal segnale della motocicletta, / non salterò giù dal letto all'alba, / in palazzi di vetro su zampe di gallina / neanche come ombra leggera entrerò più. // Ogni giorno che passa respirare mi è più difficile, / ma intanto non si può indugiare... / e sono nati per godere la corsa / solo il cuore dell'uomo e del cavallo. // E il diavolo di Faust – asciutto e giovanile – / di nuovo si getta alle costole del vecchio / e lo incita ad affittare per un'ora la barca, / o a fare un salto ai Monti dei Passeri, / o a frustare in giro tutta Mosca con il tram. // Lei non ha tempo. Oggi fa da balia. / È tutta indaffarata. Per quarantamila culle / lei sola – il filato tra le mani.' 25 giugno-agosto 1931

<sup>188</sup> Ci si distacca dalla sequenza di S, dove questa poesia precede *Faetonščik e Kak narodnaja gromada*, per ristabilire l'ordine cronologico, osservato in PSSP.

<sup>189</sup> Anche nel *poryv* armeno (nella poesia *Ty rozu Gafiza kolyšes'*) la decalcomania diventa modalità di appropriazione infantile di una realtà, che, anche in quel caso, resta "al di là della finestra". In una delle varianti al testo, il Cremlino era invece *chochlatyj*, 'crestato', immagine che può alludere alle mura merlate preparando allo stesso tempo il campo all'immaginario di colombe e colombaie che seguirà immediatamente dopo (*chochlatyj golub'* è il 'colombo crestato').

quella Russia che, come Mandel'stam aveva già detto nel saggio del 1915 *Petr Čaadaev*, avrebbe dovuto trarre dalla cultura europea nuova linfa vitale.

La seconda strofa è dedicata ai rumori di Zamoskovoreč'e, le fabbriche sul lungofiume<sup>190</sup> (personificate in bagnanti), i giardini pieni di gente; la città che si desta (tutta la poesia sembra ambientata di primo mattino), offrendo i suoi suoni, è simile a un pianoforte enorme, dal cui coperchio alzato scaturisca durante il concerto la musica (il paragone è costruito su un ulteriore processo di rimpicciolimento-ingrandimento; sembra che davvero Mandel'stam sia dotato di una lente magica, che gli consenta di allontanare e avvicinare le cose nello spazio, esaltandone tutti i dettagli)<sup>191</sup>. Questa musica majakovskjana delle fabbriche è il nuovo concerto che la città offre alle guardie bianche, rappresentanti di un'epoca trascorsa, e a loro, ma anche a se stesso, Mandel'stam chiede se abbiano sentito le nuove armonie di Mosca. *Guli-guli* è il verso onomatopeico con cui si richiamano i colombi, che si riallacciano alle colombaie della prima strofa, e insieme alle fabbriche e ai giardini vocianti fanno parte del repertorio sonoro della città. I suoni della contemporaneità introducono il tema del tempo, sviluppato nella terza strofa. Il tempo che viviamo, dice Mandel'stam, è *nezakonno*, 'non conforme alla legge', non solo nel senso di chi si macchia di nefandezze che infrangono ogni legalità, ma anche, in base alla strategia personificante della poesia (e tipica di Mandel'stam, allorché parla del secolo o del tempo), nel senso di 'illegittimo', come un figlio nato fuori dal matrimonio, venuto al mondo per caso e quasi per sbaglio da un travisamento dell'epoca precedente, che l'ha generato: quello che viviamo non è quello che i nostri padri intendevano o prevedevano di costruire per noi<sup>192</sup>.

*Grjaduščee*, verso la fine di questa strofa, è una parola importante per via della particolare prospettiva temporale che attraverso i *Quaderni* si va delineando. Il futuro è acqua, increspata da onde (*morščinistaja*, 'grinzosa', forse con una sfumatura negativa – grinzosa era la bestiolina che ripeteva sempre lo stesso numero in *Ešče daleko mne do patriarcha*), in cui il poeta entra non da vecchio, insieme ai suoi contemporanei più giovani, come si potrebbe immaginare, ma come un bambino al seguito di adulti. Strana inversione, per cui da un lato il tempo sembra scorrere ancora una volta a ritroso, verso l'infanzia, dall'altro è come se Mandel'stam volesse dire che a confronto con i suoi contemporanei, già del tutto rappacificati con l'epoca presente e in grado di tesserne univoche lodi, lui non è che un ragazzino. Tra l'ultimo e il penultimo verso della strofa sembra però esserci una contraddizione: cosa vuol dire entrare nel futuro e non vederlo? La risposta abbastanza ovvia è che entrare nel futuro è morire; quel fu-

<sup>190</sup> Secondo Gerštejn la fabbrica in questione è Krasnyj Oktjabr', secondo i commentatori di S, come le minute del testo d'altronde confermano, la centrale elettrica Moges (S I, 517).

<sup>191</sup> Il paragone tra un pianoforte a coda e una città era già presente nella poesia per bambini del 1926 intitolata *Rojal'* (S I, 330).

<sup>192</sup> Le minute al testo, in cui è presente la variante *nezakonoroždennoe*, confermano quest'ultima interpretazione (PPSP I, 478).

turo ci sarà, ma Mandel'stam non lo vedrà, invertirà invece la freccia del tempo, per tornare, immergendosi in un'acqua scura, alla condizione di non essere che precede la nascita. Come sarà allora il futuro?

Nella strofa successiva Mandel'stam è vecchio, i suoi contemporanei giovani. Il tempo ha ripreso il suo corso normale, e il futuro intravisto è fatto di sport, motociclette, attivismo<sup>193</sup>, nuove costruzioni di vetro<sup>194</sup> che ricordano la minacciosa casa della Baba-Jaga su zampe di gallina. A tutto questo Mandel'stam non prenderà parte, neanche come "ombra lieve": la condizione in cui gli sembra di essere talvolta già adesso, quella di un fantasma ignorato dagli altri, è preludio a una sparizione più totale. Di segno opposto alla coscienza della fine imminente è però il desiderio insopprimibile di godere la vita, tema già incontrato nelle poesie precedenti e che occupa qui la quinta e la sesta strofa. La poesia si gioca tutta tra sul limite tra spinte opposte, dove immagini radiose e ominose si sovrappongono e si confondono: tentativi e desideri di riconciliazione con la realtà presente<sup>195</sup> si affiancano al contemporaneo riconoscimento del carattere a dir poco ambiguo del futuro che essa promette, e dell'impossibilità, non solo oggettiva ma anche interiore, di prenderne parte.

Intanto dunque, *meždu tem*, mentre la fine inesorabilmente si avvicina, non si può mettere a tacere il desiderio della corsa, la stessa di cui parlava *Dovol'no kuksit'sja*, che accomuna uomo e cavallo, quella voglia di prendere parte alla vita e quel desiderio di godere l'attimo che il diavolo faustiano incarna (ed è dunque forse questo il "glorioso" diavolo che in *Dovol'no kuksit'sja* scompiglia i capelli), e che spinge a voler fare un giro in barca, o una passeggiata alle Colline dei Passeri, o a girare tutta Mosca in tram, con la rapidità di un colpo di frusta (il verbo *ochlestnut'*, neologismo mandel'stamiano sul modello di *ob'echat'* per influsso del precedente *machnut'*, che indica nel suo primo significato fare un movimento o un cenno, spesso con la mano, per poi arrivare a significare 'fare un salto' nel senso colloquiale di 'andare rapidamente', contamina stranamente il giro in tram con un giro in carrozza, come già avveniva in *Net, ne sprjatat'sja mne ot velikoj mury*, mettendo anche in questo caso insieme presente e passato, *status* sociale basso e alto).

Ma lei, dice l'ultima strofa, personificando la città, non ha tempo per assecondare i tentativi del poeta di essere felice e godere la vita. Mosca non è una spensierata compagna di gioco, ma una *njanja*, una balia che somiglia in realtà a una parca

<sup>193</sup> Dell'essere svegliato all'alba dal motore di una motocicletta parla il *Viaggio* (S II, 101).

<sup>194</sup> Secondo Nadežda il *Dom centrosojuz*, costruito su progetto di Le Corbusier (NM III, 166).

<sup>195</sup> Sottolineati da Nadežda (*idib.*).

(e ancora nascita e morte si confondono): veglia sulle culle<sup>196</sup> filando il destino degli abitanti della città, pronta a reciderlo in qualsiasi momento<sup>197</sup>.

\*\*\*

О, как мы любим лицемерить  
И забываем без труда  
То, что мы в детстве ближе к смерти,  
Чем в наши зрелые года.

Еще обиду тянет с блюда  
Невыспавшееся дитя,  
А мне уж не на кого дуться  
И я один на всех путях.

Но не хочу уснуть, как рыба,  
В глубоком обмороке вод,  
И дорог мне свободный выбор  
Моих страданий и забот.<sup>198</sup>  
*Февраль-14 мая 1932*

Questa poesia, ultima del primo *Quaderno di Mosca*, arrivò dopo un silenzio di circa un anno. Il periodo che va dall'estate del 1931 alla primavera del 1932 fu occupato dalla scrittura del *Viaggio* e dalla difficile ricerca di un alloggio (in autunno i Mandel'stam si trasferirono dalla casa di Ryss a Zamoskovo-reč' e a una stanza in Pokrovka ulica, vicino al fratello di Mandel'stam, per poi spostarsi alla fine dell'anno alla casa di riposo Bolševo, vicino Mosca, e infine, nel gennaio 1932, ricevere una piccolissima stanza in *Dom Gercena*; cf. Lekmanov 2003: 148-149). Quando i versi tornarono, fu con una poesia che del

<sup>196</sup> Sul perché le culle, come le morte finestre della poesia *Faetonščik*, siano proprio quarantamila si possono fare ipotesi. La lettera M, iniziale di *Moskva*, significa, nella numerazione ecclesiastica, quattromila; il numero quattro in Mandel'stam assume spesso il significato ominoso di 'ultimo' (connesso anche al tema di 'Mosca terza Roma').

<sup>197</sup> Esiste di questa poesia un'ulteriore strofa conclusiva; secondo Nadežda (NM III, 165-166) apparteneva a una redazione iniziale, e Mandel'stam stesso la eliminò senza troppi dubbi dalla versione definitiva, ritenendola estranea al resto del testo; secondo Mec si trattò invece di un intervento censorio ad opera probabilmente della redazione di *Novyj Mir* – la strofa viene conseguentemente restaurata in PSSP. Nel non includere la strofa nella poesia ci si attiene alla testimonianza di Nadežda e all'edizione S, confortate anche da ragioni di coerenza testuale.

<sup>198</sup> 'Oh, come amiamo dissimulare / e senza sforzo dimentichiamo / di essere più prossimi alla morte nell'infanzia / che non nei nostri anni maturi. // Succhia ancora dal piattino l'offesa / il bimbo insoddisfatto di sonno, / mentre io non ho più a chi tenere il broncio / e su tutte le vie sono solo. // Ma non voglio cadere nel sonno della morte come un pesce / nel deliquio profondo delle acque, / e mi è cara la libera scelta / dei miei cruci e sofferenze.' *Febbraio-14 marzo 1932*

primo *Quaderno di Mosca*, e soprattutto del suo ultimo *poryv*, costituisce una specie di epigrafe conclusiva.

La prima strofa enuncia il tema principale, già visto in *Segodnja možno snjat' dekal'komani*, lo spazio di non-essere che si apre alle due estremità della vita, prima della nascita e dopo la morte, e rende il tempo una struttura circolare. Progredire nella vita, allora, andando verso gli anni maturi, il 'mezzo del cammin' (nel gennaio 1932 Mandel'stam aveva compiuto quarantuno anni), significa non tanto andare verso la morte, quanto allontanarsene, per poi tornare ad approssimarvisi nell'età più avanzata.

La seconda strofa mette in atto una diversa struttura temporale: infanzia ed età matura, la cui contrapposizione è mutuata dalla prima strofa, sono i due estremi di un arco temporale generato dalla tensione tra i due avverbi *ešč'e* e *uže net*. I due estremi coesistono, e il tempo allora è una struttura immobile, tutta presente. L'infanzia è stranamente lugubre, il bambino, immaginato, visto o ricordato, può essere Mandel'stam stesso, e la strofa si divide tra due istantanee: nella prima il piccolo, così vicino alla morte, appena uscito dal non-essere, bisognoso di cure e attenzioni, fa i capricci, scontento perché non ha dormito a sufficienza, e si rifiuta di mangiare, succhiando ancora qualcosa con aria imbronciata e offesa dal piattino (*obida* è un'ipallage, in cui l'avverbio che indicherebbe il modo in cui il bambino succhia diventa l'oggetto succhiato, con un passaggio da astratto e concreto); il poeta adulto è invece solo, e non ha più con chi lamentarsi, non solo non ci sono più gli adulti, i genitori, ma manca anche quel compagno di strada di cui parlava il finale di *Ešč'e daleko mne do patriarcha*. Il tempo dell'infanzia diventa persistenza di qualcosa che ancora dura, mentre quello della maturità, segnato dall'assenza di qualcosa che c'era e non c'è più, è volto verso il passato. Il punto in cui l'*ešč'e* si trasforma in *uže net*, punto cieco di confluenza e trasformazione dei tempi, resta al di là dei versi: tra il primo e il secondo distico si apre uno *zianie*, uno iato o assenza temporale, che rende il tempo una struttura, diversamente dalla prima strofa, discontinua.

L'ultima strofa riprende un tono di protesta simile a quello di *Dovol'no kuk-sit'sja*. Il verbo *usnut'sja*, 'addormentarsi', riferito a un pesce vuol dire morire; il pesce poi, come visto più volte, ha in Mandel'stam un valore negativo. "Addormentarsi/morire come un pesce nel profondo deliquio delle acque" significa accettare la morte (e quindi anche la vita) in modo passivo, come un incosciente emergere e poi rimmergersi nel non-essere (*obmorok*, che vale deliquio, svenimento, perdita dei sensi, riferito alle acque per ipallage, intende in realtà descrivere una morte 'da pesce', venir meno della volontà e della coscienza che riduce l'uomo a una forma inferiore di esistenza. Nella sua radice poi, *obmorok*, dal verbo *obmeret'*, rimanda a *mertvyj*, presentando così in modo obliquo il sostantivo *smert'*, che, pur permeando di sé l'ultima quartina, non vi appare mai direttamente). In *Skrjabin i christianstvo* (1915) Mandel'stam aveva parlato di un altro tipo di morte, la morte dell'artista, come suo ultimo atto creativo, causa teleologica, in una visione rovesciata, che guarda alla vita a partire dalla sua fine, di tutta la sua arte (S I, 157). In questo possono essere intesi gli ultimi due versi della poesia: la decisione di fare anche delle preoccupazioni, delle soffe-

renze e poi della morte un oggetto conspevole di libera scelta, il contrario di una 'morte da pesce'.

Il *poryv* di Mosca, con i suoi riferimenti a quello armeno, leningradese e del lupo, palesa in modo ancora sempre più chiaro la connessione tra i diversi gruppi di poesie, e chiude il primo *Quaderno* sviluppandone e portandone a compimento le tematiche. Dal *poryv* armeno discende il tema dei cinque sensi e del risveglio della vista, applicato ora alla percezione della città di Mosca; il tema del rapporto io-altri, centrale nel *poryv* del lupo, si sviluppa in quello della relazione inevitabile con l'epoca e con i contemporanei, e della ricerca di una patria geografica e spirituale (da qui discendono i motivi del contrastato rapporto con Mosca, dello sradicamento del poeta e del contemporaneo desiderio di non essere solo); ancora dal *poryv* del lupo proviene il tema della verità e della menzogna, che trova ora una sua più aperta e univoca formulazione nel desiderio di dire la *pravda* e fuggire ogni menzogna; dal *poryv* leningradese prende le mosse il tema del futuro, che, assunte sempre più le scure sembianze della morte, sembra esistere già in qualche luogo, e conferire alla vita la struttura del destino; andare verso il futuro corrisponde a dirigersi verso l'infanzia e verso quello stato indifferenziato che precede la nascita, in una specie di struttura circolare in cui è possibile percorrere il tempo in due direzioni. Il tema della morte acquista sempre più consistenza, e si può leggere in controluce ai vari tentativi del poeta di sincerarsi della sua esistenza. La morte comincia a configurarsi in una doppia veste: esiste da un lato un passivo lasciarsi morire, dall'altro una morte 'matura', individuata come scelta cosciente, ultimo atto creativo dell'artista.

Forme e toni della poesia si adeguano alla descrizione della contemporaneità, attraverso l'uso di un linguaggio non di rado colloquiale e di stilemi e modi che ricordano a volte quelli majakovskiani. Dal punto di vista dei procedimenti, si nota come gli ipotesti possano essere utilizzati da un lato per ottenere un effetto di compressione dei piani spazio-temporali, dall'altro per fare in modo che la poesia si svolga contemporaneamente su due diversi livelli, quello storico-individuale e quello metaforico-universale; si è reso poi più evidente come il pensiero mandel'stamiano sia caratterizzato spesso, nelle parole del poeta stesso, da anelli mancanti, elementi connettivi che bisogna restaurare per giungere a una più piena comprensione del dettato poetico.

## Capitolo terzo

### Secondo Quaderno di Mosca

#### 3.1 Proemio

Там, где купальни-бумагопрядильни  
И широчайшие зеленые сады,  
На реке Москве есть светоговорильня  
С гребешками отдыха, культуры и воды.

Эта слабогрудая речная волокита,  
Скучные-нескучные, как халва, холмы,  
Эти судоходные марки и открытки,  
На которых носимся и несемся мы.

У реки Оки вывернуто веко,  
Оттого-то и на Москве ветерок,  
У сестрицы Клязьмы загнулась ресница,  
Оттого на Яузе утка плывет.

На Москве-реке почтовым пахнет клеем,  
Там играют Шуберта в раструбы рупоров.  
Вода на булавках и воздух нежнее  
Лягушиной кожи воздушных шаров.<sup>1</sup>  
*Mai 1932*

Dall'inizio del 1932 fino al novembre 1933 i Mandel'stam vissero in una stanza di *Dom Gercena*, in Tverskoj Bul'var. Fu un periodo di relativa tranquillità, in cui, risolto il problema dell'alloggio, sembrò che la vita avesse assunto un andamento più regolare (Gerštejn 1986: 50sgg.). Mandel'stam leggeva libri

---

<sup>1</sup> 'Là, dove ci sono impianti balneari-cotonifici / e vastissimi verdi giardini, / sulla Moscova c'è un lumichiacchieratoio / con crestine di riposo, cultura e acqua. // Questo fiume lento, debole di petto, / questi malinconici, come chavà, Colli Allegri, / questi francobolli e cartoline navigabili / su cui corriamo e voliamo noi. // Al fiume Oka si è rovesciata la palpebra, / proprio per questo anche sulla Moscova c'è un venticello. / Alla sorellina Kljaz'ma si è curvato un ciglio, / perciò sulla Jauza nuota un'anatra. // Sulla Moscova c'è odore di colla postale, / li suonano Schubert nelle svasature dei megafoni. / L'acqua è in spille e l'aria più dolce / delle mongolfiere della pelle di rana.' *Maggio 1932*

di poesia russa, italiana e tedesca, testi di biologia, conversava con il poeta Sergej Klyčkov e con il biologo Boris Kuzin.

La prima poesia del nuovo *poryv* ne introduce come sempre temi e stati d'animo. Trae spunto da una passeggiata a *Park kul'tury i otdycha imeni Gor'kogo*, e il suo carattere è, in superficie, eminentemente descrittivo. Gli estesi prati del parco, cui proprio quell'anno fu attribuito il nome di Gor'kij, sono attraversati dalla Moscovia, e la prima impressione catturata dai versi è quella della luce che danza su piccole increspature d'acqua sciabordanti. Le due sensazioni, visiva e uditiva, sono fuse nel neologismo sinestetico *svetogovoril'nja*, dove *govoril'nja* indica un posto in cui ci si dedica a chiacchiere inconcludenti, e poi, per metonimia, quelle stesse chiacchiere; la Moscovia è dunque un luogo in cui la luce, muovendosi sulle piccole onde del fiume, sembra chiacchieri, un luogo di riposo, cultura (come dice il nome del parco) e acqua. E sarà proprio l'acqua la protagonista della poesia. La Moscovia è personificata: è un fiume “debole di petto”, forse perché il vento che la muove è solo un tenue venticello, ed è poi *volokita*, parola che indica qualcosa di lento e tergiversante, una lungaggine spesso burocratica, e in questo caso si riferisce all'incedere pigro del fiume in città. La Moscovia costeggia i colli dei Neskučnye Sady, che sono, al contrario di quanto dice il nome, *skučnye*, malinconici, e somigliano alla *chalva* (sono in realtà le due parole allitteranti *cholmy-chalva* a essere simili). Il paesaggio è poi subito ridotto, come in *Segodnja možno snjat' dekal'komani*, a una rappresentazione bidimensionale, stavolta una cartolina. Tutta la poesia è attraversata, come già *Polnoč' v Moskve*, dal movimento: acqua che scorre, luce che si riflette, suoni che si propagano, vento che soffia. Le cartoline “navigabili”, che ritraggono cioè il paesaggio fluviale, inseriscono nel movimento anche l'elemento umano; sulle cartoline, come su una barca, anche le persone si muovono rapidamente in varie direzioni (*nosimsja i nešemsja*). Se dunque i fiumi sono personificati, le persone sono ‘spersonalizzate’, si identificano con le loro stesse parole scritte su un cartolina: tutto, uomini e natura, è ridotto a un unico livello di realtà.

I fiumi interconnessi Oka, Moscovia, Kljaz'ma e Jauza formano una specie di famiglia<sup>2</sup>: se all'Oka si rovescia una palpebra (chiaro il gioco di parole tra *Oka* e il sottinteso *oko*), allora sulla Moscovia, di cui l'Oka è un affluente, spira un venticello; se alla *Kljaz'ma*, personificata in una sorellina dell'Oka, in cui essa sfocia, si curva un ciglio (continuando il gioco di parole attenenti alla sfera semantica della vista, cominciato con *Oka-oko*, con le parole vagamente assonanti *Kljaz'ma-resnica*), allora sulla Jauza, affluente della Moscovia, nuota un'anatra. Secondo Nadežda questi versi, testimonianza della tenerezza di Mandel'stam nei confronti della capitale russa, sono costruiti come una “canzoncina folcloristica” sui “fiumicelli moscoviti”, sulla loro “unione e parentela” (NM III, 168).

<sup>2</sup> Secondo Gasparov (2002: 624) i fiumi sono menzionati anche in relazione all'inizio dei lavori che dovevano portare negli anni Trenta alla costruzione del Canale Mosca-Volga.

L'ultima strofa riprende il motivo della cartolina: la Moscovia è un fiume 'da cartolina' a tal punto che odora di colla postale (e allora si sente risuonare in sottofondo il tema della fuga – lasciare Mosca, e forse la Russia tutta, per essere spediti, come una cartolina, altrove). Nei giardini di *Park kul'tury* risuona la musica di Schubert. Il compositore è spesso associato da Mandel'stam all'acqua, non solo per i suoi molti *Lieder* con tema acquatico, come *Auf dem Wasser zu singen*, oppure il ciclo *Die schöne Müllerin*, ma anche forse per quella particolare qualità scorrevole della sua musica, per cui i temi trascorrono di modulazione in modulazione, costituendo stringhe di ripetizioni proverbialmente infinite, le cui sottili variazioni, dovute in parte alle differenti *nuances* delle tonalità che si avvicinano, creano un'impressione di movimento immobile, simile a quello di un paesaggio d'acqua percorso dal vento. L'acqua in spille si riferisce a un'acqua in gocce di forma allungata, che, al contrario di quella del fiume, resta sospesa nell'aria – l'acqua spruzzata da un impianto di irrigazione, per esempio, o quella della pioggia, le cui gocce donano all'aria, giocando con la luce, un'iridescenza e una specie di curvatura che ricorda quella della pelle delle rane quando gonfiano i sacchetti d'aria delle guance<sup>3</sup>.

Come nelle poesie su Mosca del primo *Quaderno*, a cui questi versi evidentemente si riallacciano, la valutazione della città resta in profondità tinta di vaga ambivalenza. A un'area semantica connotata da ambiguità rimandano i termini *govoril'nja, slabogrudnaja, volokita, skučnye, klej, bulavki*. Lentezza, vischiosità, mancanza di attività, caratteristiche della città buddista, si mescolano a una descrizione naturalistica con connotazioni positive, un tema quest'ultimo che troverà la sua più compiuta incarnazione alla fine dei *Quaderni di Voronež*, nella poesia *Ja k gubam podnošu etu zelen*<sup>4</sup>.

### 3.2 *Poryv del tempo inverso*

*Ламарк*

Был старик, застенчивый как мальчик,  
Неуклюжий, робкий патриарх...  
Кто за честь природы фехтовальщик?  
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка  
За короткий выморочный день,  
На подвижной лестнице Ламарка  
Я займу последнюю ступень.

<sup>3</sup> *Ljagušinoj koži voždusnych šarov* può essere letto come una metafora in cui le 'mongolfiere' sono le 'sfere d'aria' formate dalle guance delle rane, con un ulteriore spostamento delle dimensioni da piccolo a grande.

<sup>4</sup> S I, 254-255. Il parco, il verde (*zelen*'), la colla (*klejkaja*), le rane 'sferiche' costituiscono contrassegni comuni alle due poesie.

К кольцецам спущусь и к усоногим,  
 Прошуршав средь ящериц и змей,  
 По упругим сходням, по излогам  
 Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,  
 От горячей крови откажусь,  
 Обрасту присосками и в пену  
 Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых  
 С наливными рюмочками глаз.  
 Он сказал: природа вся в разломах,  
 Зренья нет – ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, –  
 Ты напрасно Моцарта любил:  
 Наступает глухота паучья,  
 Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила –  
 Так, как будто мы ей не нужны,  
 И продольный мозг она вложила,  
 Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,  
 Опоздала опустить для тех,  
 У кого зеленая могила,  
 Красное дыханье, гибкий смех...<sup>5</sup>  
 7-9 мая 1932

Nel 1933 Mandel'stam, in una lettera di accompagnamento al testo di *Viaggio in Armenia* indirizzata a M. S. Šaginjan, scrive a proposito dell'amico bio-

<sup>5</sup> 'Lamarck. C'era un vecchio, ritroso come un ragazzino, / un goffo, timido patriarca... / Chi è lo spadaccino che si batte per l'onore della natura? / Ma certo, l'appassionato Lamarck. // Se tutto ciò che vive è solo un errore / in un corto giorno senza eredi, / sulla mobile scala di Lamarck / io occuperò l'ultimo gradino. // Scenderò verso anellidi e cirripedi, / dopo essere passato fruscando tra lucertole e serpenti, / per flessibili passerelle e fossati / mi ridurrò, sparirò, come Proteo. // Indosserò un corneo mantello, / rinuncerò al sangue caldo, / mi coprirò di ventose e nella schiuma / dell'oceano con una spira penetrerò. // Percorremmo classi d'insetti / con liquidi bicchierini di occhi. / Disse: la natura è tutta in linee di frattura, / la vista non c'è più – tu vedi per l'ultima volta. // Disse: basta con la sonorità, – / invano hai amato Mozart: / comincia ora sordità di ragno, / qui il salto supera le nostre forze. // E da noi la natura si è ritirata – / come se non le servissimo, / e ha infilato il cervello longitudinale, / come una spada, nella scura guaina. // E ha dimenticato il ponte levatoio, / non ha fatto in tempo ad abbassarlo per chi ha / una tomba verde, / un rosso respiro, e duttile riso...' 7-9 maggio 1932

logo Boris S. Kuzin: “La mia nuova prosa e tutto l’ultimo periodo del mio lavoro sono imbevuti della sua personalità. A lui e solo a lui sono debitore di aver introdotto in letteratura il periodo del cosiddetto ‘Mandel’stam maturo’”. Nella stessa lettera aveva scritto: “Il mondo materiale – la realtà – non è qualcosa di dato, ma nasce con noi. Perché i dati di fatto diventino realtà, bisogna, nel senso letterale del termine, suscitarli in vita. In questo consiste la scienza. In questo l’arte”. E più avanti: “Da noi tra scienza e arte vige la più volgare divisione del lavoro” (PSSP III, 515). Numerosi saranno i passi in cui, nel *Discorso su Dante*, Mandel’stam parlerà di una feconda commistione tra arte e scienza: il futuro della critica dantesca, dice il poeta, apparterrà al dominio delle scienze naturali (S II, 227). Queste affermazioni costituiscono un buon punto di partenza per l’analisi della poesia. Nel momento della sua ‘seconda nascita’, durante il soggiorno armeno, Mandel’stam si era trovato a contatto con intellettuali che non appartenevano alle sfere della letteratura e della filologia, ma a quella delle scienze naturali; tra questi un ruolo particolare aveva assunto Kuzin, biologo ed entomologo, amante della poesia e buon conoscitore della letteratura e della lingua tedesca. Mandel’stam lo definirà non solo *sobesednik*, ‘interlocutore’, parola che riveste per lui un significato cruciale, ma anche *vtoroe ja*, ‘secondo io’; Kuzin diventa, in Armenia e poi a Mosca, dove i due continueranno a frequentarsi assiduamente, un concorrente al ruolo assunto in genere da Nadežda, cosa che lo investe di un complesso significato simbolico. Kuzin era un neolamarckista, ed è probabilmente al suo influsso che si deve la lettura, da parte di Mandel’stam, della *Philosophie zoologique*<sup>6</sup>. Nello stesso periodo il poeta si occupa di Linneo, Pallas, Buffon, Darwin, letture che lasciano tracce evidenti nelle prose<sup>7</sup>. In che ottica Mandel’stam leggeva i naturalisti? Cosa gli interessava nell’*Origine delle specie*, nella *Filosofia zoologica*, nel *Systema naturae*? Ce lo spiega lui stesso. All’inizio del capitolo del *Viaggio Vokrug naturalistov* dice: “La lettura dei naturalisti tassonomisti (Linneo, Buffon, Pallas) influisce beneficamente sullo stato d’animo, rettifica la vista e infonde nell’anima la calma minerale del quarzo” (S II, 121). E poi, in *K probleme naučnogo stilja Darvina*:

In tutte le epoche critiche le scienze naturali sono state l’arena di una battaglia particolarmente accanita sulla concezione del mondo. Solo studiando attentamente la storia delle concezioni della natura comprenderemo la logica che sottende il cambiamento degli stili letterari delle scienze naturali.

Ancora, nella stessa prosa: “L’occhio del naturalista è strumento del suo pensiero, esattamente come il suo stile letterario” (PSSP III, 272). Queste affermazioni dicono come Mandel’stam cercasse di acquisire attraverso i naturalisti una nuova capacità di vedere accompagnata a una nuova capacità di descrivere,

<sup>6</sup> Sull’edizione probabilmente in possesso di Mandel’stam cf. Rayfield 1986: 100. Su Mandel’stam e Lamarck cf. inoltre Ivanov 1994 e Koreckaja 1991.

<sup>7</sup> In particolare nel capitolo *Vokrug naturalistov* del *Viaggio*, nella prosa *K probleme naučnogo stilja Darvina* e in quelle, contenute nei quaderni di appunti del 1931-1932, *Čitaja Pallas e Literaturnyj stil’ Darvina*.

che gli consentisse di compiere quel “salto verso l'obiettività” (PSSP III, 514) che costituisce uno dei tratti della sua poetica matura; un nuovo approccio, in cui arte e scienza concorrono in egual misura a trasformare la grezza *dannost'* in *dejstvitel'nost'* organizzata, e tutte e tre insieme, *dejstvitel'nost'*, *nauka*, *iskusstvo*, diventano a pari merito materia che l'impulso poetico attraversa e trasforma; un nuovo punto di vista sulle *Weltanschauungen* che si susseguono di epoca in epoca, quello delle scienze naturali, da cui cercare di comprendere i cambiamenti del mondo e delle visioni del mondo, senza escludere l'ultima mutazione, quella sovietica.

Questo porta direttamente alla seconda domanda a cui bisogna rispondere prima di addentrarci nella poesia: perché, nella disputa tra neolamarckiani e darwinisti, Mandel'stam, pur apprezzando Darwin per la portata rivoluzionaria del suo *mirovozzrenie* e per la qualità innovativa del suo stile letterario, prende le parti dei primi. Non si tratta di ragioni prettamente scientifiche né puramente personali (l'amicizia con Kuzin). Mandel'stam leggeva i naturalisti innanzitutto come filosofi e poi come scrittori; li leggeva, come faceva con i poeti, non solo per ‘mettersi dalla loro parte’, per cercare di guardare il mondo dal loro punto di vista, ma anche per ‘tirarli dalla sua’, per leggerli attraverso il prisma della propria visione del mondo. Darwin propone un modello evolutivo in cui l'ambiente seleziona la varietà animale migliore, ossia che meglio si adatta a esso. Nella lotta per l'esistenza questa varietà risulta vincente, e i suoi caratteri si trasmettono alla progenie, mentre le altre varietà si estinguono. Se si prova a trasferire questo modello di pensiero alla storia letteraria, il campo di Mandel'stam, ci si trova di fronte a un insieme di concetti – progresso meccanico, dovuto al solo influsso di fattori esterni, adattamento alle circostanze in modo da garantirsi la sopravvivenza (pensiamo alla società sovietica e ai suoi scrittori), estinzione di chi non si adatta ed è per questo perdente nella lotta per l'esistenza – che il poeta comprensibilmente aborrisce. Di contro, Lamarck propone un modello in cui come motore dell'evoluzione agiscono due forze: da un lato una tendenza, intrinseca a ogni essere vivente, a evolversi da forme più semplici a forme più complesse, nel lessico lamarckiano da forme più imperfette a forme più perfette, dall'altro l'influsso dell'ambiente, che fa sì che il vivente si sviluppi in armonia con esso, favorendo l'uso o il disuso di talune caratteristiche, che saranno poi ereditate dalla progenie. È lo stesso Mandel'stam, in *Vokrug naturalistov*, a fornire la sua lettura di questo aspetto della teoria lamarckiana:

Nessuno, neppure il più inveterato meccanicista, guarda alla crescita di un organismo come al risultato della variabilità dell'ambiente esterno. Sarebbe una sfacciataggine troppo grossa. L'ambiente invita solo l'organismo alla crescita [...] l'organismo per l'ambiente è probabilità, desiderio e aspettativa. L'ambiente è per l'organismo una forza che invita. Non tanto involucro [оболочка], quanto sfida (S II, 122).

Tra vivente e ambiente s'instaura una relazione biunivoca, in cui l'ambiente rivolge all'organismo soltanto un invito a svilupparsi in una certa direzione; non

c'è l'idea della selezione, non ci sono varietà meno adattate che si estinguono senza proliferare. Ma Lamarck non attrae Mandel'stam solo per questo. Se si legge la *Philosophie zoologique*, in particolare i capitoli sei, sette e otto, la cosa che più colpisce è la direzione temporale assunta dalla narrazione. Nella descrizione delle specie animali Lamarck procede da quelli che egli definisce “i più perfetti”, ossia i più complessi, i mammiferi, fino ai “più semplici”, gli infusori, che costituiscono l'ultima classe del regno animale – egli si muove cioè in direzione contraria alla freccia del tempo. Il passaggio da una classe all'altra è descritto in termini di privazione di organi e facoltà, nelle parole di Lamarck, in termini di “degradazione e semplificazione dell'organizzazione”. Invertire la direzione del tempo, procedere dall'ordine al caos, dall'articolato al non articolato, disegnare un'evoluzione al contrario, fornire una descrizione in negativo, di tutto ciò che manca, sono procedimenti non estranei alla poetica mandel'stamiana. Infine, sicuramente Mandel'stam aveva letto qualcosa della biografia di Lamarck: perdente nella battaglia per la notorietà e la diffusione delle proprie idee, escluso da onori e fama, il biologo finì i suoi giorni in miseria, dimenticato da tutti, e per giunta cieco, caratteristiche che ne favoriscono l'identificazione con il poeta.

Nella poesia tutti i termini che nei primi due versi si riferiscono a Lamarck, “un vecchio, simile a un ragazzino, goffo, timido, un patriarca”, potrebbero servire a descrivere Mandel'stam stesso; la presentazione del naturalista come uno schermidore che si batte per l'onore della natura implica fin dall'inizio la lotta contro i detrattori di quest'ultima, i darwinisti. *Vokrug naturalistov* si apre così:

Lamarck lottava, spada alla mano, per l'onore della natura viva. Pensate che avesse accettato supinamente l'evoluzione, come i selvaggi scienziati del XIX secolo? Secondo me la vergogna per la natura bruciò le guance olivastre di Lamarck. Non perdonava alla natura quell'inezia che si chiama variabilità delle specie (S II, 122).

Lamarck non perdonava alla natura il fatto, barbaro nella visione socio-filosofica di Mandel'stam, che, come sostiene Darwin, la variabilità delle specie (*izmenčivost'* è traduzione della *variability* darwiniana) implica la sopravvivenza della varietà più adatta all'ambiente, e l'estinzione di quella meno adatta. L'interpretazione è confermata dalla seconda strofa della poesia: se ogni vivente è solo un errore da correggere (*pomarka* nel suo primo significato indica una correzione a mano in un testo scritto), perché si conformi all'ambiente, pena l'essere condannato a vivere “un corto giorno senza eredi”, rischiando l'estinzione, allora, dice Mandel'stam, io andrò ad occupare, nella scala evolutiva di Lamarck, l'ultimo gradino. In altre parole, mi dissocio dall'evoluzione, ne rifiuto gli esiti, e ne ripercorro il cammino al contrario, fino all'ultimo gradino (il primo in ordine temporale), rigettando l'interpretazione darwinistica dell'idea evolutiva avanzata per la prima volta da Lamarck.

La terza e la quarta strofa descrivono una discesa lungo le classi esposte nel sesto capitolo della *Philosophie*, classi connesse tra loro da “flessibili passerel-

le”, da mobili legami costituiti dalla progressiva sparizione di organi e funzioni. Durante la discesa, che segue, pur saltando alcune classi, l'ordine di Lamarck (rettili – cirripedi – anellidi – crostacei – polipi), il soggetto lirico si trasforma; diventa sempre più piccolo, si restringe, assumendo, come il mitico Proteo, forme diverse (ma anche: diventando piccolo come un proteobatterio, oppure trasformandosi come il *Proteus*, specie da salamandra di cui parla il Lamarck<sup>8</sup>).

A metà della poesia (la quinta delle otto strofe), e durante la discesa, il soggetto grammaticale della poesia cambia da *ja* a *my*. La discesa allora si trasforma in un cammino dantesco attraverso un *Inferno* naturale, in cui Mandel'stam è un novello Dante, Lamarck naturalmente Virgilio (come lo stesso Mandel'stam spiega in *Vokrug naturalistov*: “La grandezza di Dante è nel cammino inverso, discendente, insieme a Lamarck, lungo la scala degli esseri viventi. Le forme inferiori dell'esistenza organica sono l'inferno per l'uomo” (S II, 122). Le due letture, di Dante e di Lamarck, si sovrappongono, complice anche il tono fosco, sentenziante della narrazione lamarckiana, in cui la degradazione dei viventi, perdita successiva di organi e facoltà, è percepita dal lettore come un processo inesorabile che conduce lentamente all'annichilimento, una sorta di castigo). In questo senso, come Dante accompagnato da Virgilio attraversa schiere di dannati sottoposti ai diversi supplizi, così Mandel'stam attraversa, guidato da Lamarck, schiere di animali. È lui stesso, Mandel'stam, a essere sottoposto in questa discesa al supplizio della perdita dell'umanità, che si realizza attraverso la sparizione dei sensi (la sua “finestra sul mondo”) e del sistema nervoso. Il punto della scala dei viventi in cui si concentra la maggior parte di perdite è, nella descrizione di Lamarck, la classe degli insetti, dopo i quali sono del tutto azzerati, dice il biologo, il sistema nervoso, gli organi sessuali e quelli della vista. La sparizione è così improvvisa che qui si apre, secondo Lamarck, un *vide*, nel lessico mandel'stamiano un *proval*, o *zivanje*. A questo punto si rende necessaria un'ulteriore breve digressione. Un'altra delle ragioni che attraggono Mandel'stam verso Lamarck può essere individuata nella relazione tra continuo e discontinuo. Secondo Lamarck la serie dei cambiamenti delle specie attraverso il tempo, da forme più imperfette a forme sempre più perfette, è per sua natura graduale e continua, eppure, nella descrizione delle classi animali, egli nota spesso la presenza di un *vide*, un vuoto, che spiega o supponendo la presenza di specie non ancora scoperte, oppure con anomalie causate da condizioni ambientali estreme a cui il vivente ha reagito. Da parte sua Mandel'stam, nelle minute relative alla lettura del naturalista Pallas, descrive così il rapporto tra realtà e scrittura prosastica: “La realtà ha carattere continuo. La prosa che le corrisponde [...] costituisce sempre una serie discontinua. [...] Quindi la narrazione in prosa non è altro che un segno discontinuo del continuo” (S II, 367). La prosa di Lamarck risponde a questa stessa descrizione, è un segno discontinuo, costellato di *provaly*, della continuità della natura. La presenza di intervalli, piccole assenze, discontinuità, cortocircuiti della lingua e del pensiero, in cui la facoltà umana

<sup>8</sup> Lamarck 1984: 116.

di pensare e di dire non combacia perfettamente con il mondo esterno, ma da questo irrimediabilmente si scosta, è una costante della poetica di Mandel'stam.

E così si giunge agli insetti, ultimi, nella scala dei viventi di Lamarck, a essere dotati della vista; si apre dopo di loro, come si è detto, una frattura, un *razlom*, che li separa bruscamente dagli stadi successivi dell'evoluzione rovesciata<sup>9</sup>. Attraversata questa classe, il poeta dovrà, nel suo percorso involutivo, perdere la vista. Ma, forse ancora più tragicamente, nella classe immediatamente precedente degli aracnidi, egli ha dovuto perdere l'udito (i crostacei, subito prima degli aracnidi, sono gli ultimi, dice Lamarck, ad avere tracce di un organo uditivo); a che serve allora aver amato Mozart, a che servono l'arte e le raffinatezze dell'orecchio, se quello che arriverà sarà un terribile regno del silenzio, la "sordità di ragno". Questa assenza non è commensurabile alle forze umane, procede inesorabile, non può essere impedita né compensata: la forza annichilente della natura che inverte il suo corso supera quella della creatività dell'uomo.

E con la sparizione, negli insetti, del cervello longitudinale (*prodol'nyj*), ossia della corda longitudinale di cui sono dotati, nella descrizione di Lamarck, le classi animali a partire dai molluschi, la natura "si ritira", rinunciando completamente all'uomo (il *my* diventa qui collettivo per l'umanità tutta). In questo panorama, dice Mandel'stam, noi non siamo più necessari. Questo è un punto importante: attraverso suggestioni ricavate dal materiale lamarckiano, Mandel'stam comincia a disegnare il profilo di un mondo (futuro) senza uomini, pensiero che diverrà ricorrente negli ultimi anni della sua vita e ne informerà i versi.

La strofa che chiude la poesia è, come spesso succede, ambigua. La natura dimentica di abbassare il ponte levatoio per l'uomo. Delle tre caratteristiche che definiscono quest'ultimo, la seconda è di chiara derivazione lamarckiana (più di una volta Lamarck sottolinea tra le proprietà delle classi più perfette il "caldo sangue rosso" e la "respirazione", da cui il *krasnoe dychan'e* di Mandel'stam); la prima, la "tomba verde", salta invece dal biologico all'antropologico, alludendo al culto dei morti come tratto distintivo della specie umana<sup>9</sup>; l'ultima attiene all'etologico, l'uomo è il solo animale che sorride, e il suo sorriso è *gibkij*, alla lettera 'flessibile', ma più propriamente, risalendo alla radice che l'aggettivo condivide con il verbo *gnut'*, 'arcuato', o meglio: che compare e poi scompare come un arco flessibile (in questo periodo Mandel'stam comincia a dedicare una speciale attenzione alle forme curve). Nonostante Mandel'stam stia decretando nella poesia la sparizione dell'uomo, risuona, in questa descrizione a tre livelli, antropologico-biologico-etologico, una nota di affetto, nostalgia, ammirazione, rimpianto per tutto quanto è umano. Cosa vuol dire che la natura si dimentica di abbassare il ponte levatoio? Sono possibili più interpretazioni. Prima: l'evoluzione rovesciata è irreversibile, il mondo ora e per sempre è un mondo senza uomini (il ponte levatoio sarebbe servito in questo caso a tornare indietro nella scala evolutiva; il tempo è allora unidirezionale, la sua freccia irrimediabilmente invertita). Seconda: si ha l'impressione che la natura si sia ritirata in qualche

<sup>9</sup> Secondo Lekmanov (2004: 275-277) la tomba verde si riferirebbe invece a Chlebnikov, il cui ritratto aleggerebbe nella poesia in trasparenza a quello di Lamarck.

luogo, salvando le varie specie animali in una sorta di arca di Noè, per farle forse poi rinascere in un mondo migliore (in una nuova evoluzione?), ma non abbia permesso all'uomo di salvarsi con gli altri. Il tempo è in questo caso circolare, e il processo involutivo una sorta di punizione contro l'uomo, l'animale più perfetto: un ultimo, insuperabile salto lo separa dal luogo dove la natura si è ritirata, e da cui forse, un giorno, l'evoluzione potrà ricominciare – ma senza di lui.

In che misura e a quale livello la poesia rifletta la realtà sovietica rimane una domanda aperta. L'evoluzione che il poeta rifiuta, e l'involuzione, perdita successiva e irrimediabile delle facoltà e dell'intelligenza umane, possono essere lette anche come il graduale perfezionamento propagandato nella società sovietica e la degradazione dell'umanità che in realtà nella stessa società sovietica dilagava.

\*\*\*

Когда в далекую Корею  
Катился русский золотой,  
Я убежал в оранжерею,  
Держа ириску за щекой.

Была пора смешливой бульбы  
И щитовидной железы,  
Была пора Тараса Бульбы  
И наступающей грозы.

Самоуправство, своеволие,  
Поход троянского коня,  
А над пленницей посольство  
Эфира, солнца и огня.

Был от поленьев воздух жирен,  
Как гусеница, на дворе,  
И Петропавловску-Цусиме  
Ура на дровяной горе...

К царевичу младому Хлору  
И – Господи благослови! –  
Как мы в высоких голенищах  
За хлороформом в гору шли.

Я пережил того подростка,  
И широка моя стезя –  
Другие сны, другие гнезда,  
Но не разбойничать нельзя.<sup>10</sup>  
*11-13 мая 1932, 1935*

<sup>10</sup> 'Quando verso la lontana Corea / si dirigeva l'oro russo, / io fuggivo nella

La tematica e i procedimenti dell'evoluzione e del corso inverso del tempo collegano questa poesia alla precedente, fornendo un'ulteriore dimostrazione della modalità filosofico-letteraria con cui Mandel'stam leggeva i biologi. Se in *Lamark* l'oggetto della poesia era l'evoluzione dell'uomo, qui il poeta parla della sua evoluzione personale. Dice un passo del *Viaggio*, connettendo memoria biologica e psicologica, progresso e regresso nel tempo:

Tutti noi, senza nemmeno sospettarlo, siamo portatori di un'immensa esperienza embriologica: il processo del riconoscimento [узнавание], coronato dalla vittoria dello sforzo mnemonico, è sorprendentemente simile al processo della crescita. Sia qui che lì il germoglio, l'embrione, – il tenue tratto di un volto o di un carattere appena abbozzato, un accenno di suono, la desinenza di un nome, un che di labiale o palatale, pisello dolce sulla lingua, – non si sviluppa da sé, ma si limita solo a rispondere a un invito, a protendersi e crescere, realizzando l'aspettativa (S II, 115).

Mandel'stam sta sovrapponendo suggestioni diverse: l'"esperienza embriologica" deriva dalla teoria del campo embriologico di Gurvič di cui senti parlare in Armenia dai suoi amici biologi e che ha appena nominato nel *Viaggio*; l'equivalenza tra ricordare e riconoscere è un'allusione platonica; quella tra lo sforzo mnemonico (diretto all'indietro nel tempo) e il processo della crescita (diretto in avanti) è un tipico procedimento mandel'stamiano che rende il tempo percorribile in due direzioni; infine il modo in cui il ricordo si sviluppa a partire da un 'embrione' mnestico, che si estende e cresce perché sottoposto a un invito, a una pressione esterna, ricorda da vicino il modello evolutivo lamarckiano, in cui le specie rispondono nel loro sviluppo alle richieste dell'ambiente.

Può essere questo il circolo di pensieri che induce Mandel'stam a scrivere, nel bel mezzo delle sue letture e riflessioni biologiche, una poesia sulla propria adolescenza. I versi prendono le mosse da lontano, sia nello spazio che nel tempo: la Corea, verso cui si dirigono le mire di Nicola II, corrisponde nel tempo alla guerra russo-giapponese del 1904-1905, e al periodo della vita del poeta descritto in *Šum vremeni*, mentre la serra è quella dell'istituto Tenišev di cui la stessa prosa racconta<sup>11</sup>. La seconda strofa caratterizza l'epoca dal punto di vista personale e storico: erano anni di allegria a spensieratezza adolescenziale (la *smešlivaja bul'ba*, 'bulbo ridanciano', può essere accostata all'espressione *s bul'boj smecha v grudi* nel capitolo *Suchum* di *Viaggio in Armenia*<sup>12</sup>, "con

---

serra, / tenendo una caramella mou in bocca. // Era il tempo del bulbo ridanciano / e della tiroide, / era il tempo di Taras Bul'ba / e della minaccia imminente. // Prepotenza, arbitrio, / la marcia del cavallo di Troia, / e su una catasta di legno una deputazione / di etere, sole e fuoco. // L'aria nel cortile era grassa / per i ciocchi come un bruco, / e a Pietropaolo-Tsushima / gridavamo urrà sul mucchio di legna ... // Dal giovane *zarevič Chlor* / – Dio ci benedica! – / come andavamo con alti gambali / in montagna alla ricerca di cloroformio. // Sono sopravvissuto a quell'adolescente, / e ampio è il mio cammino – / altri sogni, altri covi, / ma non posso non fare il brigante.' *11-13 maggio 1932, 1935*

<sup>11</sup> S II, 33. Si veda il commento di Gasparov (2002: 624).

<sup>12</sup> PSSP II, 324. *Smecha* non compare in S II, 117.

il bulbo”, ossia il seme, “di una risata nel petto”, con una risata che monta nel petto e sta per venire fuori; il bulbo si riconnette alla serra appena nominata<sup>13</sup>), ma anche di disagi e malattie giovanili (la tiroide ricorda le “ghiandole gonfie dell’infanzia” di *Leningrad*); anni di letture scolastiche (il *Taras Bul'ba* di Gogol', cf. Mec 2011: 83) e minacciosi eventi incombenti (la rivoluzione del 1905<sup>14</sup>).

La terza e la quarta strofa oscillano ambigualmente tra vicende storiche e personali; l'arbitrio e la prepotenza, l'inganno (il cavallo di Troia, ulteriore riferimento a una lettura scolastica), la catasta di legna, l'aria densa del fumo di incendi (*žirnaja*, alla lettera ‘grassa’; *žirnyj*, aggettivo spesso usato da Mandel'stam, come abbiamo visto, con significato negativo, è frequentemente associato, stranamente, al cielo, all'aria e alle stelle), le grida di urrà dirette alla corazzata Petropavlosk, affondata dai giapponesi, e alla battaglia di Tsushima, che segnò la definitiva sconfitta della flotta russa, vista dalla gioventù rivoluzionaria come preludio alla caduta del regime zarista, si riferiscono agli eventi storici del 1905 a cui allude la strofa precedente, e, come nota Baines<sup>15</sup>, a giochi di guerra e prime riunioni politiche tra ragazzi nel cortile dell'istituto Tenišev, (in cui si trovava una catasta di legna, *polennica*, ricordata anche dell'eroe del romanzo di Nabokov *Zaščita Lužina*<sup>16</sup>). Il senso della poesia sta proprio in quella fusione tra il poeta e il tempo, le età della vita e della storia, che era già alla base di *Šum vremeni*. I giochi dei ragazzi intanto implicano anche un certo arbitrio e prepotenza, come gli eventi storici presenti e futuri cui fanno da specchio e da preludio, e come conferma la terza strofa. Questa rimanda alla favola dello *zarevič Chlor*, scritta da Caterina II per suo nipote, il futuro zar Alessandro, e ripresa da Deržavin nelle poesie *Felica*<sup>17</sup> e *K zareviču Chloru*. Nella favola lo *zarevič Chlor* è un bambino di straordinaria intelligenza, che deve compiere per conto del khan chirghiso una difficile impresa, in cui sarà assistito dal giovane *Rassudok*, Ragione: trovare una rosa senza spine, simbolo di virtù, scalando una scoscesa montagna e superando difficoltà e tentazioni di ogni sorta. Nel rimaneggiamento parodico mandel'stamiano i ragazzi dell'istituto Tenišev compiono ben altre imprese: vestiti con alti gambali militari (tutta l'atmosfera dell'istituto era, come ricorda il poeta in *Šum vremeni*, militaresca; il sostantivo *golenišče* sarà usato di lì a poco nell'epigramma contro Stalin), vanno in cerca di *chloroform*, dove, se è evidente il gioco di parole tra *Chlor* e *chloroform*, non può d'altra parte sfuggire il recente uso del termine *chloroform* in *Polnoč'*

<sup>13</sup> Secondo Gasparov e Mec la *smešlivaja bul'ba* si riferisce al pomo d'Adamo, che si sviluppa negli anni della pubertà oggetto della lirica, ed è situato sopra la tiroide, nominata subito dopo (Gasparov 2002: 624; PSSP I, 607). In tal caso si può supporre una derivazione da *pomme d'Adam*, dove il francese *pomme* può indicare sia ‘mela’ che ‘patata’, e quest'ultimo è il significato assunto da *bul'ba* in ucraino e in bielorusso.

<sup>14</sup> Su cui cf. ancora *Šum vremeni* (S II, 28sgg.).

<sup>15</sup> Baines 1976: 56. Su questo tema cf. anche Mec 2011: 18sgg.

<sup>16</sup> Anche Nabokov, come Mandel'stam, era stato allievo dell'istituto Tenišev, e nel romanzo attribuisce al protagonista i suoi ricordi.

<sup>17</sup> Parte del programma di letteratura russa dell'istituto Tenišev (Mec 2011: 81).

v *Moskve*, a descrivere l'intorpidimento della società sovietica. Di una società intorpidita e sonnolenta parla anche, a proposito del periodo tra fine Ottocento e inizio Novecento in Russia, *Šum vremeni*, ed entrambe le sensazioni, quella del rapporto irriverente con la tradizione (a due livelli, il primo fonetico, con il gioco di parole *Chlor-chloroform*, il secondo semantico: i ragazzi dell'istituto Tenišev evidentemente non sono assennati come Chlor e non vanno, tra tentazioni e pericoli, in cerca della virtù), e quella del vischioso procedere di un'epoca cloroformizzata, pervadono la strofa<sup>18</sup>.

Tutto questo, gli eventi storici e politici e l'adolescenza irrequieta attraverso il cui prisma essi venivano percepiti, è ormai trascorso. L'ultima strofa si pone al di fuori del quadro disegnato dalle precedenti, e lo commenta, scoprendone il tema fondamentale: l'identità nel cambiamento. Anche se quell'adolescente non c'è più, e tutto è cambiato, la storia della Russia e le condizioni di vita del poeta, e le sue aspirazioni (*drugie sny* può alludere allo sfumare dell'adolescenziale entusiasmo di Mandel'stam per la rivoluzione) e i luoghi dove nascondersi (*gnezda*), qualcosa è rimasto intatto: l'ostinato *razbojčinat'*, fare il brigante, essere cioè un *outsider*, ribellarsi alle convenzioni, agire ai margini della società, contrariamente all'opinione della maggioranza. E con questo torniamo al tema dell'*otščepenec* del *poryv* del lupo, ma con una colorazione politica più netta.

\*\*\*

Увы, растаяла свеча  
Молодчиков каленых,  
Что хаживали вполплеча  
В камзольчиках зеленых,  
Что пересиливали срам  
И чумную заразу  
И всевозможным господам  
Прислуживали сразу.

И нет рассказчика для жен  
В порочных длинных платьях,  
Что проводили дни как сон  
В пленительных занятиях:  
Лепили воск, мотали шелк,  
Учили попугаев  
И в спальню, видя в этом толк,  
Пускали негодяев.<sup>19</sup>  
22 мая 1932

<sup>18</sup> Secondo Gasparov (2002: 624) *chloroform* si riferisce invece al ricordo di ospedali militari.

<sup>19</sup> 'Ahimè, si è consumata la candela / dei roventi bellimbusti / che camminavano di fianco / in verdi giustacuori / che vincevano il disonore / e il contagio della peste / e ogni sorta di signori / servivano immediatamente. // E non c'è narratore per le mogli / in lunghi vestiti viziosi, / che trascorrevano i giorni come un sogno / in ammalianti occu-

Nel 1932, in un periodo di relativa calma, Mandel'stam si dedicava, oltre che ai naturalisti, alla letteratura italiana; rileggeva Dante, preparandosi a scrivere il *Discorso*, che seguirà a distanza di un anno, e studiava la lingua italiana, letture e studi da cui prendono le mosse questa poesia e la successiva. La loro complessa storia compositiva è riportata da Nadežda<sup>20</sup>. *Novellino* era il titolo originario di versi che ella descrive come una *šutka*, uno scherzo, indirizzato ai fiorentini (*I fiorentini* era un'altra variante del titolo). Il *Novellino* è, come è noto, una raccolta di novelle toscane della fine del Duecento, incentrate su temi vari, mitici, amorosi, storici, cortigiani. Se si legge la variante poi eliminata della prima parte della poesia (S I, 398-399), ci si rende conto di come questa tragga spunto non solo dalle vicende delle novelle, ma anche da una lettura ironica dei vizi dei fiorentini presentati nell'*Inferno* dantesco. Due domande possono essere d'aiuto per leggere il fondo di una poesia in apparenza leggera; la prima attiene come sempre ai fili che la legano al suo *poryv*, la seconda al carattere proprio dell'ironia mandel'stamiana, che, come si è visto, contiene quasi sempre un risvolto amaro.

Il tema del *poryv* è il corso inverso del tempo. La prima poesia, *Lamark*, lo affronta dal punto di vista biologico-evolutivo, la seconda da quello personale e biografico, questa lo affronterà dal punto di vista letterario e sociale. Nelle prime due poesie Mandel'stam ha disegnato un tempo percorribile in due direzioni: l'evoluzione delle specie può essere invertita, mentre la propria evoluzione personale è percepita come una non-evoluzione, persistenza di fondamentali caratteristiche di base al di là dei cambiamenti esteriori. In *Novellino* egli sembra lamentare la scomparsa di una società di uomini e donne tutt'altro che virtuosi: bellimbusti "roventi"<sup>21</sup>, che camminano girati a tre quarti (*vpolpleča*), guardando dall'alto in basso al di sopra di una spalla (in una posa tipica della pittura italiana rinascimentale), nei loro giustacuori, teoricamente pronti a sconfiggere ogni macchia morale e fisica, in realtà pronti a servire per soldi qualsiasi signore, e donne viziose, apparentemente dedite a muliebri caste attività, in realtà in attesa solo di far entrare in camera da letto uomini poco raccomandabili. L'ironia si situa nella poesia a più livelli, ed è strettamente legata al tema del non-passaggio del tempo. Primo livello: la società descritta dal *Novellino* non è in realtà trascorsa, questi uomini e queste donne sono ancora ben presenti nel mondo contemporaneo a Mandel'stam. L'ironia è costruita in questo caso su false negazioni; il poeta lamenta la scomparsa di qualcosa per affermarne in realtà

---

pazioni: / modellavano cera, dipanavano seta, / ammaestravano pappagalli / e in camera da letto, vedendone il vantaggio, / lasciavano entrare mascalzoni.' 22 maggio 1932

<sup>20</sup> NM III, 173-174. Inizialmente la poesia constava di otto quartine, le cui ultime quattro sono quelle che figurano nella redazione definitiva riportata sopra come una poesia indipendente. Le prime quattro furono eliminate da Mandel'stam stesso a Voronež, nel 1935, e rielaborate in due quartine, a formare la poesia successiva.

<sup>21</sup> L'aggettivo *kalenyj*, alla lettera 'arroventati', può trarre la sua origine dal canto XV dell'*Inferno* dantesco, a cui la poesia nella sua originaria versione unitaria si ispirava, dove i sodomiti sono costretti a camminare sotto una pioggia di fuoco, che sfigura loro il viso ("lo cotto aspetto", "I viso abbruscato", *Inf.* XV, 26-27).

l'esistenza. Si consideri poi al lessico della poesia (secondo livello). La prima strofa contiene alcune parole-segnaie: *sram*, 'vergogna', 'disonore', e *čumnuju zarazu*, il 'contagio della peste'. La prima ci riporta alla poesia *Ja skažu tebe s poslednej*, dove la *sramota* è l'unica cosa che resta al poeta al posto della greca *krasota*; la seconda a tutto il *poryv* del lupo, e al suo tema metaforico, di puškiniana memoria, della peste. I personaggi del Duecento, dunque, rispecchiano la società sovietica anche attraverso riecheggiamenti del lessico di precedenti poesie. E le donne? Le loro "ammalianti occupazioni" rimandano alle poesie di ambientazione greca del Mandel'stam acmeista, in cui modellare la cera e filare la seta sono attività tipicamente femminili. Qui invece, con un'autoironia che ricorda ancora *Ja skažu tebe s poslednej*, il sottofondo aulico e grecizzante cede il passo a un'atmosfera da novella boccaccesca quando si passa alla descrizione delle loro attività amatorie. Per tutto questo, dice Mandel'stam, non c'è *rasskazčik*, non c'è narratore. Quest'affermazione si può intendere in due direzioni: nel senso più immediato e banale, non c'è narratore perché la società del *Novellino* è scomparsa, così come chi la raccontava, ma anche: la società del Duecento non è dissimile da quella sovietica, dove però i vizi e le mancanze di donne e uomini non possono essere raccontati dalla letteratura, pena la morte (aveva forse fantasticato Mandel'stam, leggendo Dante, di scrivere un suo proprio *Inferno*, dove castigare i personaggi della Mosca sovietica?).

\*\*\*

Вы помните, как бегуны  
 В окрестностях Вероны  
 Еще разматывать должны  
 Кусок сукна зеленый.  
 Но всех других опередит  
 Тот самый, тот, который  
 Из песни Данта убежит,  
 Ведя по кругу споры.<sup>22</sup>  
 Май 1932-сентябрь 1935

Anche questi versi, forse più apertamente dei precedenti, parlano di inversione del tempo, o di un tempo che non trascorre. Il materiale di riferimento è dantesco: nel quindicesimo canto dell'*Inferno* Dante incontra il suo maestro Brunetto Latini, condannato, tra i sodomiti, a camminare perpetuamente sotto una pioggia di fuoco<sup>23</sup>. Il canto si chiude con una nota metafora, in cui Brunetto

<sup>22</sup> 'Ricordate come i corridori / nei dintorni di Verona / devono poi srotolare / un panno di stoffa verde. / Ma supera tutti gli altri / proprio quello, quello che / nel canto di Dante fugge in avanti, / tenendo discussioni lungo il cerchio'. Maggio 1932-settembre 1935

<sup>23</sup> Anche il canto dantesco, dedicato a ricordi di giovinezza del poeta, è rivolto indietro nel tempo (salvo poi essere diretto verso il futuro dalle predizioni di Brunetto Latini su Dante, con quella mobilità cronologica che Mandel'stam aveva avuto modo di

è paragonato a un corridore vittorioso del palio di Verona, il cui premio consiste in un drappo verde. Nel *Discorso* Mandel'stam riprenderà, a proposito delle metafore dantesche, il passo della *Commedia*, dicendo:

Nella concezione dantesca il maestro è più giovane dell'allievo, perché 'corre più velocemente'. [...] La forza ringiovanente della metafora ci restituisce il vecchio dotto Brunetto con l'aspetto di un giovane – vincitore della corsa sportiva a Verona (S II, 217).

Mandel'stam interpreta cioè Dante alla luce di una sua (di Mandel'stam, ma anche di Dante nella lettura di Florenskij, che Mandel'stam conosceva<sup>24</sup>) idea centrale, quella della inversione del tempo. La metafora che fa di Brunetto il vincitore del palio di Verona non significa solo che il potere trasformativo della poesia conferisce al maestro di Dante il vigore e la velocità di un giovane. Il punto centrale è che, secondo Mandel'stam (in Dante il paragone non c'è), egli è "più giovane del suo allievo", perché è più veloce, e lo batte nella corsa. Questo vuol dire che per Brunetto, nell'*Inferno*, il tempo scorre al contrario, e va verso la giovinezza, non verso la vecchiaia; che il più anziano maestro riesce comunque, grazie alla sua maggiore esperienza ed erudizione, a vincere i giovani, suoi 'allievi', nella corsa. Quest'ultima assume allora un significato metaforico, ric collegandosi alle immagini di gare presenti in poesie come *Dovol'no kuskit'sja*: Brunetto diventa, come Lamarck, uno dei volti che rimandano l'immagine del Mandel'stam degli anni Trenta<sup>25</sup>.

\*\*\*

### *Импрессионизм*

Художник нам изобразил  
Глубокий обморок сирени  
И красок звучные ступени  
На холст, как струпя, положил.

Он понял масла густоту –  
Его запекшееся лето  
Лиловым мозгом разогрето,  
Расширенное в духоту.

---

riscontrare nella *Commedia*).

<sup>24</sup> Cf. Florenskij 1922.

<sup>25</sup> Gli *spory* sono le disquisizioni e discussioni che Brunetto Latini tiene a Dante sui vizi dei fiorentini mentre continua a correre sul sabbione infuocato del suo cerchio come in un 'giro' di corsa (*krug* può assommare in sé entrambi i significati). Chi si ferma infatti è poi condannato a stare per cento anni disteso sotto la pioggia di fuoco, senza potersi riparare con le mani. La 'vittoria' di Brunetto nel canto dantesco consiste proprio nell'aver evitato questa punizione continuando a correre.

А тень-то, тень все лиловой,  
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, –  
Ты скажешь: повара на кухне  
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,  
Недомалеваны вуали,  
И в этом солнечном развале  
Уже хозяйничает шмель.<sup>26</sup>  
23 мая 1932

Alla ricerca di colori nella pallida Mosca, Mandel'stam si recava spesso al *Muzej novogo zapadnogo iskusstva*. Lì erano esposti gli impressionisti francesi, tra cui Monet, al cui quadro *Lilas au soleil* i versi si riferiscono. La poesia costituisce all'interno dei *Quaderni* uno snodo in cui tematiche precedenti confluiscono per poi defluire e diradarsi, mentre vengono introdotti nuovi temi destinati a futuri sviluppi. Il tema principale, presente già a partire da *Armenija*, è quello della vista, mediata stavolta dalla pittura. La poesia si divide chiaramente in due metà, costituite ciascuna da due strofe, e si organizza intorno a due assi centrali (ciascuno presente in entrambe le strofe), che verosimilmente rappresentano per Mandel'stam l'essenza dell'impressionismo: la sinestesia, per cui il colore è anche suono e odore e sensazione tattile, e il paradosso tempo-spazio, per cui la tela cerca di cogliere, nella sua essenza tutta presente, il passaggio del tempo.

La prima strofa presenta il tema evidente del dipinto: il suo centro compositivo è il “deliquio profondo” del lillà. Mandel'stam aveva già usato l'espressione *glubokij obomorok* in *O, kak my ljubim licemerit'*, in cui dichiarava di non voler morire, come un pesce, nel “deliquio profondo delle acque”. Quest'ultimo indica, nella sua accezione positiva della poesia su Monet come in quella negativa di *O, kak my ljubim licemerit'*, l'assenza di connotati umani, e soprattutto di parola. Indica un tratto di quel ‘mondo senza uomini’ che Mandel'stam andava formando nella sua mente, nei retroscena della scrittura, un mondo che può significare codarda abdicazione alla coscienza, come nel caso della morte del pesce, ma anche lo scenario dipinto da Monet, in cui gli uomini sono sempre in secondo piano, e il cuore della composizione diventa lo studio dei colori, della luce, e del passaggio del tempo, riflesso nel trascorrere delle ore del giorno e delle stagioni sul paesaggio. Monet rappresenta il deliquio dei lillà attraverso gradazioni di colori che corrispondono a gradazioni sonore (un *continuum* di

---

<sup>26</sup> *‘Impressionismo. Il pittore ci ha raffigurato / il deliquio profondo del lillà / e dei colori le sonore gradazioni / sulla tela, come croste, ha posto. // Ha capito la densità dell'olio – / la sua estate raggrumata / è riscaldata da un cervello lilla / stesa nell'afa. // E l'ombra, l'ombra si fa sempre più lilla, / un fischio o una frusta, come un fiammifero, si spegne, – / dirai: i cuochi in cucina / preparano grassi piccioni. // S'intuisce un'altalena / i veli sono appena abbozzati, / e in questo solare disfaccimento / il calabrone già la fa da padrone.’ 23 maggio 1932*

suoni che fluiscono l'uno nell'altro); la sensazione tattile che si accompagna a quella visivo-sonora è attribuibile alla superficie irregolare, ruvida e granulosa della tela su cui sono stesi i densi colori a olio, che si rapprendono formando una crosta, dove *strup* è l'escara che copre una ferita. Nelle minute di *Fran-cuzy* Mandel'stam scrive, nell'ambito di una serie di brevi frammenti su Monet: "L'artista [*Chudožnik*, la stessa parola che apre la poesia] è per sua natura un medico, un guaritore. Ma se non cura nessuno, a chi e perché allora serve?" (S II, 361). Nella prima parte della poesia figurano un gruppo di termini medico-anatomici: il già visto *obmorok*, poi *strup*, *mozg*, *zapeč'sja*. Una possibile interpretazione del frammento è che Monet non cura gli esseri umani, nelle sue tele secondari, ma 'cura', nel senso di rappresenta, fa vivere artisticamente, qualcosa (il mondo naturale) che senza di lui sarebbe condannato al "deliquo profondo", a sprofondare nell'esistenza muta.

È infatti l'olio denso, che si rapprende come sangue su una ferita (questo il significato di *zapeč'sja*), a costituire, nella figurazione dei lillà, il 'cervello' della composizione. In altre parole, i lillà che si distendono nell'estivo paesaggio afo-so costituiscono il 'centro pensante' della tela, e in un certo senso sostituiscono quello che tradizionalmente dovrebbe trovarsi al loro posto, l'uomo. Ma anche: se si guarda il quadro di Monet sembra che la forma del cespuglio di lillà ricordi vagamente quella di un cervello (non bisogna dimenticare che in questo periodo Mandel'stam legge libri e manuali di scienze naturali ricchi di illustrazioni).

La seconda parte della poesia sostituisce alla descrizione statica del quadro una descrizione dinamica, centrata sul trascorrere del tempo. La congiunzione *a*, con cui la terza strofa si apre, e la ripetizione di *ten'-to*, *ten'* suggeriscono l'idea del movimento. Rappresentare il tempo era uno dei punti centrali della concezione pittorica di Monet, e proprio questo quadro, insieme al suo 'gemello', *Lilas*, *temps gris*, costituisce la prima delle famose serie, in cui l'artista dipinge lo stesso oggetto in diversi momenti del giorno o in diverse stagioni dell'anno. Il procedimento della variazione dell'identico interessava sicuramente Mandel'stam, i cui dittici e trittici, poesie gemellari, oscillazioni semantiche di uno stesso soggetto, possono essere considerati l'equivalente poetico delle serie di Monet. Ma anche all'interno dello stesso quadro dei *Lilas au soleil* si avverte il passaggio del tempo. La metà superiore della tela infatti è al sole, quella inferiore in ombra (quasi del tutto: il sole filtra ancora qua e là attraverso il cespuglio disegnando macchie di luce – un procedimento tipico del pittore); la poesia anima il dipinto, rendendo lo scorrere del tempo esplicito: l'ombra si estende, i colori si incupiscono, poi tendono a spegnersi, si estinguono come la luce di un fiammifero che si è consumato, declinano come la curva finale del suono stridulo di un fischio o di una frusta che schiocca, udito in lontananza.

Gli ultimi due versi della quartina sono gli unici nella poesia a riferirsi a una presenza umana. Attraverso le espressioni 'tu dirai', 'i cuochi in cucina', Mandel'stam sembra rivolgersi a qualcuno che stia osservando il quadro insieme a lui<sup>27</sup>, accennando contemporaneamente in modo obliquo alle due presenze

<sup>27</sup> Langerak (2012) nota come l'inizio della poesia ricordi le spiegazioni di una

femminili del quadro, le donne che siedono sotto i lillà. Lo spettatore può immaginare che la sera sta scendendo, e da qualche parte fuori dalla rappresentazione del dal quadro i cuochi stanno preparando un pasto tipicamente francese, i piccioni, ma allo stesso tempo questo può essere anche il pensiero delle donne: i cuochi staranno già cucinando, è ora di tornare a casa.

Che il quadro suggerisca quanto lo spettatore deve poi completare con l'immaginazione lo dice il primo verbo dell'ultima strofa, *ugadyvaetsja*, 'si intuisce'. Quello che infatti si intuisce, l'altalena, i veli, e poi il calabrone, nel quadro di Monet è assente. Si può ipotizzare che nel ricordo Mandel'stam stia sovrapponendo più quadri impressionistici<sup>28</sup> – oppure si può ritenere che questi elementi siano parte dell'idioletto poetico mandel'stamiano, che dal quadro prende le mosse per poi distaccarsene, trasformando la pittura in poesia. *Kačel'*, forma antiquata della parola *kačeli*, 'altalena', attiene all'area semantica di *kačat'*, quell'oscillare, dondolare, che abbiamo già visto essere tipico della poesia mandel'stamiana – nella scena rappresentata dal quadro si può indovinare l'oscillare di ombre e luci allo spostarsi del sole, oppure di alberi e foglie mosse dal vento; i veli (*vuali*, dal francese *voile*), sono sì veli e velette tipici dell'abbigliamento femminile dell'epoca, ma anche forse velature dei colori, laddove le ombre progressivamente si allungano e si stendono.

La definizione *solnečnyj razval*, 'solare disfacimento', allude almeno a due cose: al fatto che il sole si stia 'disfacendo', ossia stia cedendo all'ombra, e al fatto che tutto il quadro è composto, o meglio scomposto, in piccole pennellate, che all'occhio dello spettatore, a seconda del suo spostamento o oscillazione, che ne muta la messa a fuoco, si assemblano a comporre l'immagine, o si separano in grumi di colore, scomponendola. Mentre dunque sulla tela scende l'ombra, le due donne si alzano e vanno a casa; al loro posto resta a farla da padrone solo il calabrone (*choz'ajničat'*, verbo assolutamente umano, sia 'spadroneggiare' che 'occuparsi delle faccende domestiche', sembra indicare la sostituzione delle donne con l'insetto). Il calabrone nel quadro di Monet manca, come naturalmente non può essere rappresentato l'eventuale momento il cui il sole cade e le donne si ritirano; questo svolgimento della pittura nel tempo è dunque prettamente mandel'stamiano. Il calabrone fa parte in Mandel'stam di un immaginario che comprende api e vespe, e poi i ragni come insetti predatori<sup>29</sup>. Il ragno, presente anche in *Grifel'naja oda*, in *Lamark* è opposto alla musica (*gluchota pauč'ja*), e rappresenta quindi la fine dell'arte. Sembra che il rimando a *Lamark* sia suggerito a qualche livello dall'accostamento delle parole *razval* (in *Lamark* avevamo *proval*, 'lacuna', formato dalla stessa radice) e *šmel'*, e dall'impressione che il calabrone abbia sostituito l'uomo: il quadro, così come la poesia, è

---

guida in un museo.

<sup>28</sup> Questa la supposizione di Langerak (*ibid.*).

<sup>29</sup> Ronen 1983: 165. In *Grifel'naja oda* il calabrone morto è associato al giorno che volge al termine e cede alla notte; nell'interpretazione di Ronen l'immagine si opporrebbe a quella delle api morte, in *Voz'mi na radost'* connesse alla notte.

come sottoposto a un processo involutivo, per cui i colori si sfaldano, il giorno si spegne, e l'uomo, come in *Lamark*, scompare, lasciando posto agli insetti.

Questo è uno dei fili che connettono la poesia al *porjv* del tempo inverso. Un altro si può ricavare dalle minute del capitolo del *Viaggio Francuzy*<sup>30</sup>. Qui Mandel'stam dice:

Una tale definizione della luce, una tale appetitosa audacia della colorazione si ritrova solo alle corse [in cui sei coinvolto con tutta l'anima...]. E cominciamo a capire in cosa consiste il carattere vincolante del colore, il fervore di magliette azzurre e arancione, e che il colore non è altro che il senso della partenza, tinto di distanza e rinchiuso in un volume... (S II, 361).

Le corse fanno parte in questo periodo di un immaginario ricorrente, che si sviluppa ora fino a includere quella modalità di visione per cui ci si concentra su oggetti colorati distanti (le magliette dei corridori), tentando di metterli a fuoco. Come in questo caso, anche nei dipinti degli impressionisti la definizione dei colori dipende strettamente per Mandel'stam dalla necessità di rappresentare il senso della distanza e quello del volume. Più precisamente, ciò che importa è la “sensazione dello *start*”, la definizione della linea di partenza da cui la corsa prenderà il via. La definizione cioè di un punto fermo, da cui origina il movimento che il quadro si sforza di catturare.

Un altro passo delle stesse minute si riferisce più specificamente al dipinto di Monet:

... I lussureggianti, fitti lillà dell'Île de France, schiacciati a partire da stelline in una spugna porosa, come calcarea, composti in una minacciosa massa di petali; i meravigliosi lillà apeschi che hanno escluso [dalla cittadinanza mondiale tutti i sensi] tutto al mondo, tranne le impenetrabili percezioni del calabrone, – ardevano alla parete come un respirante rovetto [dai mille occhi], [ed erano più sensuali, maliziosi e pericolosi delle ardenti donne] più complicati e sensuali delle donne (S II, 361-362).

La moltitudine di petali, l'affollamento delle pennellate che formano quell'insieme complesso che è il cespuglio di lillà, è paragonato in successione a: una moltitudine di stelline, che, appiattite le punte, diventano come piccoli pori di una spugna (la stessa spugna è poi paragonata a una roccia calcarea, di cui ricorda la forma porosa); una “massa minacciosa” di petali; api, dove il probabile termine di paragone è l'alveare con le sue celle; il rovetto ardente, che non si consuma mai, della Bibbia; forse un polmone con i suoi alveoli, che “respira da sé” (*samodyšaščij*); un grappolo di “mille occhi”, simili a quelli degli insetti. La cosa più interessante in questo passo è il calabrone. I lillà sono *pčelinye*, ‘apeschi’; al di là delle autoreminiscenze per cui le api stanno per la poesia e

<sup>30</sup> Nel *Viaggio* Mandel'stam dedica alla pittura francese due brani, il capitolo *Francuzy* e l'inizio del già citato *Moskva*, entrambi relativi al periodo moscovita del 1932.

L'arte, l'elemento centrale è qui ancora la lamarckiana degradazione dell'arte (e del mondo tutto) al livello degli insetti. I lillà apeschi escludono infatti ogni percezione, ogni senso e ogni sentimento (*čuvstva*) umano; l'unico sentire possibile, in questo mondo dopo l'uomo, resta quello del calabrone, "impenetrabile" perché non si presta alla parola e alla comprensione. Il secondo elemento di grande interesse è il paragone dei lillà con le donne, non con le donne in genere, probabilmente, ma con quelle raffigurate nel quadro di Monet. I lillà sono più complessi di queste ultime (le figure umane nel quadro sono infatti solo abbozzate, e si colgono con difficoltà), e più sensuali. I lillà, in altre parole, rubano la scena alle donne, usurpandone le tradizionali attrattive, ulteriore segno di come Mandel'stam leggesse il dipinto sulla scorta del tema poetico del mondo senza uomini, che andava gradualmente prendendo forma nella sua immaginazione.

### 3.4 Poryv della poesia e delle lingue

Дайте Тютчеву стрекозу –  
 Догадайтесь почему!  
 Веневитинову – розу.  
 Ну, а перстень – никому.

Боратынского подошвы  
 Изумили прах веков,  
 У него без всякой прошвы  
 Наволочки облаков.

А еще над нами волен  
 Лермонтов, мучитель наш,  
 И всегда одышкой болен  
 Фета жирный карандаш.<sup>31</sup>  
 Май 1932

Il secondo *poryv* del *Quaderno*, che segue il primo senza soluzione di continuità cronologica, s'incentra, pur senza abbandonare del tutto i riferimenti agli interessi naturalistici, su un altro settore delle letture di Mandel'stam nel 1932: la poesia russa, italiana e tedesca. Si apre con una poesia-indovinello che ha da tempo attirato l'attenzione degli studiosi, un po' per il suo carattere di sfida semischerzosa, un po' perché la poesia sulla poesia è materia fin troppo ovvia dell'indagine erudita. Le tre quartine sono costruite così: ci sono cinque poeti dell'Ottocento russo nominati esplicitamente, Tjutčev, Venevitinov, Boratyn-

<sup>31</sup> 'Date a Tjutčev la libellula – / indovinate un po' perché! / A Venevitinov – la rosa. / Ma l'anello – a nessuno. // Le soles di Boratynskij / hanno stupito la polvere dei secoli, / lui ha federe di nuvole / senza tramezze. // Mentre ancora esercita su di noi il suo potere / Lermontov, nostro tormentatore, / e sempre malata di affanno / è la grassa matita di Fet.' *Maggio 1932*

skij, Lermontov e Fet, distribuiti in numero di due nella prima quartina, uno nella seconda e due nella terza, e cinque attributi, una libellula, una rosa, un anello, delle suole che somigliano a “federe di nuvole”, e una matita grassa. Gli oggetti e i poeti non sono in un rapporto di corrispondenza biunivoca: a Tjutčev corrisponde la libellula, a Venevitinov la rosa, a Boratynskij le federe di nuvole, a Fet la matita grassa, ma l’anello non corrisponde a nessuno, mentre a Lermontov non è assegnato alcun oggetto distintivo. La poesia pone, sul piano della comprensione immediata, due problemi essenziali: perché a un certo poeta corrisponda un certo attributo (e perché all’anello non corrisponda alcun poeta), e perché Mandel'stam abbia scelto proprio questi poeti. In altre parole, si tratta di individuare due serie associative, una che leghi ogni poeta al suo oggetto, e una che leghi i poeti (e possibilmente gli oggetti) tra loro. Gli studiosi si sono occupati della prima domanda chiamando in causa gli ipotesti: ciascuno degli oggetti è contenuto in una poesia del poeta a cui è attribuito. Si ottengono così una serie di quattro ipotesti abbastanza chiaramente individuati: *V dušnom vozduche molčan'e*, in cui compare, per l'unica volta in tutto il corpus poetico tjutčeviano, la libellula; *Tri rozy* di Venevitinov; *Čudnyj grad poroj sol'etsja* di Boratynskij, in cui le nuvole che in cielo formano strane città sono assomigliate alle volatili “creazioni del sogno poetico”; infine l'ultima poesia scritta da Fet, sofferente come Mandel'stam di asma, *Kogda dychan'e množit muki*, cui il poeta morente apportò correzioni a matita, come Mandel'stam sapeva (Ronen 1983: 61). L'enigmatico anello, non attribuito a nessuno, si trova al centro di una intricata rete di ipotesti e riferimenti biografici, che chiamano in causa Venevitinov e Puškin (cf. Gasparov 2002: 627), senza dimenticare che *Persten'* è anche il titolo di una *povest'* di Boratynskij.

Questo tipo di indagine risponde, per riprendere ancora una volta la distinzione fatta da Nadežda, alla domanda *o čem*, di cosa la poesia parla, ma non a *za čem*, per cosa, qual è la funzione del materiale poetico. Rispondere a questa seconda domanda significa cercare di capire le ragioni della scelta dei poeti e degli attributi (quindi degli ipotesti), e il loro significato per Mandel'stam. In questa direzione si muove il saggio di F. Uspenskij (2008: 9-72) *Habent sua fata libellulae*, che concerne però solo i primi due versi relativi a Tjutčev. F. Uspenskij fa riferimento alla complessa storia della parola *strekoza* nel vocabolario scientifico e letterario russo, mostrando come nel primo il termine indichi l'insetto individuato da Linneo, appartenente all'ordine degli odonati, e notoriamente silenzioso (tra l'altro un insetto predatore, dotato di occhi composti dalla vista particolarmente acuta, caratteristiche importanti per Mandel'stam), mentre nel secondo arrivi a significare, attraverso le evoluzioni della tradizione poetica, una creatura composita, che possiede molte caratteristiche della cicala, tra cui il canto (la favola di Lafontaine *La cicala a la formica* diventa infatti nella versione russa di Krylov *Strekoza i muravej*). La libellula della poesia di Tjutčev, dotata di una “voce penetrante” (*režkij golos*), appartiene dunque alla specie ‘poetica’; “date a Tjutčev la libellula” starebbe secondo Uspenskij a significare, in modo semischerzoso, date a Tjutčev la vera libellula, quella ‘scientifica’, che Mandel'stam aveva con ogni probabilità incontrato nelle sue letture naturalisti-

che di quel periodo. Partendo da questi dati si può provare a spingersi un po' oltre nell'interpretazione del testo. Perché Mandel'stam inviterebbe ad attribuire a Tjutčev come suo segno distintivo la libellula 'scientifica', ossia l'insetto che, per eccellenza, non canta? Una risposta potrebbe essere questa: per Mandel'stam la caratteristica che individua la poesia di Tjutčev è il silenzio, non solo quello di cui parla l'ipotesto *V dušnom vozduche molčan'e*, ma anche quello di *Silentium*, a cui gli omonimi famosi versi di Mandel'stam del 1910 si ispirano. Il primo distico conterrebbe quindi in questo caso almeno tre cose: una notazione in tono semischerzoso di storia della lingua, agganciata ai contemporanei interessi scientifici di Mandel'stam (e rispondente alla concezione che fa di arte e scienza un ambito unico senza barriere distintive); l'individuazione di Tjutčev come poeta del silenzio; un richiamo alla propria poesia del periodo acmeista, *Silentium*, e al suo corrispondente ipotesto<sup>32</sup>.

Non bisogna d'altronde dimenticare che, se la libellula compare una sola volta nel corpus poetico tjutčeviano, in quello mandel'stamiano essa ritorna spesso, a partire dalle poesie del periodo acmeista (*Medlitel'nee snežnyj ulej*, 1910; *Strekozy bystrimi krugami*, 1911; *Petropol'*, 1916), per continuare in quelle degli anni Venti (*Mne žalko, čto teper' zima*, 1920; *Veter nam utešen'e prines*, 1922), fino alla sezione finale dei *Quaderni di Mosca*, con il ciclo in morte di Andrej Belyj (*Golubye glaza i gorjačaja lobnaja kost'*, *Menja presledujut dve tri slučajnych frazy*, 1934). La libellula mandel'stamiana nel tempo si associa sempre più chiaramente all'idea della brevità e caducità della vita. È interessante notare come nel ciclo in memoria di Andrej Belyj le libellule ritorneranno proprio insieme a matite grasse come simboli di morte. La connotazione della libellula mandel'stamiana trova riscontro nelle caratteristiche sinistre e malefiche attribuite all'insetto nella tradizione germanica e scandinava, di cui Mandel'stam poteva essere a conoscenza. Una interpretazione della poesia e del suo indovinello che muova dalla libellula mandel'stamiana per giungere a quella tjutčeviana dovrà però in ogni caso rendere conto della sua attribuzione al poeta romantico. In questo caso Mandel'stam potrebbe voler dare a Tjutčev la sua, di Mandel'stam, libellula, quella vera, che non canta, simbolo di morte, al posto della cicala, l'insetto dal *rezkij golos* che abita in realtà i versi di *V dušnom vozduche molčan'e* (per altro pieni di contrassegni che diventeranno tipicamente mandel'stamiani, *vozduch*, *dušnyj*, *molčan'e*, *roza*, *groza*, *grom*, *preizbytok*), simbolo della vita allegra e spensierata. La *strekoza* preparerebbe in questo modo il tema della morte che abiterà poi tutta la poesia.

<sup>32</sup> Un'ulteriore congettura può riguardare il tema della poesia *V dušnom vozduche* di Tjutčev, *groza*, il temporale. In un appunto di Mandel'stam degli anni Dieci si legge: "Prototipo dell'avvenimento storico in natura è il temporale. Prototipo dell'assenza di avvenimenti si può considerare il movimento della lancetta dell'orologio sul quadrante [...] Scrutiamo attentamente, sulla scia di Tjutčev, conoscitore della vita temporalesca, la nascita del temporale..." (S II, 375). Nell'ambito del *poryv* in esame, *groza* assumerà le connotazioni di metafora degli eventi storico-politici.

Il passaggio da Tjutčev a Venevitinov si compie per via associativa; il secondo verso di *V dušnom vozduche molčan'e* nomina infatti rose fragranti. La poesia *Tri rozy*, una delle più importanti di Venevitinov, parla di tre rose metaforiche, la più fresca delle quali non si trova in cielo, e non è eterna: è la rosa delle guance di una fanciulla, che con il tempo appassirà (anche la poesia di Tjutčev parla di *lanity*, le gote di una fanciulla). Nella poetica mandel'stamiana la rosa sta a significare sia la poesia che la caducità, ed è questa rosa, bella e fragile, che egli vuole probabilmente assegnare a Venevitinov (con un possibile rimando anche alla breve vita di quest'ultimo).

Sempre per via associativa da Venevitinov deriva il *persten'*, l'anello, in cui si assommano significati e allusioni diverse: in primo luogo all'anello di Ercolano donato al poeta da Zinaida Volkonskaja, da lui infelicemente amata, dedicataria dei versi *K moemu perstnju*, e che gli fu infilato al dito, secondo la sua volontà, prima della morte, perché fosse seppellito con lui (nel 1930 il corpo fu riesumato, l'anello sfilato e portato alla Biblioteca Lenin). Sullo sfondo dell'anello di Venevitinov si delinea in controluce, ancora associativamente, la storia di quello di Puškin<sup>33</sup>, anch'esso pegno d'amore e talismano, a cui il poeta dedica versi e da cui giura di non separarsi mai. Il destino di quest'anello dopo la morte del suo proprietario fu una staffetta poetica che lo vide assegnato prima a Žukovskij, e poi a Turgenev, il quale avrebbe voluto che fosse consegnato a sua volta a Tolstoj e poi da questi al più degno continuatore della tradizione puškiniana; l'anello fu invece donato al Museo Puškin di Carskoe Selo. A questo bisogna aggiungere l'anello nella poesia di Mandel'stam stesso; compare nella lunga *Grifel'naja oda*, del 1923, in cui rappresenta una parola chiave: artefatto talismanico, insieme al ferro di cavallo (*podkova*), dotato di significati simbolici che vanno dalla circolarità del tempo, all'eternità che si sottrae alla caducità, all'elezione poetica (Ronen 1983: 86sgg.). Sul significato dell'anello nella poesia in esame sussistono ipotesi molteplici: che nessuno sia degno dell'eredità puškiniana, se si legge *persten'* come riferimento al non nominato Puškin (in questo caso il verso vuol dire: l'anello, quello di Puškin, non può essere assegnato a nessuno); che l'anello si opponga alla libellula e alla rosa in quanto artefatto, simbolo di eternità, *versus* oggetti naturali, simbolo di fragilità e caducità (tutti gli anelli chiamati in causa hanno infatti la caratteristica di sopravvivere alla morte dei loro possessori – quello di Venevitinov anche alla distruzione di Ercolano; il verso allora vorrebbe dire che questa eternità non appartiene in realtà a nessuno, neanche ai poeti); che al posto di *nikomu* si celi Puškin; è a Puškin che va assegnato l'anello simbolo di elezione poetica e di eternità, ma il nome del più grande tra i poeti russi è tabuizzato, e al suo posto c'è Nessuno.

L'anello consente il passaggio associativo a Boratynskij (come si è detto *Persten'* è il titolo di una sua *povest'*), a cui è dedicata un'intera strofa, che lo colloca in una posizione centrale e prominente nella poesia. Anche in questo caso il poeta è definito da un insieme di immagini mandel'stamiane (la poesia comincia a configurarsi come una storia dei poeti russi del XIX secolo, che rap-

<sup>33</sup> Per i rapporti tra Puškin e Venevitinov cf. Ronen 2002: 35.

presenta allo stesso tempo una storia della poetica di Mandel'stam): le suole ritornano nel *Discorso*, in cui Dante, come Mandel'stam, compone camminando e viaggiando per l'Italia, mentre il passo è metafora per la poesia. Boratynskij è il poeta i cui versi, nel saggio del 1913 *O sobesednike*, giungono a Mandel'stam come un messaggio in bottiglia che ha viaggiato attraverso il tempo (S II, 147); in questo senso le sue suole hanno “stupito la polvere (*prach*) dei secoli”, perché questi ultimi non sono riusciti a consumarle: esse hanno vinto la caducità, rappresentata metaforicamente da *prach*, ‘polvere’, ma anche ‘spoglie’, ‘ceneri’; la durezza del messaggio poetico è risultata meravigliosamente sorprendente in confronto alla fugacità del tempo – destino che Mandel'stam si augura anche per i propri versi. Le suole, attributo di Boratynskij, diventano *navoločki oblakov*, ‘federe di nuvole’, prive di *prošvy*. *Prošva*, come l'italiano ‘tramezza’, ha due significati: può indicare sia una striscia di pizzo cucita tra due lembi di tessuto come ornamento (come nelle federe ricamate dei cuscini), sia un rinforzo di cuoio cucito tra tomaia e suola delle scarpe. Entrambi i significati sono attivi nella poesia – il termine *prošva* rappresenta il crocevia tra la sfera tessile e quella calzaturiera. È come se Boratynskij camminasse non sulla terra con normali scarpe, ma negli eterni cieli della poesia, su federe di nuvole. Il paragone tra le nuvole e i cuscini è implicito, e il sostantivo *poduška*, che foneticamente è affine a *podošva* e anticipa e prepara *odyška* della quartina successiva, si legge in trasparenza al testo<sup>34</sup>. L'ipotesto boratynskiano cui le nuvole si riferiscono è, come è stato notato (Gasparov 2002: 627), la poesia *Čudnyj grad poroj sol'etsja*, il cui tema, la labilità di sogni e costruzioni poetiche umane, simili a nuvole che il vento può in un attimo spazzare via, costituirebbe in questo caso un contrappunto a quello esposto nei due versi precedenti, la durezza del messaggio poetico attraverso i secoli. In questo senso va forse spiegato il verbo *izumili*, ‘hanno sorpreso’ la polvere dei secoli: quello che Boratynskij riteneva fugace si è invece rivelato durevole, eternato dalla sua poesia.

Meno evidente e meno univocamente identificabile il filo che connette Boratynskij e Lermontov; le nuvole evocano il cielo e quindi il volo, che potrebbe rimandare a due rispettive famose poesie dei poeti in questione, *Nedonosok* e *Demon*, entrambe caratterizzate dal volo aereo dei loro protagonisti. I due versi che riguardano Lermontov sono stati definiti i più enigmatici di tutta la poesia proprio perché non contengono nessun indovinello; se nessun oggetto, indicativo di un ipotesto, appartiene a Lermontov, gli appartengono però due caratteristiche: è *volen nad nami*, ‘nostro padrone’, e *mučitel'*, ‘tormentatore’. Ronen ipotizza che la motivazione della definizione siano i dolorosi temi poetici del cielo stellato e del *kremnistyj put'* che in *Grifel'naja oda* Mandel'stam deriva da Lermontov (Ronen 1983: 75sgg.), da cui egli si sente dolorosamente e inevitabilmente attratto e tormentato. I temi rimandano a quella che è probabilmente l'ultima, o una delle ultime poesie scritte da Lermontov, *Výchožu odin ja na do-*

<sup>34</sup> Cf. Soškin 2010. *Navoločki* può rimandare anche obliquamente al verbo *navoloč'*, con significato di ‘coprire adunandosi in gran quantità’, riferito spesso alle nuvole, come nell'espressione *na nebo tuč navoloklo*.

*rogu*. Mandel'stam era particolarmente affascinato, come nota Ronen, dalle 'ultime poesie'; il fatto che anche Fet sarà subito dopo presentato con i suoi ultimi versi può indurci a considerare la possibilità che sia proprio *Vychožu odin ja na dorogu* a tralucere dal distico dedicato a Lermontov, il cui tormento poteva ben essere lo stesso di Mandel'stam<sup>35</sup>.

Più chiaro è il riferimento ai versi di Fet; si tratta, come si è detto, dell'ultima poesia composta dal poeta prima di morire, *Kogda dychan'e množit muki*, a cui egli apportò correzioni a matita. L'affanno che tormentava sia Fet che Mandel'stam è ovvio elemento di identificazione. Resta da interrogarsi sul perché la matita di Fet sia grassa, *žirnyj* (al di là del dato di fatto che *žir*, il grasso, è presente nella composizione delle matite di grafite, e che *žirnyj karandaš* è un tipo di matita con cui si può scrivere su ogni superficie). Una prima ragione, riportata da Ronen, risiede in un gioco di parole bilingue, per cui il cognome 'Fet' risuona contemporaneamente in russo e in tedesco, dove *fett* significa 'grasso', appunto *žirnyj*. Nello stesso tempo l'area semantica di *žir* assume il significato negativo, di minaccia o morte, tipico di Mandel'stam.

È possibile ora provare a tracciare il percorso tematico interno della poesia, a individuare in altre parole lo *za čem*, la funzione dei vari elementi nell'insieme del testo. Ci sono (almeno) due percorsi possibili: in primo luogo Mandel'stam delinea una storia della poesia russa del XIX secolo, cui sovrappone una storia della propria poesia con i suoi mitemi (il silenzio, la rosa, l'anello, le suole, quindi il cammino e il passo, i secoli e il tempo, il respiro e l'affanno), seguendo la tendenza storicizzante che egli manifesta in questo periodo negli ambiti più diversi, dalla storia naturale, a quella personale, a quella letteraria. In secondo luogo, in trasparenza, prende forma il tema della caducità e della persistenza, un tema doppio, contraddittorio, come è tipico di Mandel'stam, sviluppato in senso oscillante, propendendo ora per un versante della contraddizione ora per l'altro attraverso una serie di immagini-simbolo: la libellula, legata alla morte ma anche, nella sua versione 'letteraria' di insetto dal *rezkij golos*, alla poesia, e in seconda battuta associata alla *groza*, immagine di sommovimenti e catastrofi storico-politiche; la rosa, simbolo convenzionale di poesia, bellezza, eternità, ma anche proverbialmente di caducità, fugacità della vita; l'anello, talismano di eternità e durevolezza, non assegnato però a nessuno; le suole di un cammino poetico che varca i secoli e sopravvive al trascorrere del tempo, associate però alle nuvole (in Mandel'stam dotate spesso di significato negativo), fragili ed evanescenti; la poesia che diventa tormento; la malattia del corpo unita all'eternità della scrittura.

Nessuna di queste ipotesi interpretative assume naturalmente un valore conclusivo. La poesia resta aperta, per sua dichiarata natura continuo stimolo di un inesauribile *dogadat'sja*.

<sup>35</sup> *Ja išču svobody i pokoja! / ja b chotel zabyt'sja i zasnut'! No ne tem choldnym snom mogli...*; nello stesso anno Lermontov aveva composto *Prorok*, il cui tema del poeta misconosciuto e deriso dal popolo era sicuramente non meno vicino a Mandel'stam, e non meno tormentoso.

\*\*\*

*Батюшков*

Словно гуляка с волшебною тростью,  
 Батюшков нежный со мною живет.  
 Он тополями шагает в замостье,  
 Нюхает розу и Дафну поет.

Ни на минуту не веря в разлуку,  
 Кажется, я поклонился ему:  
 В светлой перчатке холодную руку  
 Я с лихорадочной завистью жму.

Он усмехнулся. Я молвил: спасибо.  
 И не нашел от смущения слов:  
 – Ни у кого – этих звуков изгибы...  
 – И никогда – этот говор валов...

Наше мученье и наше богатство,  
 Косноязычный, с собой он принес –  
 Шум стихотворства и колокол братства  
 И гармонический проливень слез.

И отвечал мне оплакавший Тасса:  
 – Я к величаньям еще не привык;  
 Только стихов виноградное мясо  
 Мне освежило случайно язык...

Что ж! Поднимай удивленные брови  
 Ты, горожанин и друг горожан,  
 Вечные сны, как образчики крови,  
 Переливай из стакана в стакан...<sup>36</sup>  
 18 июня 1932

---

<sup>36</sup> *‘Batjuškov. Come uno sfaccendato con un bastone magico, / il dolce Batjuškov vive con me. / Cammina tra i pioppi sul selciato, / annusa una rosa e canta Dafne. // Senza credere per un attimo alla separazione, / a quanto pare, lo salutai: / nel guanto chiaro la fredda mano / con febbrile invidia stringo. // Lui fece un mezzo sorriso. Io dissi: grazie. / E non trovai per l’imbarazzo le parole: / – Nessuno ha – queste sfumature sonore... / – E mai – questo mormorio di flutti... // Il nostro tormento e la nostra ricchezza, / egli, disartirico, portò con sé – / il rumore del poetare e la campana della fratellanza / e un armonioso torrente di lacrime. // E mi rispose, lui che aveva pianto Tasso: / – Non mi sono ancora abituato alle celebrazioni; la sola polpa d’uva dei versi / mi ha rinfrescato per caso la lingua... // Ma allora! Solleva le sopracciglia stupite, / tu, cittadino e amico dei cittadini, / e sogni eterni, come campioni di sangue, / di bicchiere in bicchiere travasa...’*  
 18 giugno 1932

Come aveva detto Celan nella *Rundfunksendung*, la poesia di Mandel'stam è *zeitoffen*, 'aperta al tempo', non solo nella sua struttura grammaticale e organizzazione lessicale, ma anche nei suoi flussi e riflussi tematici. I temi di queste prime composizioni del *poryv* sulla poesia sembrano infatti riprendere, a un diverso livello, il saggio del 1921 *Slovo i kul'tura*: "Voglio di nuovo Ovidio, Puškin, Catullo, non mi soddisfano l'Ovidio, il Puškin, il Catullo storici", scriveva Mandel'stam (S II, 169). Se il saggio si riferiva principalmente al ritorno di temi e procedimenti poetici, di quella "ripetizione" che il poeta "non teme", e di cui "si inebria", nella nuova poetica mandel'stamiana degli anni Trenta, in cui ancora più accentuato è il carattere "terrestre, sublunare, creaturale" dei versi, i poeti, in questo caso russi, tornano, sì, ma anche come persone, fratelli e amici, che popolano, al di là delle barriere del tempo, una solitudine sempre più difficile da sopportare<sup>37</sup>. Lo dimostrano i verbi di questa poesia, al presente nella prima strofa, e il tono intimo e amicale, per cui Batjuškov, *guljak*, 'sfaccendato' (ma alla lettera 'colui che passeggia, va a spasso'<sup>38</sup>, da *guljat*'), è *nežnyj*, 'dolce', e *so mnoj živet*, 'vive con me'<sup>39</sup>. Le quattro strofe successive si collocano invece nel passato; Mandel'stam descrive un incontro con Batjuškov che ricorda gli incontri di Dante nella *Commedia*. Batjuškov è morto e Mandel'stam, che alla morte come vera separazione non ha mai creduto (*ni na minutu ne verja v razluku*), si reca a fargli visita nell'aldilà (oppure è Batjuškov a comparire, come ombra, in questo mondo?). Gli stringe la mano, fredda, come si conviene a un morto, gli esprime un'ammirazione non scevra da invidia, vuol fargli dei complimenti, ma è a disagio, agitato e non sa bene che dire, proprio come spesso succede a Dante nella *Commedia*. È Mandel'stam, nel *Discorso*, a sottolinearlo:

Bisogna essere ciechi come una talpa per non accorgersi che, per tutta la durata della Divina Commedia, Dante non sa come comportarsi, non sa come muovere un passo, cosa dire, come salutare [...] Alighieri ora avvampa ora raggela: passa da strabilianti accessi di presunzione a un senso di completa nullità (S II, 221-222).

Batjuškov, d'altra parte, è descritto in termini che ricordano Mandel'stam stesso, tormentato da quella parola che è insieme ricchezza e supplizio<sup>40</sup>, stra-

<sup>37</sup> Il 'metodo anacronistico' adottato da Mandel'stam è lo stesso che egli attribuisce a Dante, costretto, come il poeta dice nel *Discorso*, ad "accettare la sincronia di avvenimenti, di nomi e leggende separati da secoli, proprio perché percepi i sovrtoni del tempo" (S II, 251).

<sup>38</sup> *Guljak* rimanda alla prosa di Batjuškov *Progulka po Moskve*; molti sono i riferimenti successivi a opere di Batjuškov, per l'individuazione dei quali si rimanda al commento di Gasparov (2002: 626).

<sup>39</sup> Nella stanza di Mandel'stam era appesa la riproduzione di un autoritratto di Batjuškov (Gasparov 2002: 626). L'attributo del poeta, il bastone magico, da un lato ricalca il bastone dal pomo bianco che apparteneva a Mandel'stam, dall'altro s'inserisce nell'immaginario di oggetti talismanici di cui fa parte anche il *persten* della poesia precedente.

<sup>40</sup> Cf. la poesia del *poryv* armeno *Lazur'da glina* (S I, 165).

niero nella propria lingua, disartrico, *koznojasyčnyj*, stesso aggettivo con cui Mandel'stam descrive in *Šum vremeni* la sua famiglia, ma poi in grado, forse proprio perché, come Mandel'stam, la propria lingua ha dovuto apprenderla come uno straniero, di amministrare sapientemente tutti i registri del discorso poetico, dal prosaico rumore (*šum*) tecnico della facitura del verso (quella prima risonanza, *zvučan'e*, di cui parla il *Discorso*, metamorfosi udibile dei mezzi poetici), al suono di campane della fratellanza, dove il rimando alla poesia di Batjuškov *Moi penaty* sembra voler indicare tematiche poetiche civili e patriottiche, agli armoniosi versi di argomento romantico, che hanno per tema l'amore infelice, la morte e la natura, rappresentati metaforicamente da un torrente di lacrime.

Come Mandel'stam, Batjuškov si era occupato non solo di poesia classica, ma anche italiana; al Tasso morente aveva dedicato una famosa elegia<sup>41</sup>. La vita di Batjuškov, parimenti a quella di Tasso, era terminata nell'alienazione mentale, quella follia i cui confini Mandel'stam aveva più di una volta sfiorato. Con Tasso, morto poco prima di ricevere la laurea poetica che gli era stata conferita, come con Batjuškov, impazzito proprio alla maturazione del suo successo letterario, e con Mandel'stam, privo ormai di un pubblico, la vita era stata avara di celebrazioni. Tra Tasso, Batjuškov e Mandel'stam si instaura dunque un triplice rapporto di identificazione. L'uva, metafora frequente per la poesia, sembra portare alla luce un sottofondo puškiniano che si avrà modo di confermare; la tematica della casualità (e inesorabilità) della poesia qui introdotta verrà sviluppata in seguito, in *Kak zemlju gde-nibud'* (S I, 233), dove il verso è una pietra celeste, che, caduta sulla terra, non ha un creatore, mentre il poeta ne è solo lo scopritore.

L'ultima strofa è, come abbiamo già visto spesso, la più enigmatica. È intessuta, come le altre, di reminiscenze batjuškoviane: le sopracciglia sollevate rimandano alla riproduzione del ritratto del poeta che era appesa nella stanza di Mandel'stam (in più di uno dei suoi ritratti e autoritratti Batjuškov è rappresentato con le sopracciglia alzate); l'appellativo 'cittadino e amico dei cittadini' si riferisce ancora una volta alla prosa *Progulka po Moskve*, piena di osservazioni sulla vita della città. Gli ultimi due versi stupiscono soprattutto per il contrasto tra *večnye sny*, i 'sogni eterni', definizione in tono elevato della materia poetica, e *obrazčiki krovi*, immagine prosaica, che attinge al lessico specialistico medico (un procedimento, quello dell'accostamento tra sfere lessicali diverse e dell'inserimento di tecnicismi e prosaicismi, non infrequente nella poesia tarda man-

<sup>41</sup> L'interesse di Batjuškov per Tasso si inserisce nel quadro di quel culto romantico per il poeta italiano sorto tra il Settecento e l'Ottocento, di cui egli fu il più attivo rappresentante in Russia. La *Gerusalemme liberata* era nota in Russia a partire dalla seconda metà del Seicento in traduzione polacca; del 1772 è la traduzione in russo di M. Popov, basata sulla versione francese in prosa di J.B. Mirabaud. Si conserva un frammento della traduzione di Batjuškov del primo canto del poema tassiano, che mostra la sua dipendenza dalla versione di Popov e da quella più tarda di La Harpe, ancora in prosa (1806). La prima traduzione in russo dall'italiano è del 1828, a opera di A. Merzljakov.

del'stamiana). È utile leggere questo finale alla luce del *poryv* a cui appartiene e di quello che lo precede. Mandel'stam sta disegnando la sua storia, biologica, personale, letteraria. Già in *Dajte Tjutčevu strekozu* era adombrata, nel *persten'*, l'idea di una staffetta poetica. Pare che la stessa idea si celi dietro la doppia immagine del vino-sangue versato di bicchiere in bicchiere (*perelit'* ha il doppio significato di trasferire un liquido da un recipiente all'altro – con un riferimento alla tematica di origine classica del vino presente nella lirica di Batjuškov – e di fare una trasfusione di sangue). In altre parole: Batjuškov contribuisce a trasferire la materia poetica, fatta non solo, come dice Boratynskij, della sostanza volatile dei sogni, ma anche della sostanza reale della vita e della morte, il sangue, di epoca in epoca, di cultura in cultura, di generazione in generazione, di poeta in poeta. Ruolo non diverso avocava a sé Mandel'stam.

\*\*\*

*Стихи о русской поэзии*

1

Сядь, Державин, развалися, –  
Ты у нас хитрее лиса,  
И татарского кумыса  
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку  
И подвинь ему бокал.  
Я люблю его ухмылку,  
Хмеля бьющуюся жилку  
И стихов его накал.

Гром живет своим накатом –  
Что ему до наших бед?  
И глотками по раскатам  
Наслаждается мускатом  
На язык, на вкус, на цвет.

Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой,  
Пахнет потом – конским топом –  
Нет – жасмином, нет – укропом,  
Нет – дубовою корой.  
3-7 июля 1932

2.

Зашумела, задрожала,  
Как смоковницы листва,  
До корней затрепетала  
С подмосковными Москва.

Катит гром свою тележку  
По торговой мостовой,  
И расхаживает ливень  
С длинной плеткой ручьевой.

И угодливо поката  
Кажется земля, пока  
Шум на шум, как брат на брата,  
Восстают издалека.

Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой  
С рабским потом, конским топом  
И древесною молвой.  
*4 июля 1932*

3.

*С. А. Клычкову*

Полюбил я лес прекрасный,  
Смешанный, где козырь – дуб,  
В листьях клена перец красный,  
В иглах – еж-черноголуб.

Там фисташковые молкнут  
Голоса на молоке,  
И когда захочешь щелкнуть,  
Правды нет на языке.

Там живет народец мелкий –  
В желудевых шапках все –  
И белок кровавый белки  
Крутят в страшном колесе.

Там щавель, там вымя птичье,  
Хвой павлинья кутерьма,  
Ротозейство и величье  
И скорлупчатая тьма.

Тычут шпагами шишиги,  
В треуголках носачи,  
На углях читают книги  
С самоваром палачи.

И еще грибы-волнушки,  
В сбруе тонкого дождя,  
Вдруг поднимутся с опушки –  
Так, немного погода...

Там без выгоды уроды  
 Режутся в девятый вал,  
 Храп коня и крап колоды –  
 Кто кого? Пошел развал...

И деревья – брат на брата –  
 Восстают. Понять спешу:  
 До чего аляповаты,  
 До чего как хороши!<sup>42</sup>  
 3-7 июля 1932

Alla stregua di quelli su Batjuškov, anche i *Versi sulla poesia russa* sono intessuti di una fitta trama di riferimenti letterari, che vanno dalla citazione più o meno scoperta, all'allusione velata, alla possibile reminiscenza. Questo aspetto del testo è stato dettagliatamente studiato (cf. Gasparov 1987); l'analisi si concentrerà come sempre sul tentativo di comprendere la logica compositiva della poesia, le migrazioni e associazioni degli elementi motivici che la connettono al suo *poruv*, la distribuzione dei suoi costituenti semantici. Si farà uso solo degli ipotesti più univocamente individuabili e indispensabili alla comprensione dei versi. B. Gasparov afferma che la poesia segue una logica simile a quella del sogno; in realtà sembra si tratti, come in *Dajte Tjutčevu strekozu*, che di questa

---

<sup>42</sup> ‘*Versi sulla poesia russa*. 1. Siediti, Deržavin, mettiti comodo, – / Tu per noi sei più furbo di una volpe, e il tataro kumis che hai iniziato / non è ancora inacidito. // Dà a Jazykov la bottiglia / e avvicinagli una coppa. / Amo quel suo sorrisetto, / la sua vena pulsante di ebbrezza / e dei versi la sua veemenza. // Vive il tuono del proprio boato – / che gl'importa dei guai nostri? / E a sorsate, ad ogni rombo / si delizia del moscato / alla lingua, al gusto, al colore. // Gocce saltano al galoppo, / scende grandine a go-go, / c'è odore di sudore – di scalpitio di cavallo – / no – di gelsomino, no – d'aneto, / no – di cortecchia di quercia. 2. Si è messa a stormire, a fremere / come le foglie di fico, / a tremare fino alle radici / Mosca con i suoi dintorni. / Il tuono fa avanzare il suo carro / sul lastricato della strada commerciale, / e va a zonzo l'acquazzone / con una lunga frusta di rivoli. // E ossequiosamente inclinata / pare la terra, mentre da lontano insorge / rumore contro rumore, come fratello contro fratello. // Gocce saltano al galoppo, / scende grandine a go-go / con sudore servile, scalpitio di cavallo / e voci d'alberi. 3. *A.S.A. Klyčkov*. Mi sono innamorato di un bosco stupendo, / misto, dove atout è la quercia, / nelle foglie d'acero c'è il peperoncino, negli aghi il riccio nerazzurro. / Li voci di pistacchio / s'azzittiscono nel latte, / e quando ti verrà voglia di schioccare la lingua / verità lì non vi sarà. // Là vive un minuto popolino – / tutti con copricapi di ghiande – / e gli scoiattoli fanno girare la sclera sanguigna / alla ruota della tortura. / Li c'è l'acetosa, e mammella di uccello, / confusione pavonina di aghi, / sbadataggine e grandezza / e tenebra di guscio. / Le shishigi, nasute con tricorni, / colpiscono di spada, leggono libri i carnefici / col samovar a carbone. // E poi funghi lattari, / nei finimenti di una pioggia sottile, / si leveranno d'improvviso dal margine del bosco – / così, poco dopo ... // Li, senza tor-naconto, mostri / giocano d'azzardo a *devjatka*, / sbuffo di cavallo e moschettatura del mazzo – / Chi vincerà? Siamo allo sfacelo... // E gli alberi – fratello contro fratello – / insorgeranno. Affrettati a capire: / quanto sono grossolani, / quanto sono belli! 3-7 giugno 1932

di questa poesia costituisce una specie di *pendant* semigiocoso, di una serie di libere associazioni, i cui elementi connettivi devono essere ricostruiti.

L'inizio: Deržavin è ospite di un *pir* poetico, tema questo tradizionale. Il tono amicale e il motivo stesso del bere, con il suo significato metaforico (il vino della poesia) connettono questi versi a quelli su Batjuškov<sup>43</sup>. La bottiglia che Deržavin ha aperto non è però vino, ma tataro kumis, una bevanda a base di latte di cavalla fermentato, che allude non solo all'origine del poeta, ma anche al famoso giudizio che ne diede Puškin, secondo cui Deržavin “pensava in tataro” – sin dalla prima strofa appare dunque in trasparenza ai versi la figura del più grande poeta russo, che aleggia anche nelle due poesie precedenti, senza mai essere direttamente nominato. Maneggiare la lingua russa come uno straniero, è una caratteristica che sarà attribuita anche a Mandel'stam (e, anni dopo, a Celan per quanto riguarda il tedesco). La bottiglia e la coppa che da Deržavin devono passare a Jazykov alludono non solo alla tematica simposiale dei versi di quest'ultimo, ma confermano l'idea di una staffetta, in cui il testimone dell'arte e della tradizione, rappresentato di volta in volta da un diverso oggetto, si trasmetta da poeta a poeta.

La terza strofa introduce un secondo tema: il tuono (è forse qui, in questo iato che si apre tra le due strofe, prima della parola *grom*, che possiamo riconoscere uno di quegli intervalli di cui parla Celan, in cui si sente il “vibrato sordo” della “tensione tra due tempi, il proprio e l'altrui”, il tempo e la parola di Deržavin e Jazykov e il tempo e la parola di Mandel'stam, che quel passato poetico e storico riveste e fa rivivere. A partire da *grom* i versi non hanno specifica collocazione temporale, né autoriale<sup>44</sup>).

Il tuono non è solo quello di un temporale con pioggia e grandine, ma è anche il suono di zoccoli scalpitanti (con un anagramma tra *potom* e *topom*), e, con una sovrapposizione che lega i due temi del bere e della tempesta, quello di enormi fauci che si spalancano a trangugiare il moscato. Al temporale si accompagna quindi una tematica sonora, che si realizza anche in senso performativo (i tre livelli del testo, e i tre ambiti in cui viene interpretato il rumore, temporale, cavallo, vino, corrispondono alle tre variazioni *nakat* (a sua volta trasformazione del *nakal* che chiude la strofa precedente)-*raskat-muskat*, in cui si evidenzia il lessema *-kat*, che darà vita al tema del rotolare, *katit'*, e adombrerà contemporaneamente l'ucrainismo *kat*, corrispondente al russo ‘giustiziere’, *palač*, che risuonerà nella terza parte della poesia<sup>45</sup>). L'ipotesto più prossimo da considerare sono in questo caso i versi *Grom pobedy, razdavajsja!* dalla poesia *Chor dlja kadri* di Deržavin, chiaro prototipo ritmico-fonetico, come nota Gasparov (2002: 275), della poesia. Sono proprio le trasformazioni verbali a offrire un indizio del

<sup>43</sup> L'essere “più furbo di una volpe” può essere un'allusione all'abilità di Deržavin di ingraziarsi il favore politico dell'imperatrice Caterina II con i propri versi (cf. PSSP I, 611), e fungere così da velata introduzione del tema del rapporto tra il poeta e il potere.

<sup>44</sup> Si veda più avanti per i riferimenti ipotestuali di *grom*.

<sup>45</sup> L'ucrainismo è segnalato in NM III, 177; il termine era presente anche in una delle varianti al testo della seconda poesia (S, I 523).

rapporto tra testo e ipotesto, suggerendo così una direzione interpretativa; il *razdavajsja* della poesia di Deržavin diventa nei versi di Mandel'stam, con un evidente abbassamento di tono, *razvalisja*, mentre *pobedy*, 'vittoria', si trasforma in *bed*, 'disgrazia'. Il tuono, saluto dell'artiglieria che spara a salve per la presa di Izmail nel 1791 nella poesia celebrativa di Deržavin, si trasforma in una forza di molto superiore all'uomo comune, e che a questi e alle sue disavventure non si interessa, cominciando così ad assumere i tratti di una metafora del potere politico. Il tuono beve sorsate di vino, metafora della poesia, deliziandosene sulla lingua (*jazyk*) – ed è in questo sostantivo, subito seguito da *vkus*, 'gusto', che si palesa la sovrapposizione tra la poesia e la bevanda. Un potere politico superiore all'uomo comune, che persegue i suoi scopi e non si cura delle disgrazie dei cittadini: è l'evidente trama di *Mednyj vsadnik*. L'area semantica del cavallo e del galoppo che compare nella strofa seguente può ben costituire dunque un rimando al poema di Puškin. Il galoppo, il tuono, la pioggia incessante si condensano nelle parole *pachnet potom – konskim topom*, dove in trasparenza si può leggere il parola *potopom*, quel 'diluvio' che distruggerà la casa di Evgenij<sup>46</sup>. Un'altra sigla nascosta del nome di Puškin si leggerebbe, seguendo le istruzioni di B. Gasparov, nella "corteccia di quercia" che appare alla fine della prima parte della poesia, dopo le piante odorose del gelsomino e dell'aneto (il profumo del gelsomino secondo la tradizione diventa più intenso all'approssimarsi di un temporale); si tratterebbe di un rimando alla lettera di Puškin a Vjazemskij del 5 novembre 1830, in cui il poeta paragona il cuore insensibile della fidanzata a "dura corteccia di quercia"<sup>47</sup>. In questo caso la corteccia di quercia potrebbe essere metafora per l'insensibilità del potere politico ai destini dei singoli. Una seconda ipotesi vede invece le piante odorose come una versione russa delle menta e del timo, ipostasi della poesia, che chiudono l'*Ars poetica* di Verlaine (Gasparov 2002: 627). In ogni caso, c'è odore di poesia.

La seconda parte del componimento compie uno slittamento nel tempo, nello spazio e nel tono: se la prima parte cominciava il viaggio nella poesia russa dal Settecento, con Deržavin (1743-1816), per arrivare alla prima metà dell'Ottocento, con Jazykov (1803-1846), qui mancano chiari riferimenti cronologici o a singoli poeti. Sappiamo però che una delle varianti al testo chiamava per nome Nekrasov (1821-1877)<sup>48</sup>; la poesia continuava dunque a spostarsi avanti nel tempo, varcando la metà dell'Ottocento, ed evocando più chiaramente una tematica civile. L'aver eliminato il nome di Nekrasov fa sì che i versi risultino collocati in un'atemporalità che li rende facilmente riferibili anche all'epoca di

<sup>46</sup> Il sintagma *konksij top* ricorre in Puškin, *Evegenij Onegin* (5: 17, il famoso brano del sogno di Tat'jana, secondo B. Gasparov prototipo della logica onirica della poesia di Mandel'stam), e anche nella terza parte delle *Pesni o Sten'ke Razine*. B. Gasparov sostiene che tutta la poesia si sviluppi come un contrappunto su motivi puškiniani e sulla figura stessa di Puškin. La parola *potopom* era presente in una delle varianti al testo mandel'stamiano (S I, 524).

<sup>47</sup> A sua volta Puškin sta citando Orazio, carme 1, 3.

<sup>48</sup> Variante ai vv. 5-6: *U Nekrasova teležka / na torgovoj mostovoj* (S, I 524).

Mandel'stam. Al contrario, dal punto di vista della collocazione spaziale, l'indeterminatezza del luogo della prima parte cede all'ambientazione moscovita, mentre il tono si sposta da leggero e scherzoso a più serio. La poesia riprende e sviluppa dalla prima parte i temi del tuono e del temporale e quelli conclusivi di alberi e piante, servendosi per introdurre in controluce il tema della tortura.

Mosca, scossa da un temporale, trema come le foglie di fico, rimando al fico biblico, privo di frutti, che Gesù fa inaridire per sempre (Mt 21, 18-20). La poesia dice dunque a qualche livello che quella Mosca in cui Mandel'stam era stato fatto tornare "a forza, nell'anno Trentuno" è una città arida, da cui nessun nutrimento (ovviamente non solo materiale) potrà mai venire. Dalla prima parte della poesia procede la semantica del tuono associato al *-kat* di 'rotolare', *katit'* (il rumore del tuono rimanda a quello di un carro che rotola sulla pavimentazione di una *torgovaja mostovaja*<sup>49</sup>), e sotterraneamente, al *-kat* come *palač*, boia, carnefice o torturatore, come conferma la metafora della frusta, *pletka*, di rivoli della pioggia<sup>50</sup>. Il temporale con il suo acquazzone colpisce la terra, come se la frustasse. La terra senza ribellarsi accetta in modo servile la pena inflittale (come dicono l'avverbio *ugodlivo*, 'ossequiosamente', riferito al modo in cui essa s'inclina, 's'inchina' sotto la forza del temporale, e l'aggettivo *rabskij*, 'servile', che adesso caratterizza il sudore). Da lontano si levano intanto voci del bosco (*drevesnaja molva*<sup>51</sup>), ma anche i rumori di una guerra fratricida (*šum na šum, kak brat na brata*).

La terza parte del componimento<sup>52</sup> prende le mosse dagli alberi che il temporale fa stormire, per spostare nuovamente il luogo dell'azione da Mosca a un bosco, non tanto incantato quanto stregato. Il tono diventa da serio grottesco, l'immaginario orrifico, mentre il sogno vira verso l'incubo. Il tempo, si può immaginare, è quello contemporaneo al poeta, un presente però atemporale, in cui si mescolano riferimenti cifrati al passato.

Sin dall'inizio, come in un sogno, il bosco non è solo un bosco, ma anche un mazzo di carte, destinato a un gioco forse poco pulito; è infatti "misto" (*smešannyj*), ossia costituito di alberi appartenenti a specie diverse, ma anche 'mischiato' o 'confuso', come nell'espressione *smešat' karty*, 'mescolare le carte', nel senso di confondere una situazione, rovinare i piani. In questo bosco di

<sup>49</sup> L'insolito sintagma, che indica una strada dove si esercita il *torg*, può essere letto come trasformazione di quello standard *torcovaja mostovaja*, strada pavimentata da bricchetti di legno (Uspenskij 2000: 301-302).

<sup>50</sup> Sull'interpretazione di questa metafora cf. Uspenskij 2000: 301sgg., dove si mostra come la parola di senso traslato *liven'* stia al posto di quella di senso comune, foneticamente simile, *paren'*.

<sup>51</sup> Il sintagma *drevesnaja molva* rimanda ancora al già citato passo del sogno di Tat'jana in *Evegenij Onegin (ljudskaja molv' i konskij top)*, mentre appare allo stesso tempo trasformazione del sintagma standard *drevesnaja smola*, ad indicare la ragia, resina di alcune conifere.

<sup>52</sup> Dedicata al poeta contadino Sergej A. Klyčkov, vicino di stanza dei Mandel'stam in *Dom Gercena*, ai cui versi appartiene l'immaginario di boschi e campi abitati da animali, piante e creature soprannaturali.

cui poeta “si è innamorato” la quercia è *atout*, ossia seme che, continuando la metafora delle carte, predomina sugli altri, perché è l'albero più grande e maestoso. La composizione del bosco ha qualcosa che ricorda il finale della prima parte della poesia: le accomuna la quercia, accompagnata lì dall'aneto, qui dal peperoncino. Si tratta ovviamente di un bosco fantastico, dove piante e animali sono associate per contiguità di colore o forma: il rosso delle foglie d'acero in autunno rimanda a quello del peperoncino, gli aghi delle conifere agli aculei del riccio – in questo senso il bosco è rappresentazione visiva di procedimenti associativi poetici. Se la quercia era nella prima parte in qualche modo legata a Puškin, si può allora leggere anche questa metafora in senso poetico: Puškin è, come in *Dajte Tjutčevu strekozu*, l'*atout* del gruppo dei poeti.

La seconda strofa è piuttosto enigmatica. Si intrecciano e si sovrappongono due linee, una 'culinaria' e l'altra relativa alla parola poetica. La prima linea, che si riallaccia alla tematica iniziale del *pir* e del *kumis*, emerge nelle parole *fistaškove* e *moloko* – in cui però si ritrovano già sovrasensi che rimandano alla parola e al suono. L'espressione *molknut na moloke*, come evidenziato nel commento di Nerler e Michajlov (S I, 525), è trasformazione di *moknut' na moloke*, 'stare in ammollo nel latte'; il latte è in Mandel'stam parte di un immaginario metaforico che ha a che fare con le nuvole (cf. *Zachočeš' žit'*, S I, 181), o con i vapori che si levano dalla terra (cf. *Ja k gubam podnošu etu zelen'*, S I, 254), un insieme di cose soffici, informi, biancastre, cui è associato spesso un significato negativo. Le “voci di pistacchio” che tacciono (forse pistacchi vuoti, privi del seme all'interno) fanno da ponte tra la linea 'culinaria' e quella poetica, che emerge nei termini *ščelknut'*, *pravada*, *jazyk*. *Ščelkan'e* è per Mandel'stam il suono tipico della lingua russa poetica, con le sue consonanti (cf. *Zametki o poezii*, S I, 207). Il verbo *ščelknut'*, attratto nel verso dai pistacchi, continua l'incrocio delle due linee, culinaria e poetica, nei suoi diversi e compresenti significati relativi alla produzione di suoni brevi e discontinui: sgranocchiare semi, far schioccare la lingua, e cantare, riferito soprattutto all'usignolo, simbolo della poesia. Quando si provi dunque a *ščelknut'*, 'sgranocchiare-schioccare-cantare', in questo bosco manca sulla lingua (a un tempo lingua anatomica e linguaggio poetico) la *pravda*, quella stessa che caratterizzava invece la sorgente di Arzni in Armenia.

Il bosco stregato comincia allora ad assumere tratti dell'*izba* di *Nepravda*. Alle poesie del 1931 rimandano pure le immagini di tortura: la ruota su cui corrono in genere gli scoiattoli in gabbia si trasforma nella ruota di una tortura messa in opera da un “minuto popolo” di folletti ai danni dell'animale, la cui sclera *krovavyj*, iniettata di sangue, rimanda al tema della violenza e della morte.

La terza e la quarta strofa condividono parte del loro lessico con un passo del *Viaggio* (in corsivo i termini che ricorrono nella poesia):

Da bambino, per sciocco amor proprio, per un falso senso di orgoglio, non andavo mai per bacche e non mi chinavo a raccogliere funghi. Più dei funghi mi piacevano le gotiche pigne delle conifere e le ghiande sornione in *copricapi* da monaci [в монашеских шапочках]. Accarezzavo le pigne. Loro stavano ritte. Mi

persuadevano. Nello loro tenerezza *di guscio* [В их скорлупчатой нежности], nello loro geometrica *sventatezza* [в их геометрическом ромозействе], io percepivo i fondamentali dell'architettura, il cui demone mi ha accompagnato per tutta la vita (S II, 111).

La descrizione del bosco è condotta, nella prosa come nella poesia, da un punto di vista infantile (le ghiande con cappelli, la tenerezza (nella prosa) e l'oscurità (nella poesia) dei gusci, il generale *rotozejstvo*, 'sventatezza', 'sbadataggine', ma alla lettera 'stare con la bocca aperta, come per uno sbadiglio (*zevat'*)', con riferimento alle brattee legnose delle pigne quando sono aperte), di cui i versi sviluppano aspetti spaventosi, con significati storico-politici. L'ammasso di aghi di conifere ricorda le verdeggianti piume di un pavone, mentre 'mammella di uccello' alludono all'espressione 'latte d'uccello', che indica in russo proverbialmente una cosa impossibile, al di sopra di tutte le aspettative.

Se questo è il confuso, bello e terribile bosco della poesia russa, con la parola *palači*, nella quarta strofa, emerge il sottofondo più scuro della poesia, con le sue implicazioni politiche, presentate in un grottesco e spesso assurdo travestimento. Le ultime tre strofe sono costruite sull'intersezione di diverse serie di immagini, che attengono in linea generale a un ambito di lotta e competizione, sopraffazione e rivolta. Le serie si stratificano e si intrecciano: le shishigi, creature femminili del bosco nel folclore russo, caratterizzate da un grosso naso, tirano di spada, indossando militareschi cappelli a tre punte<sup>53</sup>; dietro l'immagine apparentemente innocua di chi si rilassa leggendo libri accanto al samovar si celano carnefici (legati alle precedenti immagini di tortura alla ruota); dei mostri (*urody*) giocano d'azzardo a carte (ripresa del motivo delle carte adombrato all'inizio), ma, in modo incongruente, senza vincite (*bez vygody* – in questo gioco rischioso non c'è un reale guadagno), mentre si approssima una generale rovina o sfacelo, *razval*<sup>54</sup>; intanto si prepara una sollevazione e una guerra civile: si solleveranno, *podnimutsja*, nel senso di cresceranno, ma anche si ribelleranno, i funghi lattari, il cui nome in russo, *griby-volnuški*, letteralmente 'funghi-ondicelle', si lega al *devjatyj val*, l'onda decumana, e all'immagine della sollevazione come una serie di ondate; allo stesso modo si solleveranno, nel doppio significato di 'levarsi' e 'ribellarsi', gli alberi, che combatteranno in realtà una guerra fratricida, *brat na brata*, fratello contro fratello. Si ha l'impressione di una prosimo rivolgimento di tutte le cose, il cui risultato oscilla tra distruzione e liberazione. In questa generale incertezza risuona, colorata a un tempo di tragedia e di ironia, la famosa frase di Lenin, *kto kogo*, 'chi vincerà', ripresa poi da Stalin a

<sup>53</sup> Secondo B. Gasparov (1987: 303) dietro il nome *šišigi* si celerebbe un rimando al cognome di nascita di Fet, Šenšin, mentre l'uniforme con spada e tricorno rimanderebbe alla sua divisa da *kamerger*.

<sup>54</sup> L'espressione *devjatyj val* contamina il popolare gioco di carte denominato *devjatka* con l'espressione che indica l'onda decumana, l'ondata più forte e distruttiva di un maremoto, riferibile all'area semantica di *razval*. A proposito dei mostri che giocano d'azzardo senza vincite, Klyčkov avrebbe commentato: "Questi siamo noi" (Gasparov 2002: 627).

indicare l'inevitabilità della lotta di classe<sup>55</sup>; l'ultima serie di immagini, legata al cavallo, deriva dalla prima parte della poesia, e va spegnendosi, restando più che altro sotto forma di materiale linguistico: lo sbuffo del cavallo (forse anche contemporaneamente sbuffo dei giocatori intenti a guardare le carte, simile a quello di un cavallo), *chrap*, si trasforma foneticamente nella 'moschettata', *krap*, del mazzo di carte, mentre i suoi finimenti, *sburja* diventano sottili strisce di pioggia, che avvolgono i funghi al margine del bosco.

Gli ultimi due versi della poesia, che indicano quanto bisogna "affrettarsi a capire", sono enigmatici. Bisogna capire che gli alberi sono *aljapovaty*, ma allo stesso tempo *choroši*. *Aljapovatyj* ha come suo primo significato quello di 'rozzo, inelegante, sgraziato', indica qualcosa che è stato messo insieme in fretta, in modo grossolano, abborracciato, come capita, e può essere riferito per esempio a un quadro o a un disegno. L'aggettivo può ben descrivere il risultato del lavoro di un sogno, un quadro (onirico) in cui elementi diversi si avvicinano e si sovrappongono rapidamente, sovvertendo i normali legami tra le cose e confondendo i contorni dei personaggi, come accade nella poesia, ma come accadrà anche nella sollevazione arborea che essa descrive (in questo senso tutta la poesia è vista come un quadro, con una sovrapposizione tra pittura e parola già vista in *Impressionizm*). I due versi conclusivi possono infatti contenere nella loro ambigua costruzione un riflesso dell'atteggiamento di Mandel'stam nei confronti della rivoluzione e del mondo che ne era derivato. Bisogna affrettarsi a capire quanto i versi (e la sollevazione descritta) siano in una certa misura sgraziati e rozzi, e quanto posseggano allo stesso tempo caratteristiche positive (sono *choroši* nel senso di belli/buoni/bravi).

\*\*\*

*К немецкой речи*

*Б. С. Кузину*

Freund! Versäume nicht zu leben:  
Denn die Jahre fliehn,  
Und es wird der Saft der Reben  
Uns nicht lange glühn!

(*Ew. Chr. Kleist*)

Себя губя, себе противореча,  
Как моль летит на огонек полночный,  
Мне хочется уйти из нашей речи  
За все, чем я обязан ей бессрочно.

<sup>55</sup> La frase venne pronunciata da Lenin nel Rapporto presentato il 17 ottobre 1921 al Secondo Congresso dei Centri di Educazione Politica di tutta la Russia, e ripresa da Stalin nel 1929, in un discorso al Comitato Centrale del partito Comunista.

Есть между нами похвала без лести  
И дружба есть в упор, без фарисейства –  
Почтимся ж серьезности и чести  
На западе у чуждого семейства.

Поэзия, тебе полезны грозы!  
Я вспоминаю немца-офицера,  
И за эфес его цеплялись розы,  
И на губах его была Церера...

Еще во Франкфурте отцы зевали,  
Еще о Гете не было известий,  
Слагались гимны, кони гарцевали  
И, словно буквы, прыгали на месте.

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле  
Мы вместе с вами шелкали орехи,  
Какой свободой мы располагали,  
Какие вы поставили мне вехи.

И прямо со страницы альманаха,  
От новизны его первостатейной,  
Сбегали в гроб ступеньками, без страха,  
Как в погребок за кружкой мозельвейна.

Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.

Когда я спал без облика и склада,  
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.  
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада  
Иль вырви мне язык – он мне не нужен.

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют  
Для новых чум, для семилетних боен.  
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,  
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.<sup>56</sup>  
8-12 августа 1932

---

<sup>56</sup> *‘Alla lingua tedesca. A B. S. Kuzin / Amico! Godi la vita: / poiché gli anni fuggono / e il succo della vite / non ci riscalderà a lungo! / Ew. Chr. Kleist. Rovinandomi, contraddicendomi, / come la falena vola alla fiammella di mezzanotte, / ho voglia di uscire dalla nostra lingua / per tutto ciò di cui per sempre le sono debitore. // C’è tra noi lode senza lusinga / e amicizia incondizionata, senza fariseismo – / studieremo allora serietà e onore / in Occidente, da una famiglia straniera. // Poesia, ti sono utili le tempeste! / Ricordo un ufficiale tedesco, / alla sua elsa si aggrappavano le rose, / e sulle*

La tensione di cui parla Celan, quella *Spannungsverhältnis der Zeiten, der eigenen und der fremden*, da cui trae origine il vibrato della poesia mandel'stamiana, costituisce l'essenza di questa poesia, centrata non solo sulla tensione tra tempo proprio e altrui, ma più in generale su quella tra proprio e altrui, sé e altro. A cominciare dalla dedica a Kuzin, per Mandel'stam un *alter ego*, per continuare subito dopo con l'epigrafe di Ewald Christian von Kleist, che tratta, in un'altra lingua, la tedesca, il tema classico del vino, della poesia, della brevità della vita e del bere, proprio anche della poesia russa oggetto dei versi precedenti<sup>57</sup>.

La tensione tra altrui e proprio trova espressione già nella prima strofa, che riprende come in un contrappunto i diversi elementi dell'epigrafe kleistiana<sup>58</sup>. Laddove il primo verso di quest'ultima invita a vivere intensamente, il primo verso di Mandel'stam, con un tipico rovesciamento del materiale tematico, annuncia un programma di autodistruzione (*gubit' sebja*), in cui la perdita di sé (declinato due volte nella spazio di un verso, *sebja, sebe*), coincide con quella

---

sue labbra vi era Cerere... // A Francoforte i padri sbadigliavano ancora, / di Goethe non c'erano ancora notizie, / si componevano inni, i cavalli caracollavano / e, come lettere, saltavano sul posto. // Ditemi, amici, in quale Valhalla / schiacciavamo noci insieme, / di quale libertà disponevamo, / quali pietre miliari mi avete posto. // E direttamente dalla pagina di un almanacco, / dalla sua novità di prim'ordine, / correavamo giù per i gradini nella tomba, senza paura, / come in cantina per un boccale di Mosella. // Una lingua straniera mi farà da involucro / e molto prima che osassi nascere, / ero una lettera, ero una riga di vitigno, / ero il libro che voi sognate. // Mentre dormivo senza volto né forma, / dall'amicizia fui destato, come da uno sparo. / Dio Usignolo, dammi il destino di Pilade / oppure strappami la lingua – non ne ho bisogno. // Dio Usignolo, mi arruolano ancora / per nuove pesti, per massacri dei sette anni. / Il suono è scemato, le parole sibilano, si ribellano, / ma tu vivi, e io con te sono tranquillo.' 8-12 agosto 1932

<sup>57</sup> *K nemeckoj reči* fu l'ultima poesia di cui Mandel'stam vide la pubblicazione, nel 1932, sulla *Literaturnaja gazeta*, dove comparve senza l'epigrafe. La poesia conobbe diversi stadi intermedi di elaborazione, tra cui si distinguono una matrice iniziale, il sonetto *Christian Kleist*, e una versione intermedia, la poesia *Bog nachtigel'* (cf. Nerler 2014: 159sgg.).

<sup>58</sup> Tratta dai *Ditirambi* (1758) di Ewald Christian von Kleist (1715-1759), poeta tedesco e ufficiale dell'esercito prussiano, noto soprattutto per i suoi versi patriottici e per il poema in esametri *La primavera* (1749). Mandel'stam ne aveva acquistato un volume nel 1932, insieme ad altri autori tedeschi, con il risvegliarsi della passione per la letteratura tedesca sotto l'influsso di Kuzin. Lo aveva colpito la storia della sua eroica fine: ferito orribilmente sul campo di battaglia durante la guerra dei sette anni, aveva continuato a combattere fino allo stremo; caduto, era stato infine riconosciuto da un ufficiale russo, che lo aveva trasportato in barella in ospedale, dove era morto qualche giorno dopo. Fu seppellito dai russi stessi, che ne riconobbero e onorarono il coraggio. Kiršbaum (2010), nella sua dettagliata analisi di questa poesia, mostra come la probabile fonte di Mandel'stam sui dettagli della morte di Kleist siano le *Lettere di un viaggiatore russo* di Karamzin, e come esistesse già in Russia a partire da Puškin una ricezione tradizionale di Kleist che lo associava a Batjuškov per il tema anacreontico dei versi. La figura di Batjuškov, cui Mandel'stam aveva solo pochi mesi prima dedicato una poesia, è infatti presente più volte in controluce in questi versi.

della propria lingua (contenuta già nel verbo *protivorečit'*, che risuona non solo nel significato di 'contraddire', ma anche in quello delle sue singole componenti, 'parlare contro', andare in direzione opposta alla corrente del proprio linguaggio, disfare quindi la lingua); se nell'epigrafe sono gli anni a volare via, al di là della volontà umana, verso la morte, nella quartina mandel'stamiana la falena vola spontaneamente verso la fiammella<sup>59</sup>; e se in Kleist il succo della vite, metafora della poesia e della vita, ci riscalda, in Mandel'stam arde la candela che attrae la falena e che la brucerà. Tutte quelle che in Kleist sono immagini di vita diventano dunque in Mandel'stam immagini di morte, i medesimi elementi motivici vengono collocati nello spazio della tensione tra poli semantici opposti.

Il secondo distico della quartina dice tutta la contraddittorietà di un desiderio che coincide con quello della perdita della propria identità: il desiderio di uscire dalla propria lingua, nonostante e anzi proprio a causa degli eterni debiti che si sono con essa contratti<sup>60</sup>.

Il salto che si percepisce tra la prima quartina e le cinque successive, e poi tra queste e le ultime tre (il numero totale delle quartine è di nove, numero dispari che testimonia ancora una volta la tendenza dell'ultimo Mandel'stam verso le strutture asimmetriche) deriva dal fatto che le cinque quartine centrali formavano originariamente una poesia separata, intitolata appunto a Christian Kleist (S I, 307-308). Nella sezione centrale l'asse della poesia si sposta dallo *ja* al *my*, dal personale al collettivo, e dal presente al passato<sup>61</sup>. L'amicizia "incondizionata, senza fariseismo", caratterizzata da "lode senza lusinga" che lega Mandel'stam a Kuzin<sup>62</sup>, biologo appassionato di letteratura tedesca, si espande e si riflette, in

<sup>59</sup> Ancora Kiršbaum (2010) mostra come l'ipotesto più probabile dell'immagine della falena che vola verso la fiammella sia la poesia di Goethe *Selige Sehnsucht*, in cui essa è a sua volta ripresa da Hāfez, già incontrato nei sostrati ipotestuali del *porjv* armeno. L'anno di composizione della poesia di Mandel'stam, il 1932, aveva visto in Russia imponenti celebrazioni per il centenario della morte di Goethe. Nerler (2014: 168) ipotizza che possa essere stata proprio la proposta di un incarico di traduzione di Goethe la spinta a scrivere la poesia, immaginando la 'fuga' in un'altra lingua.

<sup>60</sup> La redazione preparatoria al testo *Bog nachtigal'* recita: *Mne chočetsja vozdat' nemeckoj reči / Za vse, čem ja objazan ej bessročno*, 'Voglio ricompensare la lingua tedesca / per tutto quello per cui le sono in eterno debitore' (S I, 399). Come spesso accade in Mandel'stam, le minute conservano un testo più normalizzato, in cui i legami logici tra le parti del discorso sono maggiormente chiari. Nel passaggio da variante a variante per arrivare al testo considerato definitivo avvengono processi di condensazione e spostamento dei vari elementi del discorso, che, se rendono il dettato poetico più oscuro, consentono d'altra parte a una diversa logica e a una verità più profonda, spesso intimamente contraddittoria, di emergere in superficie.

<sup>61</sup> Il sonetto originario aveva infatti un colorito letterario e storico più accentuato, così come più accentuato era il tema tedesco, laddove la versione finale della poesia contamina questo aspetto con uno più personale legato alla contemporaneità.

<sup>62</sup> Kuzin era un critico aperto e sincero delle poesie di Mandel'stam – pare infatti che questa non gli fosse piaciuta, e Mandel'stam avesse deciso di dedicargliela per scherzo (NM III, 177); allo stesso tempo le lusinghe e il fariseismo alludono a un'epoca, quella sovietica, che aveva fatto della delazione e della menzogna un *modus vivendi*.

un ulteriore gioco di tensioni, nell'amicizia tra due popoli, il tedesco e il russo, di cui il destino di Kleist diventa emblema. Le cinque quartine poggiano su una doppia tessitura: da un lato una trama formata da quelli che si possono definire *realia* in senso lato, ossia riferimenti a eventi, luoghi, personaggi storici e a miti: l'ufficiale tedesco (Kleist), Cerere, divinità della terra, della nascita, e della fioritura, ma dotata anche di un aspetto infernale, che la collega con il mondo dei morti in battaglia (cf. Macrobio, Saturnalia I 16, 17), Francoforte sul Meno, città dove Kleist morì, ma anche dove nacque Goethe, Goethe stesso, all'epoca della morte di Kleist, nel 1759, poco più che un bambino, il Walhalla, nella mitologia nordica residenza ultraterrena dei morti gloriosamente in battaglia, gli almanacchi letterari la cui pubblicazione in Germania comincia dalla metà del Settecento, il vino della Mosella, citazione dal *Ditirambo* di Kleist in epigrafe<sup>63</sup>. A questa trama si intreccia una seconda, costituita da elementi dotati di uno specifico significato mandel'stamiano: la tempesta, sottofondo comune ai versi sulla poesia russa, dove assume i connotati di metafora del potere politico e militare, qui connessa anche alla guerra; subito dopo le rose, presenti nel *Ditirambo* di Kleist, emblema della poesia, ma anche della vita e della morte; poi i cavalli, che, "come lettere", saltano sul posto, e che possono essere connessi agli scacchi, di cui Kuzin era un accanito giocatore, come si legge nel *Viaggio* (il cavallo negli scacchi si muove disegnando una lettera, in russo 'Т', e può saltare scavalcando le altre figure; il *Viaggio* parla a più riprese degli scacchi, e al movimento del cavallo è paragonato a un certo punto l'andamento di una conversazione, che si sposta "sempre di lato"<sup>64</sup>); le noci e lo sgranocchiare (*ščelkat*'), comparsi già in *Stichi o russkoj poezii*, che assumono il significato di parlare (e poetare), 'sgranando' le parole sulla lingua<sup>65</sup>. Questa doppia tessitura crea la sensazione di una congerie straniante dove elementi culturali dal sapore classicheggiante (classico ed elevato è il tono di quartine come ad esempio la seconda – la matrice originaria della poesia era un sonetto, forma a cui Mandel'stam non ricorreva dai tempi di *Kamen* ') si mescolano a elementi vagamente surreali (come i cavalli-lettere) e ad altri più prosaici e quotidiani (come lo schiacciare le noci).

L'ultima quartina di questo gruppo (la sesta di tutta la poesia) sembra legare in un unico destino tedeschi e russi, Kleist e Mandel'stam, entrambi pronti a

<sup>63</sup> Tutta la poesia è tramata, come ci si può aspettare, di motivi kleistiani, per cui cf. Kiršbaum 2010.

<sup>64</sup> S II, 111. Non interpreta così Gasparov, secondo cui i cavalli sarebbero connessi con il *Carnaval* di Schumann (Gasparov 2002: 627). Il riferimento è al movimento del *Carnaval* intitolato *A.S.C.H. – S.C.H.A. (lettere danzanti)*, il cui motivo di base è indicato con il nome tedesco delle note, costituito da lettere dell'alfabeto, mentre il ritmo del pezzo può ricordare l'andatura di un cavallo. Non risultano chiare però ulteriori indicazioni che possano collegare il verso della poesia a Schumann.

<sup>65</sup> Si veda anche la testimonianza di Gerštejn (1986: 32) sul modo di scandire i versi di Mandel'stam. Secondo Kiršbaum invece (2010) 'sgranocchiare le noci' avrebbe a che fare con lo svelare un segreto, arrivare a una difficile verità, e rimanderebbe anche a *Ščelkunčik*, lo *Schiaccianoci* di Hoffman, già incontrato come possibile ipotesto di *Rojal*', che si trasforma da innocuo giocattolo in valoroso soldato.

inneggiare al vino e alla vita sulle pagine di un almanacco poetico appena pubblicato, e allo stesso modo a sacrificarsi senza paura, anche se in modo diverso, “per la patria”. In tutta questa sezione una sovrapposizione di tempi, luoghi e personalità confonde le identità dei popoli e dei loro poeti, in linea con il tema della cancellazione del sé annunciato nella prima strofa. Ed è a questo tema, e all’idea del flusso inverso del tempo, che si riallacciano le ultime tre quartine.

L’involucro costituito dalla lingua straniera suggerisce diverse idee: una nuova nascita (*oboločka* è termine proprio delle scienze naturali, dove indica le membrane di rivestimento degli organi interni, e *plodnye oboločki* sono le membrane fetali); oppure una nuova modalità di visione (*oboločka* sarà usata nelle poesie successive in connessione con la vista, mentre *rogovaja oboločka* è la cornea) – vedere il mondo attraverso la griglia di un nuovo linguaggio; o ancora, un involucro dentro il quale nascondersi. La sottile congiunzione *i* all’inizio della seconda quartina è un ponte che lega audacemente futuro e passato: ma cosa significa l’affermazione che la lingua straniera sarà involucro del poeta e quella che prima della nascita egli era una lettera dell’alfabeto? L’esistenza prima dell’esistenza, lo stato che precede la nascita, coincide per Mandel’stam con la parola scritta: prima di “osare nascere”, di delinarsi cioè come personalità distinta, il poeta era una lettera, un verso (dove il termine *stročka* condensa in sé la riga scritta e il filare di vite, metafora per la poesia), un libro, sognato (immaginato, composto) da un ‘voi’ che può coincidere con la comunità dei poeti tutti, russi o tedeschi. La personalità era disciolta nella collettività della creazione artistica, che non conosce barriere di tempo né di luogo. Qualcosa di simile avverrà allora nel futuro, quando la personalità poetica sarà racchiusa nell’involucro di una nuova lingua, in una serie di cicli di morte e risurrezione, perdita e riacquisizione della parola poetica a nuovi livelli. Come conferma la quartina successiva, la penultima: il sonno privo di volto e di forma, ossai di fisionomia e carattere<sup>66</sup>, da cui l’amicizia (con Kuzin, e tutto quello che egli rappresenta) ha risvegliato Mandel’stam, coincide con lo stato indifferenziato, privo di parola poetica, che precede la seconda nascita del poeta, il ritorno dei versi dopo il viaggio in Armenia. Il risveglio è però paradossalmente paragonato a uno sparo, con un altro dei rovesciamenti paradossali tipici di Mandel’stam, in

<sup>66</sup> Ma la parola *sklad* significa, oltre che forma esterna e interna, fisionomia e *forma mentis*, anche ‘sillaba’. La poesia è costellata da lessemi che si riferiscono alla scrittura, e conferiscono alle frasi che li contengono una seconda aura di significato. L’avverbio *skladno* d’altronde si ritrova nel sonetto dedicato a Kleist, matrice prima della poesia, nei versi: *On v boj sošel i umer tak že skladno, / kak pel rjabinu s kružkoj mozel’ vejna*, ‘Scese in battaglia e morì con la stessa compostezza / con cui cantava il sorbo con un boccale di vino di Mosella’. Nella versione intermedia della poesia *Bog nachtigal’*, il primo verso dell’ultima quartina suonava così: *Tak ja stoju i net so mnoju skladu*, ‘Qui io sto e non ho carattere’, ripresa del luterano ‘Qui sto, non posso fare altro’, con una variazione paradossale della seconda parte della frase. In entrambi i casi lo *sklad*, il carattere, l’eroica compostezza dei tedeschi, Kleist e Lutero, manca a Mandel’stam, ed è una delle cose che egli si augura di imparare, novello Čaadaev, all’estero, “da una famiglia straniera”, per avere la forza di resistere alle tentazioni del suo tempo.

cui risuonano sovratoni lugubri: al presentimento della propria morte si associano gli spari che hanno ucciso tanti poeti russi, da Puškin e Lermontov a Gumilev fino al recente colpo di pistola che ha segnato al fine di Majakovskij.

Subito dopo la quartina si sposta ancora dal passato (*ja byl razbužden*) al presente (*daj mne sud'bu Pilada*), creando un altro vuoto d'aria nella lettura e nell'interpretazione. Ancora una volta elementi emersi da varie culture si ricombinano e si mescolano a formare un senso mandel'stamiano: il Dio Usignolo è un rimando, come nota Gasparov (2002: 627), alla poesia *Im Anfang war die Nachtigall* di Heine, in cui il melodioso uccello, come Cristo, si offre in sacrificio agli altri volatili, ferendosi a sangue, ma è anche presente nelle poesie di Kleist *Landleben* e *Lobgesang der Gottheit* (Kiršbaum 2010); Pilade è menzionato non solo per la sua proverbiale amicizia con Oreste (rispecchiata nel rapporto tra Mandel'stam e Kuzin) e la sua altrettanto proverbiale laconicità, ma anche probabilmente per l'episodio, ricordato da Dante nel *Purgatorio* (*Purg.* XIII, 32-33), in cui egli si finge Oreste per essere immolato al posto di quest'ultimo (destino che forse Mandel'stam prefigurava per sé e Kuzin?). In ogni caso si possono identificare una serie di tre rinascite, tre ridefinizioni della propria personalità, configurate come passaggi dall'indifferenziato all'ordinato: una prima nascita, che si può far coincidere con la prima attività poetica di Mandel'stam e la formazione dello strumento linguistico russo; una seconda, successiva al viaggio in Armenia, che corrisponde al secondo Mandel'stam, e alle rispettive modificazioni del suo linguaggio poetico; e una terza, solo adombrata e collocata nel futuro, che dovrebbe coincidere con l'abbandono del russo e l'acquisizione di una lingua nuova, straniera. Questo tema riemerge di volta in volta nella poesia attraverso tre figure di morte e rinascita, Cerere, il Walhalla, il Dio Usignolo.

Il motivo del desiderio di una terza rinascita in una nuova lingua è contenuto nell'ultima strofa. La lingua (*jazyk*) che Mandel'stam chiede gli si strappi non è solo quella fisica, ma anche la lingua russa (*russkij jazyk*); perché sempre più questa lingua deve essere al servizio del 'tempo di peste' dell'età contemporanea, dei massacri di stato, in cui il poeta è vittima sacrificale (come Kleist nella *Guerra dei Sette Anni*)<sup>67</sup>; perché, se lo spazio di libertà delle parole si restringe a uno stretto territorio dove queste si riducono a un sibilo che sfiora il silenzio, allora la Nuova Lingua, quella che, nonostante tutto, vive, si configura come una specie di ultralinguaggio, meta della speranza nelle inestinguibili forze della parola e della poesia che travalicano le barriere nazionali, spazio di libertà il cui raggiungimento assume però tratti inquietanti di morte (*ja s toboj spokoen* fa pensare a quello strano stato di calma interiore che proviene dall'idea che, nonostante tutto, esiste sempre, in condizioni estreme, la possibilità del suicidio<sup>68</sup>).

<sup>67</sup> Kiršbaum ipotizza che ci possa essere un accenno alle migliorate condizioni di vita di Mandel'stam nel 1932 (aveva ricevuto in quell'anno per intercessione di Bucharin una pensione mensile, e aveva firmato un contratto per la pubblicazione di un suo libro intitolato *Stichotvorenija*), sentite dal poeta come una possibile compromissione con il potere.

<sup>68</sup> Risuonano nella parola *spokoen* echi etimologici, che la collegano a verbi come

\*\*\*

*Ариост*

Во всей Италии приятнейший, умнейший,  
 Любезный Ариост немножечко охрип.  
 Он наслаждается перечисленьем рыб  
 И перчит все моря нелепицею злейшей.

И, словно музыкант на десяти цимбалах,  
 Не уставая рвать повествованья нить,  
 Ведет туда-сюда, не зная сам, как быть,  
 Запутанный рассказ о рыцарских скандалах.

На языке цикад пленительная смесь  
 Из грусти пушкинской и средиземной спеси –  
 Он завирается, с Орландом куролеса,  
 И содрогается, преображаясь весь.

И морю говорит: шуми без всяких дум,  
 И деве на скале: лежи без покрывала...  
 Рассказывай еще – тебя нам слишком мало,  
 Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум.

О город ящериц, в котором нет души, –  
 Когда бы чаще ты таких мужей рожала,  
 Феррара черствая! Который раз сначала,  
 Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеши!

В Европе холодно. В Италии темно.  
 Власть отвратительна, как руки брадобрея,  
 А он вельможится все лучше, все хитрее  
 И улыбается в крылатое окно –

Ягненку на горе, монаху на осляти,  
 Солдатам герцога, юродивым слегка  
 От винопития, чумы и чеснока,  
 И в сетке синих мух уснувшему дитяти.

А я люблю его неистовый досуг –  
 Язык бессмысленный, язык солено-сладкий  
 И звуков стакнутых прелестные двойчатки...  
 Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.

---

*počit*’, ‘addormentarsi’, ma anche ‘morire, trapassare’, o *pokoit’sja*, ‘giacere’, riferito a morti.

Любезный Ариост, быть может, век пройдет –  
 В одно широкое и братское лазорье  
 Сольем твою лазурь и наше черноморье.  
 ...И мы бывали там. И мы там пили мед...<sup>69</sup>  
 4-6 мая 1933

I nove mesi che separano i versi alla lingua tedesca da quelli dedicati ad Ariosto non segnano alcuna cesura nella tematica del *porryv*, solo un approfondimento di alcuni suoi aspetti. Si tratta di uno di quei periodi di silenziosa accumulazione di materiale, idee, impressioni, letture, che caratterizzano il percorso creativo di Mandel'stam (Baines 1976: 72) e che fu segnato tra l'altro da eventi che avrebbero lasciato la loro impronta sui versi successivi: l'*affaire* Sargidžan, che doveva terminare con il famoso schiaffo ad Aleksej Tolstoj, ulteriore episodio di isolamento e scontro con il potere (Vidgof 2006: 84sgg.), le ultime serate poetiche ufficiali (una a Mosca, nel novembre 1932, dopo un periodo di soggiorno al sanatorio CEBUKU (Lekmanov 2003: 158), due a Leningrado, nel febbraio e nel marzo 1933, un'ultima a Mosca, il 3 aprile del 1933), l'arresto di Kuzin, rilasciato poi dopo pochi giorni, il viaggio con quest'ultimo e con Nadežda in Crimea, dove Mandel'stam, oltre a studiare l'italiano e leggere in originale Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, concepisce il *Discorso*, la cui stesura comincerà poco dopo a Koktebel' per essere terminata alla fine della primavera del 1933, e ha modo di osservare la fame che attanaglia la regione in seguito alla collettivizzazione forzata.

In Crimea vengono scritti i 'versi italiani' incentrati sulla figura di Ariosto; anche questi, come i versi tedeschi e forse ancora più chiaramente di essi, si situano nella tensione tra tempo proprio e altrui di cui parla Celan. Nadežda

<sup>69</sup> 'Ariosto. In tutta Italia il più piacevole, il più intelligente, / il cortese Ariosto è un po' arrochito. / Si diletta a enumerare i pesci / e pepa tutti i mari delle più maligne assurdità. // E, come un musicista che suoni dieci zimbalon, / senza stancarsi di spezzare il filo del racconto, / conduce di qua e di là, senza sapere lui stesso dove, / un'ingarbugliata narrazione di zuffe cavalleresche. // Nella lingua delle cicale – ammaliante miscela / di puškiniana tristezza e mediterranea vanagloria – / lui mente a più non posso, / fa il matto con Orlando, / e trasalisce, trasfigurandosi tutto. // E al mare dice: rumoreggia senza pensare, / e alla fanciulla sulla roccia: stenditi scoperta... / Racconta ancora – tu non ci basti mai, / finché il sangue ci scorre nelle vene e ci ronzano le orecchie. // Oh città di lucertole, senz'anima, / potessi dare più spesso i natali a uomini simili, / Ferrara insensibile! Di nuovo, da capo, / finché nelle vene abbiamo sangue, racconta, fa' presto! // Fa freddo in Europa. In Italia è buio. / Il potere è disgustoso come le mani di un barbiere, / e lui cortigianeggia sempre meglio, sempre più furbescamente / e sorride dalla finestra alata – / all'agnello sul monte, al monaco sull'asino, / ai soldati del duca, un po' invasati / per il vino, la peste, l'aglio, / e al bimbo, addormentatosi in una rete di mosche blu. // E io amo il suo ozio furioso – / la sua lingua senza senso, la lingua dolce-salata / e gli splendidi gemelli di suoni in segreto accordo... / Temo ad aprire con il coltello queste perle bivalvi. // Gentile Ariosto, forse, passerà un secolo – / in un'unica ampia e fraterna azzurrità / uniremo il tuo azzurro e il nostro Mar Nero. / ... Anche noi siamo stati lì. Anche noi li bevevamo miele...? 4-6 maggio 1933

dichiara di non capire “a cosa servisse” Ariosto a Mandel’štam, quale fosse la concezione (*konceptija*), l’idea principale della poesia<sup>70</sup>. Sembra che i fili di cui questa è intessuta derivino come sempre dalla trama generale del *porjv*, di cui sono sviluppo e continuazione. Come Jazykov, Batjuškov e Deržavin, Ariosto è personaggio piacevole, allegro, amicale; anche questa poesia comincia in tono leggero e quasi conviviale, e anche questa poesia si struttura da subito su una doppia risonanza, in cui una serie di parole funziona contemporaneamente come rimando-citazione da *Orlando* e come parola-segnale mandel’štamiana. A dire il vero la risonanza diventa subito tripla, ché da cassa armonica alla figura e alla parola mandel’štamiana fa fin dall’inizio quella di Puškin. A partire dal titolo, che, con la forma più arcaica *Ariost* al posto di *Ariosto*, fa riferimento, come nota Gasparov (2012a: 576), all’epoca di Batjuškov e Puškin, situando da subito i versi in una triplice tensione temporale, i cui vertici saranno Ariosto, Puškin e Mandel’štam stesso. Il poema ariostesco, in traduzione francese, era stato il modello del *Ruslan e Ljudmila* puškiniano, e a Puškin quale tramite della poesia italiana, troppo poco nota al lettore russo, è dedicata la prima sezione della redazione iniziale del *Discorso su Dante*, che ha, come si vedrà, più di un punto di contatto con i nostri versi (PSSP II, 411sgg.). I pesci che Ariosto gode a enumerare, raccontando fino a diventare roco, se da un lato evocano l’elenco ittico del sesto canto dell’*Orlando* (Gasparov 2012a: 577), dall’altro si colorano dunque dell’aura propriamente mandel’štamiana che li fa ipostasi dell’odiato potere politico. Allo stesso modo l’involuta narrazione ariostesca, il cui filo è continuamente spezzato, caratteristica attribuita da Mandel’štam alla prosa a lui contemporanea (cf. il saggio *Konec romana*, S II, 203sgg.), potrebbe funzionare benissimo come auto-descrizione della prosa mandel’štamiana (si pensi ad esempio a *Egipetskaja marka*).

Mandel’štam ha, particolarmente in questa fase, una propensione a vedere le lingue attraverso le lingue, a leggere suoni, parole, ritmi che travalicano le barriere nazionali, per fondersi in un unico spazio linguistico, nuova incarnazione del sogno acmeistico di una cultura mondiale (ciò che fa dire a Brodskij nel suo saggio che Mandel’štam era russo “non più di quanto Giotto fosse italiano”). Della lingua italiana il primo elemento a essere evidenziato è infatti il suono: Ariosto è come un musicista che suoni dieci zimbalon, la lingua italiana è “lingua delle cicale”<sup>71</sup>. Ed è proprio l’aspetto sonoro, armonioso del verso che

<sup>70</sup> NM III, 179. L’*Orlando furioso* si era diffuso in Russia tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, in concomitanza con il risvegliarsi dell’interesse per il rinascimento europeo. La prima traduzione (incompleta) era stata condotta sulla versione francese in prosa di Mirabaud da P.S. Molčanovyj nel 1791-1793; era seguita a questa la traduzione in giambi (ancora incompleta) di S.E. Raič (1832-1833). Ariosto è, insieme a Tasso, al centro degli interessi poetici e degli esperimenti traduttori di Batjuškov.

<sup>71</sup> Bisogna anche tener presente che Mandel’štam aveva cominciato a studiare l’italiano da poco, e si può immaginare non capisse sempre perfettamente il significato dei testi poetici, mentre riusciva a godere in ogni caso del suono delle parole (cf. Gasparov 2012a: 579).

accomuna Puškin alla poesia italiana. Dice Mandel'stam in apertura alla prima stesura del *Discorso*:

La profonda ignoranza dei poeti italiani (intendo Dante, Ariosto e Tasso) da parte dei lettori russi è tanto più sorprendente se pensiamo che Puškin in persona ha assimilato dagli italiani armonie esplosive e inattese. [...] Cosa accomuna Puškin agli italiani? La bocca lavora, il sorriso muove il verso, le labbra rosseggiano intelligenti e allegre, la lingua si stringe fiduciosa al palato [...] Pur senza aver mai riconosciuto direttamente l'influenza degli italiani su di lui, nondimeno Puškin era attratto dalla sfera armonica e sensoriale di Ariosto e Tasso. Mi sembra che non gli sia stato mai sufficiente il fascino meramente fisiologico e vocale del verso e che temesse di esserne soggiogato, e di attirare su di sé la triste sorte di Tasso, la sua gloria malata, il suo singolare disonore (PSSP II, 414).

Il nome di Puškin compare esplicitamente nella terza strofa: la lingua del poema ariostesco è mescolanza di “puškiniana tristezza e mediterranea vanagloria”. La “puškiniana tristezza” potrebbe essere da un lato, come sostiene Gasparov (2012a: 577), rimando ai motivi preromantici di *Ruslan e Ljudmila* – in questo caso la “mediterranea vanagloria” si riferirebbe agli eroi del poema ariostesco, tracciando un parallelo tra le due opere. D'altro canto ‘puškiniana tristezza’ accanto alla parola ‘mediterranea’ fa sorgere spontaneamente nel lettore l'associazione con la poesia puškiniana *K morju*, dove al Mar Nero, che tornerà come vedremo in chiusura della nostra poesia, è rivolta la nostalgica tristezza del poeta, mentre il mare ariostesco è, in genere, luogo delle imprese di cavalieri pieni di sé.

Mutevolezza sembra intanto essere la cifra caratteristica di Ariosto, in grado di passare dalla follia di Orlando (*s Orlandom kurolesja*), come con un sobbalzo, a stati d'animo completamente diversi. La fanciulla nuda sulla roccia funziona a un tempo come rimando puškiniano, ancora alla poesia *K morju*, e ariostesco, al canto 11 dell'*Orlando*, l'episodio di Olimpia incatenata nuda a uno scoglio (Gasparov 2002: 628), non senza che si accendano più remoti echi della germanica *Lorelei* di Heine. Nell'esortazione “racconta ancora”, finché si abbia “nelle vene il sangue, nelle orecchie rumore”<sup>72</sup>, si sente la fretta che viene dalla coscienza della prossimità della morte, sotto la spinta della quale si compiva l'“accelerando” intellettuale e creativo dell'ultimo Mandel'stam di cui parla Brodskij (le lingue e le letterature facevano parte di quel mondo fisico che la consapevolezza dell'approssimarsi della morte spingeva Mandel'stam a godere il più intensamente possibile).

Dalla quinta strofa si fa strada nella poesia il tema politico. A partire dalla città di Ferrara, dove Ariosto fu al servizio degli Estensi, i quali (soprattutto il cardinale Ippolito), non avendo stima dei suoi lavori poetici, gli affidavano incarichi gravosi e rischiosi; Ferrara è dunque *čerstvaja*, ‘secca’, quindi dall'animo arido e insensibile (infatti è città *v kotorom net duši*); è poi *gorod jaščeric*,

<sup>72</sup> *Šum v ušach* indica in genere un ronzio o tinnito nelle orecchie; in questo caso di può pensare a un'associazione con il rumore del mare, nominato subito prima.

una città di antiche mura di pietra, dove le lucertole si fermano al sole – ma allo stesso tempo una città di animali dal cuore freddo è una città vuota di uomini e umanità<sup>73</sup>.

Nella strofa successiva il tema politico si allarga all'Italia tutta, e a un tempo che è sovrapposizione dell'età di Ariosto e di quella di Mandel'stam – gli anni Trenta del nazismo e del fascismo europei (il verso *V Evrope cholodno. V Italii temno*. è come sospeso tra questi due tempi); in ogni caso il potere è ripugnante, e il paragone con le mani del barbiere fa pensare alla possibilità che la lametta di quest'ultimo, invece di raderti, possa tagliarti la gola<sup>74</sup>. Di Ariosto Mandel'stam sembra apprezzare (ma con una buona dose di ironia) la capacità, a lui estranea, di sapersi destreggiare nelle vicende politiche, mettendosi abilmente al servizio dei suoi padroni e conservando così, se pur a fatica, la possibilità di scrivere con garbo di tutti gli aspetti della vita.

Cosa sia la “finestra alata” da cui Ariosto sorride è difficile da stabilire in modo univoco. Gasparov ipotizza si tratti della cornice di un quadro rinascimentale che rappresenta un dettagliato paesaggio realistico (Gasparov 2012a: 578). Nello stesso tempo egli sottolinea come i vari elementi del paesaggio, il monaco sull'asino<sup>75</sup>, l'agnello, il bambino che dorme, abbiano un colorito religioso. Sembra ci sia in realtà un elemento vagamente comico: Ariosto sorride guardando come da una finestra<sup>76</sup> il mondo che descrive, dove niente è in realtà così serio, né la guerra (i soldati sono un po' invasati non solo per la peste, ma anche perché hanno mangiato e bevuto) né la religione (il monaco che avanza sull'asino sembra mescolare a una reminiscenza dell'ingresso di Cristo a Gerusalemme sull'asino più lontani echi di favole e leggende; il bambino, che insieme all'agnello e all'asino può rimandare a Gesù, è però avvolto da una strana “rete di mosche”<sup>77</sup>).

<sup>73</sup> *Jaščerica* si ritrova, nell'opera poetica di Mandel'stam, oltre che in *Ariost*, solo in *Lamark* e nell'*Ottava* a essa connessa, *Šestogo čuvstva*. Si può supporre che la connotazione negativa della lucertola venga anche dalla *Philosophie zoologique*, in cui i rettili sono i primi animali a presentare in modo più evidente segni di degradazione rispetto ai mammiferi (Lamarck 1984: 79sgg.).

<sup>74</sup> Si può pensare anche a Pietro il Grande, e al decreto da lui emanato nel 1698 di radersi la barba, nel quadro di una generale occidentalizzazione della Russia. Il sovrano stesso rase i nobili con un'ascia sul palco delle esecuzioni del boia. In questo caso il riferimento a Pietro potrebbe funzionare, nell'ambito dei rapporti tra poeta e potere, come un ulteriore rimando puškiniano, a *Mednyj vsadnik*. Secondo Gasparov (2012a: 578) si tratterebbe invece di un rimando al sonetto di Rimbaud *Oraison du soir*, che presenta però un contesto molto diverso.

<sup>75</sup> Dove la forma *na osljati* è usata solo per l'ingresso di Cristo a Gerusalemme, *šestvie na osljati*.

<sup>76</sup> ‘Alata’ si può riferire in questo caso non solo a una struttura o dettaglio architettonico, per esempio a una finestra bifora, doppia, come due ali, oppure a una finestra contornata da volute, ma anche, in senso metaforico, a una finestra magica, come pieno di magie è il poema – e alato il suo Ippogrifo.

<sup>77</sup> L'espressione *setka sinich much*, ‘rete di mosche blu’, dove la mosca blu è

Le ultime due strofe sono dedicate alla lingua italiana e al comune retaggio della sua cultura e di quella russa. Durante il processo di apprendimento dell'italiano, Mandel'stam ne percepisce soprattutto le caratteristiche fonetiche. Dirà nel *Discorso*:

Quando cominciai a studiare la lingua italiana e mi ero appena familiarizzato con la sua fonetica e prosodia, capii all'improvviso che il centro di gravità dell'attività linguistica si era spostato: più vicino alle labbra, all'esterno della bocca. La punta della lingua improvvisamente era assurta a onore. Il suono si era slanciato verso la commessura dei denti. Mi colpì ancora un'altra cosa: l'infantilismo della fonetica italiana, la sua splendida puerilità, la vicinanza al balbettio dei bambini, una specie di primordiale dadaismo (S II, 216).

Il *dosug*, l'*otium* che Ariosto consacra alla letteratura, è *neistovyj*, 'furioso', come *neistovyj* è l'Orlando nella traduzione russa del titolo del poema. La lingua italiana, "senza senso", perché Mandel'stam ne non capisce sempre il significato, è "dolce-salata", con riferimento a un codice culinario, attivo anche nel *Discorso*, dove è sottolineato il legame tra *eda i reč'*, cibo e linguaggio: quando il linguaggio si disfa, avvicinandosi all'onomatopea infantile, dove il suono è il senso, allora esso "è rivolto all'indietro – verso la masticazione, il morso, letteralmente – la ruminazione" (S II, 244). La parola sembra nascere nella prima infanzia dai movimenti e dai suoni prodotti mangiando – in questo senso imparare una nuova lingua è fare un viaggio a ritroso nel tempo, tornare bambini.

*Dvojčatka* indica in russo un oggetto formata da due parti uguali; le "dvojčatki di suoni in combutta" possono riferirsi a più elementi doppi della lingua italiana: le doppie consonanti, le sequenze di vocali, iati o dittinghi, che suonano così inusuali a orecchie straniere, oppure le rime<sup>78</sup>; nel paragone con la perla in un guscio bivalve si può leggere un'allusione al tema della pronuncia, la bocca e i denti che sarà poi sviluppato nel *Discorso*<sup>79</sup>.

L'ultima strofa è tutta all'insegna del verbo *slit'*, 'fondere': la parola *vek*, 'secolo', fonde l'epoca di Ariosto, quella di Mandel'stam e un non ben deter-

---

un tipo di insetto (mosca blu della carne, *Calliphora vomitoria*), sarebbe normalizzata dall'introduzione di un *ot*, *setka ot sinich much*, ossia rete per difendersi dalle mosche, a indicare una zanzariera da letto. La trasformazione mandel'stamiana sembra invece indicare il contrario, un bimbo addormentato mentre mosche blu gli ronzano intorno.

<sup>78</sup> Così nell'interpretazione di Gasparov (2012a: 579), che si basa su quanto Mandel'stam scrive sulla lingua italiana nella prima stesura del *Discorso* (PSSP II, 415): "Prendete un dizionario e sfogliatelo come vi pare... Qui tutto rima. Ogni parola si presta alla concordanza [in italiano nel testo]."

<sup>79</sup> Nella prima stesura del *Discorso* Mandel'stam dirà, parlando del rapporto di Puškin con gli italiani: "I bei denti bianchi di Puškin sono le perle maschili della poesia russa!" (PSSP II, 413). In questo senso bocca e conchiglia sono avvicinate. Secondo Gasparov (2012a: 579) il timore di "aprire le perle bivalvi", ossia il guscio bivalve per estrarre le perle, equivarrebbe al timore di estrarre il senso 'schiodendo' la rima dei versi – distruggere la rima, la forma del verso, significherebbe in questo caso distruggerne anche il contenuto.

minato futuro in un tempo che non si può collocare cronologicamente in modo univoco. Forse tutto un secolo dovrà trascorrere, dice Mandel'stam (forse tutto questo secolo), ma sarà infine possibile realizzare il sogno di una cultura universale, che unisca le origini mediterranee alle sue propaggini orientali del Mar Nero (ricordiamo che Mandel'stam si trovava in Crimea). A qualche livello si percepisce che questa cultura unirà *lazur*, 'azzurro', e *černyj*, 'nero', una combinazione di colori dai significati opposti che ritroveremo più avanti in uno dei prossimi *porvvy*.

L'ultimo verso oscilla tra una collocazione generale, storico-culturale, a ribadire le comuni radici della cultura russa e greco-mediterranea (il *my* sta in questo caso per 'noi russi?'), e una più personale, che rimanda ai soggiorni in Crimea di Mandel'stam alla fine degli anni Dieci e alle poesie composte in quel periodo, in cui *med*, simbolo di poesia e di classicità, ricorre più volte.

\*\*\*

### *Ариост*

В Европе холодно. В Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадобрея.  
О, если б распахнуть, да как нельзя скорее,  
На Адриатику широкое окно.

Над розой мускусной жужжание пчелы,  
В степи полуденной – кузнечик мускулистый.  
Крылатой лошади подковы тяжелы,  
Часы песочные желты и золотисты.

На языке цикад пленительная смесь  
Из грусти пушкинской и средиземной спеси,  
Как плющ назойливый, цепляющийся весь,  
Он мужественно врет, с Орландом куролеса.

Часы песочные желты и золотисты,  
В степи полуденной кузнечик мускулистый –  
И прямо на луну влетает враль плечистый...

Любезный Ариост, посольская лиса,  
Цветущий папоротник, парусник, столетник,  
Ты слушал на луне овсянок голоса,  
А при дворе у рыб – ученый был советник.

О, город ящериц, в котором нет души, –  
От ведьмы и судьи таких сынов рожала  
Феррара черствая и на цепи держала,  
И солнце рыжего ума возшло в глуши.

Мы удивляемся лавчонке мясника,  
 Под сеткой синих мух уснувшему дитяти,  
 Ягненку на дворе, монаху на осляти,  
 Солдатам герцога, юродивым слегка  
 От винопития, чумы и чеснока, –  
 И свежей, как заря, удивлены утрате..<sup>80</sup>  
 Май 1933, июль 1935

Nel 1935, a Voronež, ritenendo che *Ariost* fosse andata perduta in seguito alle perquisizioni, Mandel'stam la riscrisse, partendo da quello che ricordava. Quando poi la poesia fu ritrovata, egli decise, secondo la testimonianza di Nadežda, di mantenere entrambe le versioni una di seguito all'altra, non tanto varianti quanto variazioni su un unico tema: come nelle serie di Monet, anche questo dittico poetico cattura la differenza nell'uguaglianza, le trasformazioni operate dal passaggio del tempo su di un unico oggetto (cf. NM III, 180; S I, 526)<sup>81</sup>. La seconda *Ariost*, costituita da sette strofe contro le nove della prima, può essere d'aiuto per capire, retrospettivamente, alcuni nodi tematici alla base della poesia, che, cristallizzati nella memoria, erano sopravvissuti alla perdita, per coagularsi poi nella nuova versione. Questa comincia direttamente dal tema politico, che nella prima versione trovava posto solo dopo la metà del componimento, riprendendo letteralmente i primi due versi della sesta strofa della versione precedente. Il tema politico è in primo piano anche a cause anche delle mutate circostanze biografiche di Mandel'stam, ora in esilio, secondo quanto nota Brodskij (1986: 128), per cui nel poeta si osserva una "crescente identificazione con quello che è il dilemma fondamentale del poeta, il dilemma archetipo:

<sup>80</sup> 'Ariosto. In Europa fa freddo. In Italia è scuro. / Il potere è ripugnante come le mani del barbiere. / Oh, se si potesse spalancare al più presto / sull'Adriatico un'ampia finestra. // Sulla rosa moscata un ronzio d'ape, / nella steppa a mezzogiorno – una cavalletta muscolosa. / I ferri del cavallo alato sono pesanti, / la clessidra è color giallo e dorato. // Nella lingua delle cicale un'ammaliante miscela / di puškiniana tristezza e mediterranea vanagloria, / come edera molesta, che tutta si aggrappa, / lui mente spavaldo, e fa il matto con Orlando. // La clessidra è gialla e dorata, / nella steppa di mezzogiorno sta una cavalletta muscolosa – / e direttamente sulla luna vola il contaballe dalle larghe spalle... // Gentile Ariosto, volpe d'ambasciata, / fiorente felce, veliero, aloe, / hai sentito sulla luna le voci degli zigoli, / e alla corte dei pesci sei stato consigliere scientifico. // Oh, città di lucertole, in cui non c'è anima, – / Ferrara insensibile ha dato i natali / a siffatti figli di una strega e un giudice / e alla catena li ha tenuti, / e il sole di un rosso intelletto è sorto in quel luogo remoto. // Ci stupisce / la bottega del macellaio, / il bambino addormentato sotto una rete di mosche blu, / l'agnello nel cortile, il monaco sull'asino, / i soldati del duca, un po' invasati / per il vino bevuto, la peste, l'aglio / e siamo stupiti della perdita, fresca come l'alba...' *Maggio 1933, giugno 1935*

<sup>81</sup> Diversa l'interpretazione di Mec (PSSP I, 613), che ritiene il secondo testo una variante, e lo riporta nella sezione *Altre redazioni*. Sulla storia delle diverse edizioni cf. Gasparov, che propone di includere la prima variante nei *Quaderni di Mosca* e la seconda nei *Quaderni di Voronež* (2012a: 573), anche se nella sua edizione del 2002 sono stampate una di seguito all'altra, nei *Quaderni di Mosca*.

la contrapposizione ‘poeta-impero’”. Nell’oscurità che stringe un’Europa vicina alla seconda guerra mondiale e l’Italia del fascismo, Mandel’štam vorrebbe spalancare “un’ampia finestra”, che dia sul mare Adriatico (quindi sul versante est di Ferrara)<sup>82</sup>; la “finestra alata” che nella strofa corrispondente della prima versione si apriva su un paesaggio letterario eroicomico, diventa così un’auspicata finestra di libertà civile e politica, a conferma della direzione in cui virano tutti i temi della prima *Ariost*.

La seconda, terza e quarta strofa rielaborano i temi della lingua e delle caratteristiche letterarie del poema ariostesco, e della vicinanza della poesia mediterranea e russa, che nella prima versione occupavano le prime quattro strofe. Nella seconda strofa emblema della poesia classica e mediterranea sono la rosa e le api, frequenti ospiti anche dei versi di Mandel’štam, della poesia russa la steppa e la cavalletta<sup>83</sup>. Il secondo distico della quartina ripete l’opposizione poesia italiana-russa a un secondo livello, rappresentando la prima con l’ippogrifo, il favoloso cavallo alato ariostesco (è possibile un’attrazione sotterranea tra *kuznečik* e *kuznec*, il maniscalco che ferra i cavalli con la *podkova*, il ferro di cavallo nominato subito dopo), la seconda con i *časy pesočnye*, la clessidra, riprendendo probabilmente l’associazione tra *kuznečik* e *časy* già presente nella poesia di Mandel’štam del 1918 *Čto pojut časy-kuznečik*<sup>84</sup>. Si noti come nel terzo verso l’ippogrifo, peculiare al poema ariostesco, sia rappresentato attraverso un elemento altrettanto peculiare della poesia mandel’štamiana, *podkova*, il ferro di cavallo, secondo quella tensione tra proprio e altrui che abbiamo già avuto modo di osservare. Tutta la seconda strofa comunica in generale una sensazione di peso e lentezza: il ronzio basso delle api, la muscolatura possente e forse minacciosa della cavalletta, i ferri di un cavallo pesanti benché il destriero sia alato, il lento scorrere del tempo nei granelli di sabbia dorata della clessidra.

La terza strofa riprende quella corrispondente della prima versione, letteralmente nel primo distico, dedicato alla lingua italiana (le cicale assumono qui

---

<sup>82</sup> Secondo Baines (1976: 75) aprire una finestra sull’Adriatico avrebbe a che fare con il fatto che “however dark and cold Europe might have been in 1933 and 1935, just as in Ariosto’s time, it was nevertheless better than Mandelstam’s circumstances of exile in provincial Russia”. Per Gasparov (2012a: 581) si tratterebbe invece del desiderio di “inalare luce e aria dentro di sé”, al fine di “salvarsi da freddo e oscurità”. Si può forse percepire un’eco lontana del puškiniano *V Evropu prorubit’ okno*, con cui in *Mednyj vsadnik* veniva caratterizzata la fondazione di San Pietroburgo da parte di Pietro il Grande. In questo caso verrebbe riportato in gioco in sottofondo Puškin, centrale nella prima versione della poesia, rovesciando però il significato dell’espressione: dalla conquista da parte del potere politico alla liberazione dal potere stesso.

<sup>83</sup> Sulla complessa storia del termine *kuznečik* nel vocabolario scientifico e poetico russo cf. Uspenskij (2008: 12sgg.). Mandel’štam aveva parlato della “muscolatura d’acciaio della cavalletta” per descrivere i versi di I. Severjanin in una recensione non propriamente benigna del 1913 (S II, 256-257).

<sup>84</sup> S I, 120. Sull’associazione, divenuta tradizionale nella poesia russa, tra l’orologio, *časy*, e un insetto la cui configurazione varia dalla *strekoza* al *kuznečik*, cf. ancora Uspenskij 2008: 32.

però una risonanza maggiore, dovuta all'effetto cumulativo creato dalla serie degli insetti – api, cavallette – metafore della parola poetica e del suono dei versi, in cui vanno ad inserirsi), mentre il secondo distico condensa diversi elementi delle prime tre strofe della prima versione: l'andamento zigzagante della narrazione ariostesca, qui paragonato alle volute dell'edera, e il suo consapevole trattamento della menzogna, del concetto di finzione letteraria. L'edera che si avvolge tutta è però “molesta”, mentre nella prima versione l'intricato sviluppo della trama ariostesca era descritto con divertimento e restava in un certo senso aperto, mentre il narratore “conduceva di qua e di là”, senza sapere lui stesso dove, i suoi eroi.

La quarta strofa, formata da tre versi invece che quattro, ripete due versi della seconda strofa a ritroso, prima il quarto, poi il secondo (i due versi che abbiamo interpretato come riferiti alla poesia russa), mentre il terzo verso, riferito alla poesia italiana, rimanda all'episodio del poema ariostesco in cui Astolfo va sulla luna a recuperare il senno di Orlando, e condensa in sé elementi del secondo verso della seconda strofa (la cavalletta muscolosa corrisponde ad Astolfo *plečistyj*, ‘dalle larghe spalle’, e il volo sulla luna rimanda al cavallo alato dai pesanti ferri – in entrambi i casi qualcosa di pesante sembra contrastare con l'idea del volo). Sulle note della menzogna (Astolfo è un *vral'*) e della perdita della ragione, la strofa, che segna la metà della poesia ed è formata da un numero dispari di versi, crea una specie di strana interruzione, accentuata dai puntini sospensivi.

La ripresa che segue si riallaccia all'inizio della prima versione, attraverso la locuzione *ljubeznyj Ariost*. I versi si alternano ora disponendosi secondo una ‘rima semantica’ ABBA (la rima fonetica è invece ABAB) per cui a un verso dedicato all'attività politica di Ariosto segue uno dedicato alla sua opera letteraria: il primo verso della quartina ha a che fare con le missioni diplomatiche affidate dagli Estensi ad Ariosto; *posol'skaja lisa* ‘sostituisce’ *on velmožitsja... vse chitree* della prima versione, rimandando nello stesso tempo a *Stichi o ruskoj poezii*, in cui è Deržavin a essere definito *chitree lisa*. Il secondo verso si configura da un lato come una sequenza di “beate insensate parole”, *paporotnik*, *parusnik*, *stoletnik*, legate da rima e assonanza, dall'altro come un insieme di elementi simbolici della poesia: la felce, *paporotnik*, è una pianta che in realtà non fiorisce, ma secondo la mitologia slava un suo fantasmagorico fiore comparirebbe per brevissimo tempo la vigilia del solstizio d'estate, e conferirebbe, a chi riuscisse a coglierlo sfidando gli spiriti maligni, poteri magici, tra cui quello di parlare con gli animali, trovare tesori sepolti sotto terra, diventare invisibile, ecc. *Stoletnik* indica in russo sia l'aloë che l'agave. Quest'ultima, nota anche come ‘pianta centenaria’, fiorisce una sola volta, per poi morire, quando abbia raggiunto un'età compresa tra i dieci e i cinquanta anni. In entrambi i casi dunque Mandel'stam sta dicendo che Ariosto (e la sua poesia) è un fiore rarissimo e prezioso, una specie di miracolo. Egli è poi un *parusnik*, un ‘veliero’; la parola, attratta nel verso per assonanza con *paporotnik*, lega le vele mandel'stamiane, connesse alla poesia e al poetare, al mare e la navigazione presenti nel poema ariostesco. Il terzo verso ha ancora a che fare, come il secondo, con la poesia, di

cui il canto degli zigoli è metafora, e rimanda ancora all'episodio del viaggio di Astolfo sulla luna (gli zigoli, *ovsjanki*, sono assenti dal poema ariostesco. Si può pensare essi siano un portato dell'esperienza diretta di Mandel'stam a Voronež, dove questo uccello, il cui canto dal ritmo peculiare si può ascoltare tra aprile a metà luglio, è molto diffuso. Agli uccelli nei *Quaderni di Voronež* Mandel'stam riserverà particolare attenzione<sup>85</sup>); il quarto torna invece al tema politico, unendo al riferimento ai pesci del poema ariostesco già visto nella prima versione della poesia un rimando all'attività politica di Ariosto, secondo il significato mandel'stamiano dei pesci come metafore di uomini di potere o vicini al potere.

La sesta strofa riprende la quinta della prima versione, di cui conserva intatto il primo verso, mentre i successivi sovrappongono al destino di Ariosto quello di Tasso, "tenuto in catene" a Ferrara (cf. S I, 527). Difficile chiarire perché Ariosto e Tasso siano "figli di un giudice e una strega". Forse i due sostantivi assolvono alla funzione di indicare due sfere opposte, una ufficiale, legata alle mansioni pubbliche dei due poeti, e una magica, segnata da elezione e maledizione, che rimanda all'attività poetica. Due sfere in genere irreconciliabili e nemiche, da cui origina un'unione assurda – aleggia in sottofondo la locuzione *sud nad ved'mami*, a indicare i processi alle streghe (e in senso lato, la messa al bando dei 'diversi' da parte del potere), con possibile accenno ai due giudizi dell'Inquisizione cui Tasso sottopose spontaneamente la *Gerusalemme liberata*. Il sole dell'intelletto che sorge a Ferrara, descritta come un luogo sperduto e desolato, una *gluš'*, parola già incontrata nel ciclo armeno, è minacciosamente rosso, come rossi si riteneva fossero i capelli delle streghe, segno di maledizione<sup>86</sup>.

L'ultima strofa, di sei versi, riprende tutta la settima della prima versione, cambiando però l'ordine dei versi, e aggiungendone due nuovi, il primo e l'ultimo. La serie di elementi elencati nella strofa sembra riferirsi, come nella prima versione, a un vago e composito paesaggio letterario e/o pittorico, in parte tratto dall'*Orlando*, in parte immaginato, in parte forse ispirato da vaghe reminiscenze di quadri. La bottega del macellaio con cui si apre quest'ultima strofa, assente dalla prima versione, getta però sull'elenco di immagini che seguono un'ombra scura<sup>87</sup>.

La perdita di cui parla l'ultimo verso è verosimilmente quella della prima versione della poesia; si può ragionare sul perché sia "fresca, come l'alba". *Svežij* funziona come una di quelle parole plurivalenti che si attivano in poesia con più di un significato contemporaneamente, divenendo l'anello di congiunzione tra i due piani di cui è costituita una similitudine o una metafora. Il suo

<sup>85</sup> *Ovsjanka* deve il suo nome a *ovec*, 'avena', di cui si ciba, ragione per cui si accompagna spesso ai cavalli – ed è proprio su un cavallo, benché alato e fantastico, che Astolfo si reca sulla luna.

<sup>86</sup> Diversamente interpreta Gasparov (2012a: 583), che ritiene *ryžij* riferito alla "volpe d'ambasciata" del verso 16.

<sup>87</sup> La bottega del macellaio costituisce un soggetto abbastanza comune della pittura tra il Cinquecento e il Seicento. *Mjasnaja lavka* è il titolo di un quadro del fiammingo Frans Snyder (1579-1657) esposto al museo Puškin di Mosca dal 1924 e precedentemente al museo Rumjancev.

significato di *jarkij*, ‘luminoso’, ‘vivido’, è attivato dal sostantivo *zarja*, mentre *utrata* attiva da un lato il significato di ‘recente’, dall’altro una serie di significati che appartengono a un polo semantico positivo (*chorošij, čistyj, zdravyj*), in contrasto con il significato negativo di ‘perdita’. In più si attivano significati propriamente mandel'stamiani, per cui *svežij* ha a che fare con qualcosa di moralmente pulito, attinente alla sfera della *pravda*<sup>88</sup>. Tutto questo per dire che stranamente, seconda la logica sorprendente propria della poesia, la perdita non è un male assoluto, e può corrispondere a una nuova alba, un nuovo inizio, un nuovo seme da cui germina, con rinnovati colori, una nuova poesia.

Se si confrontano le due *Ariost*, si noterà che la nuova versione è più sintetica (otto strofe al posto di nove), e caratterizzata da un’accentuata tendenza all’asimmetria (due strofe con un numero dispari di versi; in realtà nel conteggio generale dei versi in gruppi di quattro, un solo verso risulta dispari, l’ultimo, nota a margine metaletteraria che si riferisce alla perdita della prima versione della poesia)<sup>89</sup>; il tema politico è portato a piena evidenza, e diventa il tema principale; i particolari relativi al poema ariostesco sono ridotti, così come quelli attenenti alla lingua<sup>90</sup>; il tono generale della poesia è più cupo. La strofa sulla lingua italiana diventa in questo caso, come si vedrà di seguito, una poesia indipendente.

\*\*\*

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг –  
 Язык бессмысленный, язык солено-сладкий.  
 И звуков стакнутых прелестные двойчатки –  
 Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.<sup>91</sup>  
 Май 1933, август 1935

Sebbene tre di questi quattro versi corrispondessero ad altrettanti della prima *Ariost*, Mandel'stam, spiega Nadežda (NM III, 180), si ostinava a considerarli una poesia a parte. E in realtà, come insegna Lotman (1972: 151), in arte la ripetizione non esiste; non solo perché il primo verso modifica il significato dei tre seguenti: da un lato li riferisce più genericamente alla lingua della poesia italiana, e non solo a quella dell’*Orlando*, dall’altro individua la lingua italiana come *čužoj*, ‘altrui’, perché amica di Ariosto, Petrarca, Tasso, ma non di Mandel'stam, che ne percepisce i suoni da straniero, senza comprenderne esattamente

<sup>88</sup> Si veda ancora la poesia *Umyvalsja noč'ju na dvore* (S I, 140).

<sup>89</sup> Gasparov (2012a: 582) avanza l’ipotesi che la seconda *Ariost* sia in realtà incompleta, forse abbandonata da Mandel'stam al ritrovamento della versione originaria della poesia, e per questo non del tutto rifinita.

<sup>90</sup> Ancora secondo Gasparov (*ivi*: 583), Mandel'stam probabilmente non aveva a disposizione il testo ariostesco a Voronež – i particolari di una lettura risalente ad anni prima erano sfumanti nella sua memoria.

<sup>91</sup> ‘Amica di Ariosto, amica di Petrarca, di Tasso amica – / lingua senza senso, lingua dolce-salata. / E splendidi gemelli di suoni in segreto accordo – / Ho paura di aprire con un coltello queste perle bivalvi.’ *Maggio 1933, agosto 1935*

te i significati; ma anche perché i quattro versi, nella posizione ad essi destinata da Mandel'stam, fungono un po' da ritornello, da collante del *порыв*, contribuendo a fare di quest'ultimo un tutto unico. Il tema di fondo che evidenziano è quello delle lingue, a cui l'ultima poesia del *порыв* stesso è dedicata.

\*\*\*

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:  
Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить.

О, как мучительно дается чужого клекота полет –  
За незаконные восторги лихая плата стережет.

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот  
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,  
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,  
Получишь укусную губку ты для изменнических губ.<sup>92</sup>  
*Май 1933*

Questi versi possono essere inseriti tra quelli apofatici di Mandel'stam, incentrati sul non fare e sulla dimenticanza, che disfa la realtà smontandone il ricordo. Il tema delle precedenti poesie, il piacere di apprendere le lingue straniere, di gustarne i suoni, che confina con il desiderio di cambiare lingua, ruota in questi versi di centottanta gradi, mostrando il suo rovescio: le lingue straniere sono un piacere proibito, che è meglio dimenticare<sup>93</sup>. I versi sono intessuti di un lessico biblico: *iskušaj, čužich, bezzakonnye, bessmertnyj, spaset, nakazan'e*, fino naturalmente all'immagine della spugna bagnata d'aceto. Le lingue sono

<sup>92</sup> 'Non sedurre parlate altrui, ma sforzati di dimenticarle: / non riuscirai comunque a mordere il vetro coi denti. // Oh, a costo di quale tormento si lascia comprendere il volo di uno stridio straniero – / per illeciti entusiasmi ti è assicurata una penosa ricompensa. // Infatti, il corpo morituro e l'immortale bocca pensante / l'ultima volta prima del distacco non li salverà un nome straniero. // E se Ariosto e Tasso, che ci affascinano, / fossero mostri con un cervello azzurro e squame di umidi occhi? // E per punire la tua superbia, incorreggibile amante dei suoni, / riceverai una spugna d'aceto per le tue labbra traditrici.' *Maggio 1933*

<sup>93</sup> Secondo Nadežda, per Mandel'stam il godimento dei suoni di una lingua straniera assume i connotati di tradimento della lingua madre (NM, III 180). Secondo Gasparov (2012: 575), questi versi si riferirebbero solo alla lingua italiana, e non a quella tedesca, con cui Mandel'stam aveva invece una profonda e antica dimestichezza, che andava ben al di là del godimento dei suoni. Si deve però notare come il tema dell'abbandono della lingua madre risuoni già in *K nemeckoj reči*.

straniere sono soprattutto un piacere fisico, che concerne bocca, denti, labbra, un piacere vagamente erotico.

Nel primo verso *čužie narečija* non sono solo le 'lingue straniere' in genere, ma più propriamente 'gruppi di lingue locali' parlati in una sezione territoriale abbastanza ampia – indicano cioè uno specifico modo di parlare, di usare la lingua, in un dato territorio. Sembra quasi che Mandel'stam stia dicendo: non desiderare la lingua d'altri. C'è però un'inversione: non è il poeta a desiderare le lingue altrui, ma egli tenta le lingue, le alletta, le adessa in poesia, fa in modo che desiderino essere dette da lui – soggetto e oggetto dell'azione, come già visto più di una volta, si scambiano di posto.

Il secondo verso dice che "in ogni caso" il poeta non sarà in grado di "mordere il vetro con i denti". L'operazione di mordere, sgranocchiare, schiacciare con i denti è messa in relazione, in *K nemeckoj reči* e *Stichi o ruskoj poezii*, con la creazione della parola poetica; la parola viene sgranocchiata come qualcosa di croccante, per esempio una noce, e viene assimilata, cibo dell'orecchio e della mente. Non così ovviamente il vetro, in Mandel'stam sempre associato a valori ambigui: duro, consistente, ma allo stesso tempo trasparente, vacuo, privo di una sostanzialità significativa, immagine di un'esistenza illusoria<sup>94</sup>. La metafora vuol dire che sarà impossibile assimilare la vera sostanza della lingua straniera – quand'anche se ne percepiscano i suoni, la sua essenza rimarrà sempre 'vetro', schermo incommestibile al di là del quale non si può raggiungere la verità.

Il secondo distico si lega al primo attraverso i suoni stridenti: i denti contro il vetro, il grido degli uccelli. Paragoni tra scrittura e volo di uccelli torneranno nel decimo capitolo del *Discorso*<sup>95</sup>; il tentativo di comprendere suoni nuovi in una lingua straniera si trasforma in tormento, gli entusiasmi di chi apprende sono bollati come illeciti (*bezzakonnnye* sembra rimandare a un matrimonio illecito), e *lichaja plata* allude alla punizione che seguirà.

La terza strofa, centro della poesia, contiene la spiegazione della peccaminosità della lingua straniera: essa non potrà mai congiungere il "corpo morituro" e la "pensante bocca immortale". La bocca è metafora in Mandel'stam per l'attività poetica e artistica in genere. Nel saggio del 1922 *O prirode slova* egli aveva definito la lingua russa come "carne sonora e parlante" (S II, 176), ossia incarnazione, come Cristo, di un principio spirituale in un corpo. Nel *Discorso* dirà a un certo punto: "Per noi stranieri è difficile penetrare il segreto ultimo di un verso in una lingua estranea" (S II, 235). Mettendo insieme questi tasselli, possiamo dedurre che esiste per Mandel'stam, e senza dubbio in questa poesia, accanto all'enorme attrazione per le lingue altrui, la convinzione che l'intima fusione di suono e senso possa aver luogo solo nella lingua madre – e che il suono senza senso sia peccato. Sulle lingue straniere incombe il pericolo del puro piacere sonoro, che rende ogni uso dell'altra lingua potenzialmente illecito. Subito dopo,

<sup>94</sup> Cf. ad esempio le poesie *Dano mne telo* e *Koncert na vokzale* (S I, 68; S I, 139).

<sup>95</sup> Cf. S II, 216. Già nella poesia del 1912 *Obraz tvoj mučitel'nyj i zibkij* il nome di Dio, una volta pronunciato, è paragonato a un grande uccello che voli via dal petto (S I, 78).

infatti, Ariosto e Tasso, i due poeti che in quel periodo attiravano Mandel'stam verso la lingua italiana, vengono destituiti dei loro connotati di esseri umani, per trasformarsi, in una sorta di un'evoluzione rovesciata, come in *Lamark*, in strane ed enigmatiche mostruosità, con un "cervello azzurro" (lo stesso *lazur* che in *Ariost* era riferito in senso positivo al mediterraneo), e "squame di umidi occhi". Sembra molto plausibile l'interpretazione di Lifšic (2013: 37), che vede alla base della trasformazione dei due poeti in mostri l'esperienza di esaminare da vicino con una lente di ingrandimento gli insetti. L'espressione che maggiormente giustifica questa direzione interpretativa è *s češuej iz vlažnych glaz*. I *češuekrylye* sono i lepidotteri, ossia le farfalle, le cui ali, composte da squame (*češuja*), sono spesso dotate di macchie rotonde dette 'falsi occhi'. La modalità con cui le squame riflettono la luce fa sì che le ali appaiano luccicanti, come se fossero bagnate. Lifšic ipotizza che il cervello azzurro si riferisca invece alla libellula, dotata di grandi occhi azzurri, la cui forma ricorda un emisfero cerebrale. Gli interessi naturalistici di Mandel'stam e il fatto che Kuzin fosse un entomologo rafforzano questa ipotesi. Il distico riporterebbe quindi in gioco la farfalla e la libellula come ambigue ipostasi della poesia, dicendo contemporaneamente che quanto da lontano sembra affascinante può rivelare, una volta esaminato da vicino, un aspetto mostruoso, come accade con gli insetti, e come potrebbe accadere anche con le opere poetiche di Ariosto e Tasso, una volta che ci si sottragga al loro incantesimo sonoro<sup>96</sup>.

La superbia di cui parla l'ultimo distico è quella di chi si illude di poter possedere in profondità la 'lingua altrui', mentre resta in realtà solo uno *zvukoljub*, un amante di suoni. La punizione che gli è riservata lo assomiglia a Cristo; stranamente, perché Cristo è stato tradito, mentre lo *zvukoljub* è un traditore della sua lingua madre. Ancora una volta soggetto e oggetto dell'azione, attività e passività si confondono. L'azione è vista nella sua essenza, priva della freccia che ne indica la direzionalità. Anche in questo senso si può interpretare la tendenza di Mandel'stam, messa in luce da Celan, alle forme aperte, nominali del verbo: non solo predilezione per le forme non coniugate, ma anche trasformazione intima della sostanza verbale in nominale, liberazione dell'azione dalle catene che la legano da un lato al suo soggetto e dell'altro al suo oggetto, attraverso il continuo scambio di posto tra questi ultimi, che rende infine fittizia la loro distinzione.

Se invece si individua come centro del distico non il tradimento e il paragone con Cristo, ma la sete e l'aceto, si evidenzia una seconda linea interpretativa, che corre parallela alla prima. In *Otryvki iz uničožennyh stichov* Mandel'stam aveva parlato dell'acqua della fonte armena di Arzni, *samaja pravdivaja voda*, destinata a placare una sete con connotati metaforici di moralità, giustizia, verità, ma collegata anche al ritorno della poesia, e al piacere di apprendere e ascoltare lingua armena. Nella poesia l'immagine è rovesciata: la lingua straniera è aceto, e non placherà nessuna sete: è una bevanda che si situa al di fuori della

<sup>96</sup> Diversamente interpreta Gasparov (2012: 576), che vede nel distico riferimenti a creature bibliche dai molti occhi (Ap 4, 6; Ez 1, 18).

*pravda* (i suoi piaceri sono infatti *bezzakonne*). La parola *uksusnuju* si riannoda foneticamente a *iskušaj* e *ukusit'* del primo distico, legando tentazione e punizione, e chiudendo così la poesia ad anello.

La caratteristica più evidente che distingue i primi due *poryvy* del *Secondo Quaderno* è la trasformazione dei riferimenti ipotestuali da procedimento interno alle poesie a tema della stesse. Il primo intento è stato allora mostrare come Mandel'stam utilizzi la parola altrui non tanto come semplice riferimento dotto, quanto per dare forma ai temi che gli stanno a cuore attraverso una modalità polifonica, in cui voci altrui si intrecciano alla propria, creando in moltissimi casi una doppia risonanza, una doppia possibilità di lettura di singoli termini o interi passaggi. In questa costellazione di riferimenti rientrano indifferentemente scienziati e scrittori, naturalisti, poeti e pittori, secondo quel principio mandel'stamiano per cui tra arte e scienza non c'è alcuna barriera divisoria. I temi che si sviluppano nella prima parte del *Quaderno* procedono, come ormai ci si aspetta, dai *poryvy* precedenti, e hanno a che fare principalmente con il tempo. Mandel'stam disegna sempre più chiaramente, attingendo a Lamarck, Dante, Florenskij, una serie di immagini di regresso, che attengono a processi involutivi, e a un tempo che scorre a ritroso, verso la sua origine. Il futuro si configura come un'inversione della storia personale e dell'evoluzione naturale, la cui meta ultima diventa sempre più chiaramente un mondo privo di uomini.

In trasparenza alla descrizione della storia naturale e di quella letteraria si può leggere, in accordo con il carattere creaturale individuato da Celan nella poesia di Mandel'stam, una storia personale, nell'ambito della quale il futuro assume tratti di morte e di una possibile rinascita in una nuova lingua.

Dal punto di vista più strettamente formale, il tentativo di Mandel'stam di cogliere nei versi il passaggio del tempo, la variazione nell'identico, si concretizza nell'accostamento di variazioni di una stessa poesia, che, alla maniera delle serie di quadri di Monet, non vengono considerate come varianti alternative.

Per quanto concerne i procedimenti, la sempre più accentuata mescolanza di registri, stili e strati linguistici caratterizza un dettato poetico la cui discontinuità, unita al carattere di libere associazioni che i versi sembrano talvolta assumere, fa sì che nell'interpretazione si debbano sempre più spesso ricostruire anelli mancanti che informano le direttrici del pensiero creativo. I frequenti scambi tra soggetto e oggetto, già precedentemente osservati, contribuiscono a far perdere al verbo la sua direzionalità, tendendo alla trasformazione delle azioni in nomi.

La possibilità di leggere molte delle poesie naturalistiche o letterarie anche in chiave di denuncia storico-politica prelude infine a quello che sarà il tema del *poryv* successivo.

### 3.5 Poryv civile

#### *Старый Крым*

Холодная весна. Голодный Старый Крым,  
Как был при Врангеле – такой же виноватый.  
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,  
Такой же серенький, кусающийся дым.

Все так же хороша рассеянная даль –  
Деревья, почками набухшие на малость,  
Стоят, как пришлые, и возбуждает жалость  
Вчерашней глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,  
И тени страшные Украины, Кубани...  
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне  
Калитку стерегут, не трогая кольца...<sup>97</sup>  
*Май 1933*

Se da un lato il soggiorno di Mandel'stam in Crimea tra l'aprile e il maggio del 1933 fu caratterizzato dall'intenso studio della poesia e della lingua italiana che diede vita al *poryv* poetico e poi al *Discorso*, dall'altro esso pose il poeta in diretto contatto con le conseguenze della terribile carestia che attanagliava la regione in seguito al *raskulačivanie*, l'espropriazione dei *kulaki* e la collettivizzazione forzata delle terre, un vero e proprio genocidio che portò alla morte non meno di dieci milioni di persone.

Il viaggio in Crimea, secondo Gerštejn (1986: 67), mutò profondamente Mandel'stam. In cosa esattamente consistesse il cambiamento, Gerštejn non lo spiega; si sofferma solo su alcuni particolari esteriori, come la barba che Mandel'stam si lasciò crescere. Sembra comunque di capire che egli apparisse invecchiato, interiormente mutato, incupito. Il soggiorno in Crimea diede probabilmente a Mandel'stam l'esatta misura delle condizioni in cui versava il paese e della loro insostenibilità, e mise in moto quell'impulso, quel 'non posso tacere' (NM I, 165), che avrebbe portato di lì a poco alla stesura dell'epigramma contro Stalin, di cui questa poesia è una specie di preludio.

La descrizione della Crimea s'inscrive in un arco temporale che poggia da un lato sul periodo della guerra civile, il 1919-1920, dall'altro sul 1933; anche questi versi vivono così della tensione tra due tempi. Nel 1919-1920 Man-

<sup>97</sup> 'Staryj Krym. Una fredda primavera. Staryj Krym affamata, / come era sotto Vrangel' – e allo stesso modo colpevole. / Cani da pastore in cortile, cenci rattoppati, / lo stesso fumo grigiastro, pungente. // È sempre ugualmente bello il diffuso orizzonte – / gli alberi, le gemme appena turgide, / stanno come forestieri, e desta pietà / il mandorlo, adorno della stupidità di ieri. // La natura non riconosce il suo volto, / e ombre spaventose dell'Ucraina, del Kuban' ... / come i contadini affamati con scarpe di feltro / custodiscono il cancello, senza toccare l'anello... 'Maggio 1933

del'stam aveva soggiornato nella regione, dove era stato per due volte arrestato, per supposte simpatie bolsceviche, dal controspionaggio bianco che faceva capo a Vrangel' (Lekmanov 2003: 90). Le riforme agrarie avanzate da Vrangel' in Ucraina erano di segno opposto a quelle promosse da Stalin negli anni Trenta, ma, dice la poesia, il risultato fu lo stesso, la stessa fame per i contadini, come se fossero sempre colpevoli di qualcosa. I versi si costruiscono sui concetti di cambiamento/ripetizione. Cambiano i tempi e i regimi, si ripetono le condizioni di vita: freddo, povertà, fame. I cani da pastore sono tenuti in cortile – non si va a far pascolare gli armenti, il fumo delle stufe e dei camini esce tristemente dalle abitazioni, grigiastro nell'aria pungente (*kusajuščijsja*, riferito al fumo per ipallage, è in realtà il freddo, o il vento). Si ripete il vasto paesaggio che Mandel'stam amava (il lontano orizzonte, *dal'*, è *rassejannaja*, alla lettera 'disperso, sparso', forse con riferimento a pochi elementi (case, alberi) sparsi, oppure al fatto che è illuminato da un *rassejannyj svet*, una 'luce diffusa' – ma in realtà, secondo la testimonianza di Nadežda (NM III, 186), la parola *rassejannaja* aveva sostituito per prudenza l'originaria *rasstreljannaja*, 'fucilata, messa al muro'), si ripete l'avvicinarsi delle stagioni, ma qualcosa è diverso: la rinascita della primavera arriva quasi a sproposito nel panorama delle devastazioni operate dalla fame: gli alberi in fiore sono forestieri (*prišli*, 'venuti da fuori', ma anche fuori luogo), estranei in una terra che muore d'inedia, e non solo la bellezza, ma anche il carattere di buona novella, attribuito alla fioritura del mandorlo secondo la tradizione biblica (cf. Ger 1, 11-12), sembra oggi una sciocchezza. Quello che desta pietà non è in realtà il mandorlo, ma noi stessi, le nostre aspettative, di cui il mandorlo fiorito a primavera è metafora, che solo ieri erano vive e oggi sembrano ridicole.

La natura, come dice l'*incipit* della terza strofa, "non riconosce il suo volto", proprio per la dinamica di uguaglianza-disuguaglianza nella ripetizione, che fa di questa primavera, paradossalmente, una primavera di morte. I contadini che custodiscono giorno e notte il cancello di casa, senza far entrare nessuno (senza toccare la maniglia ad anello), per evitare che vagabondi sottraggano le ultime provviste, sono, come testimonia Nadežda (NM III, 186), veridica descrizione di quanto avveniva nella città, una guerra tra affamati in cui tutti, anche gli ex proprietari terrieri, erano ridotti all'accattonaggio.

In questi versi compare per la prima volta nei *Quaderni* apertamente un tono da denuncia civile. La poesia, caratterizzata da un minore grado di complessità rispetto alle precedenti, presenta in modo diretto il suo oggetto e il suo intento, come avverrà poi in tutto il *poryv*.

\*\*\*

Мы живем, под собою не чуя страны,  
 Наши речи за десять шагов не слышны,  
 А где хватит на полразговорца,  
 Там припомнят кремлевского горца.  
 Его толстые пальцы, как черви, жирны,

И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются глазища  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.  
Как подкову, дарит за указом указ –  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него – то малина  
И широкая грудь осетина.<sup>98</sup>  
*Ноябрь 1933*

Nel novembre 1933 i Mandel'stam, al ritorno a Mosca, si trasferiscono in quello che sarà il loro primo e ultimo appartamento moscovita, in Naščokinskij pereulok (cf. Vidgof 2006: 183sgg.); qui nasce l'epigramma contro Stalin, principale capo d'accusa nel processo che seguì l'arresto del poeta nel maggio 1934. Su questa poesia molto si è scritto: su quale fosse l'impulso che spinse Mandel'stam a mettere per iscritto la sua condanna a morte; su chi, tra coloro che la ascoltarono, tradì il poeta; su come si possano conciliare questi versi d'invettiva con l'ode a Stalin che seguì nel 1937, e su quale fosse la reale posizione del poeta nei confronti del dittatore; sul perché Stalin non eliminò fisicamente Mandel'stam dopo l'epigramma, 'limitandosi' ad infliggergli tre anni di confino in una località 'mite' come Voronež, e lo deportò invece in Siberia, condannandolo a morte certa, nel 1938, dopo l'ode<sup>99</sup>. Si cercherà in questa sede di affrontare l'analisi dell'epigramma come testo artistico, facendo sì che eventuali risposte alle domande di cui sopra scaturiscano, nei limiti del possibile, dalla poesia stessa.

<sup>98</sup> 'Viviamo senza sentirci sotto il paese, / i nostri discorsi non si odono a dieci passi, / e dove riesce una mezza conversazioncina, / lì ti ricordano il montanaro del Cremlino. / Le sue grosse dita sono grasse come vermi, / e le sue parole precise come pesi da un pud, / ridono i suoi grossi occhi da scarafaggio / e luccicano i suoi gambali. // E intorno a lui una marmaglia di dirigenti dal collo sottile, / lui gioca con i servigi di mezzuomini. / Chi sibila, chi gnaula, chi bela, / solo lui non fa che tuonare e colpire. / Elargisce un decreto dopo l'altro come ferri di cavallo, – / a chi all'inguine, a chi in fronte, a chi sul sopracciglio, a chi nell'occhio. / Ogni esecuzione è per lui una ciliegina – / e un ampio petto d'osseta.' *Novembre 1933*

<sup>99</sup> Per le diverse redazioni dell'epigramma cf. S I, 528 e Ronen 2006. Si conoscono una serie di varianti di singoli termini e versi della poesia; la versione riportata in questa sede è l'autografo di Mandel'stam durante l'interrogatorio. Esisteva una variante precedente, in cui i vv. 3-4 suonavano: *tol'ko slyšno kremleskogo gorca, / dušegubca i mužikoborca*, 'si sente solo il montanaro del Cremlino, assassino e sbaraglia-mugik'; questa versione, di cui pochissimi erano a conoscenza, sarebbe stata quella già in possesso della polizia al momento dell'arresto (NM I, 80).

I primi due versi sembrano offrire già una risposta al perché Mandel'stam scrisse l'epigramma: per rompere il silenzio. Il silenzio va in due direzioni: in primo luogo il popolo ("noi", i russi) non 'futa' (*čujat'*) il paese, non subodora quello che realmente sta avvenendo, e che Mandel'stam ebbe invece modo di osservare in Crimea. Il verbo *čujat'* ha in russo gli stessi significati di 'futare' in italiano, indica la percezione di odori, e poi subodorare, sentire, indovinare. La frase è però contemporaneamente trasformazione dell'espressione standard *ne čujat' pod soboj zemli (nog)*, il cui primo significato corrisponde all'incirca a 'non sentirsi più le gambe', per la fatica, la stanchezza, per aver corso o camminato a lungo. Sullo sfondo emerge l'immagine di una vita instabile, trascorsa in perpetuo affanno, cercando di procurarsi cibo, di sopravvivere ogni giorno, di trasferirsi da un luogo all'altro, di fuggire per nascondersi.

Il paese a sua volta non sente quello che i suoi stessi abitanti dicono, perché le voci di chi cerca uno spazio per dire la verità, per 'parlare contro', si spengono subito, ma anche perché, in senso più concreto, in Russia si era consolidata l'abitudine di parlare sempre a bassa voce, soprattutto in casa, per paura di delatori e spie.

Eppure, quando ci sia spazio, tempo o occasione (*gde chvatit*) per una "mezza conversazione", ecco che subito ti ricordano (*pripomnjat*) il *kremlevskogo gorca*, il 'montanaro del Cremlino', Stalin, nato nella montuosa Georgia, ed esattamente nella città di Gori<sup>100</sup>. Lo evocano anche per ricordare a se stessi e all'interlocutore che qualcuno è sempre in ascolto – così da questa oppressione, e dalla presenza ingombrante del dittatore, non si è mai del tutto liberi.

Mandel'stam, come racconta Gerštejn (1986: 79-80), desiderava, con un misto di paura e folle entusiasmo, che l'epigramma non fosse letto a nessuno tranne che a pochi fidatissimi, e, nello stesso tempo, che fosse "cantato dai giovani comunisti, per le strade, al Bol'soj, sulle scene", che rompesse in altre parole il silenzio che stringeva il paese. L'immagine dei *komsomol'cy* che cantano l'epigramma per le strade si sovrappone stranamente a quella dei canti della propaganda comunista; l'epigramma si appropria delle armi del nemico per usarle contro di lui (ma in sottofondo si sente, molto lontana, l'eco di una strana fascinazione, e di una sovrapposizione tra Mandel'stam e Stalin).

A questa introduzione di quattro versi segue la descrizione del capo e dei suoi accolti, entrambi caratterizzati da due elementi: disumanizzazione, accompagnata da regressione a uno stato animale, e smembramento. Di Stalin non si vedrà mai tutta la figura: compaiono prima le dita, disgustose come grassi vermi, poi le parole, anche queste caratterizzate come oggetti fisici, se è vero che esattamente misurate, come pesi da un pud, quindi ineluttabili, sono le loro conseguenze<sup>101</sup>,

<sup>100</sup> Cf. *Oda Stalimu*, S I, 311, v. 23: *on rodilsja v gorach*, 'era nato sulle montagne'.

<sup>101</sup> Prieto (2010) evidenzia un riferimento da un lato alla pronuncia dura, georgiana, che Stalin conservò in russo per tutta la vita, per cui le parole risultano "pesanti", dall'altro ai pesi da un pud (equivalente a 16 chili) che si usavano un tempo in Russia per fare sport: avevano l'esatta forma delle palle di cannone dotate di manico (per caricare i cannoni in modo più agevole e in fretta) da cui derivavano. In questo caso *vernyj*

poi i grossi occhi, simili a quelli di uno scarafaggio<sup>102</sup>, poi lo sfavillio dei gambali (dell'uniforme militare che Stalin era solito indossare in pubblico) tirati a lucido. Tutto quello che è *žirnoe* conserva la sua connotazione mandel'stamiana negativa<sup>103</sup>, mentre le mani del barbiere in *Ariost* sono "ripugnanti" come il potere<sup>104</sup>. Gli attributi attraverso cui Stalin è presentato si alternano: uno fisico, uno no (dita-parole-occhi-gambali), gli uni apertamente negativi (quelli fisici), ispirati a un disgusto corporeo e all'idea della regressione lamarckiana a forme inferiori di esistenza, gli altri, se avulsi dal contesto, privi di chiara connotazione positiva o negativa (anzi ispirati a un'idea di potenza e forza – le parole sono

---

assume il significato di *metkij*, 'che centra il bersaglio', secondo una semantica del tirare e colpire che tornerà anche più avanti nella poesia. Le parole di Stalin colpiscono quindi (con le loro condanne) gli avversari senza fallire.

<sup>102</sup> Intorno a *glazišča*, 'grandi occhi', occhi che fissano intensamente, esiste un reale problema testologico. L'autografo che ci è pervenuto, firmato dal poeta durante l'interrogatorio che ne seguì l'arresto il 13 maggio 1934, contiene *glazišča*, variante che l'edizione S ritiene essere la più autorevole. *Glazišča* si ritrova anche in una scelta di poesie manoscritte da Kuzin durante il periodo della sua amicizia con Mandel'stam, recentemente ritrovate (Vidgof 2012). Tutte le altre fonti riportano però, al posto di *glazišča*, *usišča*, 'baffoni', versione che l'edizione PSSP indica come la più affidabile, considerando *glazišča* una *opiska*, un errore di scrittura. Tra le ragioni della scelta, Mec (2005: 147) riporta il fatto che i folti baffi fossero la caratteristica più evidente della fisionomia di Stalin, come conferma la testimonianza di molti contemporanei (una delle testimonianze riporta che quando Stalin scoppiava a ridere, cosa che pare avvenisse spesso, i baffoni e le folte sopracciglia si muovevano vistosamente su e giù); a questo bisogna aggiungere che davvero lo scarafaggio in russo è *usatyj*, ha cioè degli *usiki*, in italiano in questo caso non baffi ma 'antenne', che possono essere anche molto lunghe, e che gli *usiki* ritorneranno in una delle poesie successive di Mandel'stam riferiti alla farfalla; e infine, come ricorda ancora Prieto (2010), una popolare poesia per bambini composta da Kornej Čukovskij nel 1923 era dedicata proprio a un enorme scarafaggio dai cui grandi *usiki* gli animali della foresta sono immotivatamente terrorizzati, fin quando un piccolo passero avanza spavaldo e in una beccata se lo mangia. La poesia di Čukovskij veniva letta come allegoria politica antistaliniana (Losev 1984: 202, dove l'autore aggiunge che *usy* era in uso fino al diciannovesimo secolo come termine *slang* per indicare 'ladri'), e la sua eco risuonava nel verso di Mandel'stam. Sembra giusta l'osservazione di Vidgof (2012) secondo cui entrambe le versioni – *glazišča* e *usišča* – sono da ritenere autoriali; si tratta, come già visto con le metafore, di un altro di quei casi in cui una parola traluce attraverso un'altra, e entrambe risultano contemporaneamente presenti nella percezione del lettore. In questo caso la parola *usišča*, termine forse, si può concordare con Ronen (2006), troppo 'ovvio' e aperto per Mandel'stam, è quella che probabilmente risiede negli strati più profondi del testo, e riluce per assonanza attraverso *glazišča*. Bisogna d'altro canto ricordare che tra le caratteristiche attribuite al dittatore dai contemporanei rientrava anche lo sguardo penetrante e il modo intenso di fissare l'interlocutore.

<sup>103</sup> Si diceva tra l'altro che Stalin fosse solito lasciare impronte delle dita untuose (*žirnye*) sui libri che prendeva in prestito dal 'poeta di palazzo' Dem'jan Bednyj, cf. S I, 528.

<sup>104</sup> Nadežda ricorda come Mandel'stam dichiarasse di temere "solo le mani umane" (NM I, 167).

*vernoye*, dove l'aggettivo copre un'ampia area semantica che va da 'affidabile', a 'fedele', a 'esatto, preciso', 'certo, sicuro', i gambali brillanti).

La seconda ottava si occupa dei vari dirigenti che attorniavano Stalin e che quest'ultimo si divertiva a manovrare attraverso un complicato gioco di scambi di favori. Sono uomini solo a metà, dice la poesia, hanno un "collo sottile"<sup>105</sup> che probabilmente non esitano a piegare servilmente (ma c'è anche, in sottofondo, l'idea che il tiranno possa spezzargli il collo quando vuole), e non parlano, ma, regrediti anch'essi a uno stadio animalesco, emettono versi molesti, per esprimere lagnanze, suppliche o velate minacce e maldicenze. Contrastano con questi suoni quelli emessi da Stalin. Si è a lungo discusso sul significato del neologismo mandel'stamiano *babačit*; alcuni lo connettono alla *baba*, 'mazza', 'martello' o 'maglio', intendendo il verbo nel senso di 'colpire' (cf. Mandel'stam 2009: 244); altri lo riportano invece a *babachnut*, che ha come primo significato quello di 'echeggiare, rimbombare' e come secondo quello di 'colpire' o 'sparare', e sottolineano la funzione onomatopeica di *ba-ba*, a indicare un parlare tonante e autoritario, dove il significato delle parole è secondario rispetto alla loro intonazione. A giudicare dal contesto, il significato relativo al suono sembra sia primario, ma sia connesso a quello del colpire (o sparare): anche Stalin, come i suoi accoliti, emette suoni disumani, ma non striscianti e lamentosi miagolii, o striduli fischi di servile approvazione, bensì tuonanti rumori di colpi, siano di una mazza, o di uno sparo, o di un pugno che batte sul tavolo, oppure, come dirà il verso successivo, di un maniscalco che forgia ferri di cavallo. Stalin non solo *babačit*, ma *tyčet*: anche questo verbo può indicare a un tempo un modo di parlare e un modo di colpire. Nel significato di 'colpire con qualcosa di appuntito, conficcare', oppure 'colpire allontanando qualcosa da sé con un brusco movimento' anticipa quello che Stalin farà nei versi successivi con il ferro di cavallo. Nel significato secondario di 'dare del tu al posto dell'atteso voi', indica che il dittatore si rivolge ai suoi subordinati con una familiarità che sa di mancanza di rispetto.

Il ferro di cavallo, *podkova*, ha nell'idioletto mandel'stamiano una connotazione generalmente positiva, talismanica, legata alla persistenza nel tempo, al contatto con la terra e alla sincronia; si tratta, come nota Ronen, di un altro dei frequenti casi di antitesi ambivalente, in cui una parola è in grado di oscillare, come già notato più di una volta, tra opposti contrassegni semantici (Ronen 1983: 86-87). Stalin, sorta di grottesco Efesto, "elargisce" (in senso ironico) decreti<sup>106</sup>, pesanti come un ferro di cavallo, non più talismano, ma segno di sfortuna, che può colpire chiunque (dietro il verbo *darit*' si indovina il non detto *udarit*, 'colpire'): i *komu* del quattordicesimo verso corrispondono agli *kto*

<sup>105</sup> Sull'origine dell'aggettivo cf. NM I, 167. Pare che questa quartina, dove il dittatore si staglia potente su una marmaglia di personaggi a lui chiaramente inferiori, non dispiacque a Stalin, e salvò così la vita al poeta.

<sup>106</sup> Nella nota variante dell'epigramma, che circolò insieme alla stesura riportata in apertura, al posto di *darit* al verso 13 si trova *kuet*, 'forgia'. *Ukaz* è un decreto emesso dalla somma autorità dello stato, che ha forza di legge immediata.

dell'undicesimo, e fanno pensare che i decreti staliniani siano diretti contro gli stessi accoliti del dittatore. I destinatari degli *ukazy* sono presentati di nuovo non come persone nella loro interezza, ma solo attraverso parti del corpo, scomposte e come ingrandite: inguine, fronte, sopracciglio, occhio<sup>107</sup>.

Il finale (di cui Mandel'stam non era contento, lo trovava “cvetaeviano”, cf. Gerštejn 1986: 79) si tinge del rosso del sangue della pena capitale, riflesso nella parola *malina*, che ha il significato letterale di ‘lampone’, e quello traslato di ‘cuccagna, pacchia’. La frase russa standard che aleggia nel sottofondo del testo è *ne žizn' a malina*, alla lettera: ‘questa non è vita, ma un lampone’, equivalente più o meno al nostro ‘questa sì che è vita!’. Mandel'stam sostituisce a *žizn'*, con tipico procedimento, la parola assonante ma di senso opposto *kazn'*, ‘pena capitale’, rovesciando l'idioma in modo ironico-polemico: se *ne žizn' = kazn'*, e *ne žizn' = malina*, allora *kazn' = malina*.

L’“ampio petto di osseta” è l'ultima parte del corpo attraverso la quale Stalin appare. Il torace di Stalin appariva davvero ampio, soprattutto se considerato in rapporto alla sua altezza<sup>108</sup>, ma dal punto di vista metaforico serve a presentare il dittatore da un lato come un animale predatore (in connessione all'immagine del sangue che compare subito prima in trasparenza al testo), come in *Kancona*, in cui ricorre anche, come abbiamo visto, l'aggettivo *malinovyj*, e egittologi e numismatici sono descritti come uccelli *s žestkim mjasom i širokoj grudinoj*. D'altro canto il petto ampio fa pensare a un petto gonfio di orgoglio per le proprie imprese.

Il padre di Stalin era di origine osseta, come dimostrerebbe anche il cognome Džugašvili (cui era stata data la forma georgiana in ‘dž’ al posto di quella osseta in dz) in una delle sue possibili etimologie. Secondo Prieto (2010) sottolineare l'origine osseta, ancor più di quella georgiana, del dittatore significava evidenziarne un certo carattere rozzo, incolto, e straniero, non russo.

La raffigurazione di Stalin non appare esente da un influsso dantesco (si veda ad esempio la descrizione di Gerione riportata nel *Discorso* (S II, 227-228): la stessa parcellizzazione del corpo serve a descrivere, con attenzione straniante quasi da naturalista, un mostro disumano). L'epigramma s'inscrive forse, più che nel solco, come è stato detto, della tradizione dell'invettiva che risale ad Archiloco, all'incrocio delle letture lamarckiane e dantesche di Mandel'stam,

<sup>107</sup> Era forse conosciuto in Russia all'epoca di Mandel'stam il gioco del lancio di ferri di cavallo, che devono infilarsi in un palo piantato a terra. Sembra di sentire in ogni caso un'eco dei *gorodki* di *Sochrani moju reč'* – in entrambi i casi una gara che si trasforma in un gioco alla morte.

<sup>108</sup> In questo senso “l'ampio petto” si può leggere in due direzioni: come manifestazione fisica di forza, ma allo stesso tempo anche come ironico accenno alla complessione di Stalin: alto solo 168 centimetri, Stalin aveva il braccio sinistro semiparalizzato per gli esiti di una poliomielite, e il viso butterato dal vaiolo. Il torso risultava in questo contesto stranamente ampio, come si può leggere nella descrizione di Pasternak riportata da Ol'ga Ivinskaja (2007): “... un uomo-nano, massiccio oltre misura (*nepomerno širokij*), ma per altezza simile a un ragazzino di dodici anni...”.

dell'idea di regresso a forme inferiori di esistenza e di quella di poesia civile; due linee, la lamarckiana e la dantesca, già intrecciate, come abbiamo visto, nel *Viaggio* (S II, 122). In un certo senso con l'epigramma Mandel'stam, come Dante, colloca all'inferno il dittatore del suo tempo.

Allo stesso tempo l'epigramma, insolitamente per Mandel'stam chiaro, almeno a un primo livello, nel significato e nell'intento, rappresenta una parola-azione, un atto vero e proprio oltre che una poesia, con cui il poeta decideva il suo destino. Proprio come nei versi parole-azioni sono continuamente attribuiti a Stalin, parole-pesi (*slova, kak pudovye giri, verny*), parole-mazze (*babačit*), parole-ferri di cavallo (*kak podkovu, darit za ukazom ukaz*), scagliati contro i 'nemici', così questi versi dovevano colpire il tiranno – per poi, in realtà, ritorcersi contro chi li aveva scagliati, e colpire mortalmente Mandel'stam stesso.

\*\*\*

Квартира тиха как бумага –  
Пустая, без всяких затей, –  
И слышно, как булькает влага  
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,  
Лягушкой застыл телефон,  
Видавшие виды манатки  
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,  
И некуда больше бежать,  
А я как дурак на гребенке  
Обязан кому-то играть.

Наглей комсомольской ячейки  
И вузовской песни бойчей,  
Присевших на школьной скамейке  
Учить щебетать палачей.

Пайковые книги читаю,  
Пеньковые речи ловлю  
И грозное баюшки-баю  
Колхозному баю пою.

Какой-нибудь изобразитель,  
Чесатель колхозного льна,  
Чернила и крови смеситель,  
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,  
Проваренный в чистках, как соль,

Жены и детей содержатель,  
Такую ухлопает моль.

И столько мучительной злости  
Таит в себе каждый намек,  
Как будто вколачивал гвозди  
Некрасова здесь молоток.

Давай же с тобой, как на плахе,  
За семьдесят лет начинать,  
Тебе, старику и неряхе,  
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены  
Давнишнего страха струя  
Ворвется в халтурные стены  
Московского злого жилья.<sup>109</sup>  
*Ноябрь 1933*

L'appartamento di Naščokinskij pereulok, da Mandel'stam molto desiderato, costituiva però, ai suoi occhi, un dubbio segno di favore politico. Un'osservazione di Pasternak in proposito<sup>110</sup> costituì lo spunto di questa poesia, in cui Mandel'stam, ancora una volta, andava contro se stesso (*sebe protivoreča*, come in *K nemeckoj reči*), disfacendo nei versi quello che aveva acquisito nella realtà. Nella poesia l'appartamento si sovrappone, seguendo la linea guida offerta dal commento di Pasternak, alla scrittura: entrambi, in realtà, non esistono. L'appartamento, come dice la prima parte del componimento (strofe 1-3) è silenzioso, vuoto di *zatej*, parola che può essere intesa nel doppio significato di 'fronzoli,

<sup>109</sup> 'L'appartamento è silenzioso come un foglio di carta – / vuoto, senza fronzoli, – / si sente l'acqua che gorgoglia / per le tubature nei radiatori. // La proprietà in perfetto ordine, / come una rana raggelato il telefono, / le nostre quattro cose che ne han viste di tutti i colori / chiedono di essere portate fuori. // Ma le maledette mura sono sottili, / e non c'è più dove fuggire, / mentre io come uno sciocco sono obbligato / a suonare il pettine per qualcuno. // In modo più insolente di una cellula del Komsomol, / più impertinente di una canzone universitaria, / sono obbligato a insegnare a cinguettare / a carnefici seduti su banchi di scuola. // Leggo libri razionati, / afferro discorsi di canapa / e un minaccioso *bajuški-baju* / canto al *baj* del *kolchoz*. // Un qualche imbrattatele, / cardatore di lino del *kolchoz*, / incestuoso mescolatore di inchiostro e sangue / merita una trappola così. // Una specie di onesto traditore, / cotto nelle purghe come il sale, / uno con moglie e figli a carico, / farà fuori una tarma così. // E quanta tormentosa rabbia / nasconde in sé ogni allusione, / come se vi piantasse chiodi / il martello di Nekrasov. // Forza, come sul patibolo / settanta anni prima / è ora, vecchio sciattone, / di pestare con gli stivali. // E invece della fonte di Ippocrene / un frotto di antichissimo terrore / irrompe nelle pareti abborraciate / del crudele alloggio moscovita.' *Novembre 1933*

<sup>110</sup> L'osservazione, molto citata, "Adesso avete anche un appartamento – potete scrivere versi", in realtà priva di intenzione polemica, è riportata e commentata in NM I, 157 (cf. anche Vidgof 2006: 194-195).

ornamenti'<sup>111</sup>, e di 'progetti, piani' (ciascuno di questi significati si può riferire sia all'appartamento che alla scrittura), così come vuoto e silenzioso è il foglio di carta destinato ad accogliere, nelle previsioni di Pasternak, nuove poesie. Unico rumore quello dell'acqua nei caloriferi: non c'è nessuno con cui parlare, e l'isolamento è ribadito nell'immagine del telefono "raggelato come una rana"<sup>112</sup>; inoltre, forse, Mandel'stam non sta componendo, come era solito fare, a partire dalla voce, mormorando i versi prima di scriverli, segno questo, secondo Nadežda, di una certa difficoltà creativa. La fine del nomadismo dei Mandel'stam coincide con l'essere rinchiusi in una prigione da cui i loro pochi logori averi, che come un cane li hanno seguiti in infinite peregrinazioni e fughe, adesso proprio come un cane chiedono di essere portati fuori (*na ulicu prosjatsja von*, dove insieme al significato di 'chiedere di uscire in strada' risuona quello di 'chiedere di andare a fare i propri bisogni', riferito in genere a bambini o animali) – l'assegnazione dell'appartamento, in un'epoca in cui, nella parole di Nadežda (NM I, 157), "non davano mai niente per niente", significa essere trasformati in clown da circo, obbligati, come in *Polnoč' v Moskve*, a compiere numeri a richiesta, suonando il pettine per 'qualcuno'.

Le strofe dalla quarta alla settima costituiscono la parte centrale della poesia; Mandel'stam descrive da un lato quello che è stato obbligato a fare in cambio dell'appartamento, dall'altro delinea un altro potenziale inquilino, a cui meglio l'appartamento, con tutto quello che comporta, si attagierebbe. Tra il 1929 e il 1930 il poeta aveva collaborato al giornale *Moskovskij komsomolec*, dove aveva tenuto corsi per scrittori principianti (cf. *Četvertaja proza*, S II, 90-91); a questa esperienza dai risvolti grotteschi si riferisce la quarta strofa, in cui gli scrittori sovietici cinguettano sfacciatamente, come gli "uccellini" della RAPP di *Na policeskoj bumage verže*.

La quinta strofa descrive i limitati scambi con l'esterno consentiti a chi ha ricevuto un appartamento: i libri sono razionati, filtrati dalla censura<sup>113</sup>, i discorsi che si afferrano sono *pen'kovye*, 'di canapa', nel senso di grossolani, a trama grossa, propagandistica, come in *Polnoč' v Moskve*, in cui è l'aggettivo è usato a proposito dell'"anima dell'epoca"<sup>114</sup>. Il minaccioso *bajuški-baju* è una specie di nenia, cantilena o ninna-nanna, in cui i suoni *bajuški-baju* vengono usati come interiezione per far addormentare un bambino. Nella parola *baj* si assommano, con tipico meccanismo mandel'stamiano, più significati. Il *baj* è un latifondista asiatico, a indicare una specie di 'padrone' o 'capo'; *baj* è poi forma breve per *bajuški-baju*, e può celare inoltre per meccanismo di sostituzione fonetica *paj*,

<sup>111</sup> Cf. a questo proposito la descrizione dell'appartamento, povero di mobili e oggetti, fornita da Gerštejn (1986: 69-71).

<sup>112</sup> Il telefono come metafora di una comunicazione desiderata ma mancata era già in *Leningrad* e in *Ešče mne daleko do patriarcha* (S I, 168-179).

<sup>113</sup> *Pajkovye knigi* è riformulazione del sintagma standard *pajkovaja knižka*, il blocchetto di tagliandi per le razioni.

<sup>114</sup> Diversamente interpreta Gasparov (2002: 629), per cui l'aggettivo significherebbe 'che minacciano pena di morte'.

nel doppio senso di ‘bambino’ e ‘quota, azione’, come avremo modo di vedere nella prossima poesia, dove il canto che condanna i ‘padroni’ sarà al centro di una fitta trama di ambivalenze e equivoci, involontari solo a metà.

È dunque un altro il tipo di inquilino che meriterebbe il *rožon* dell’appartamento. Il *rožon* era originariamente una lunga asta di legno con un’estremità appuntita, usata dagli slavi nella caccia all’orso. L’asta veniva conficcata nel terreno, e l’orso, cercando di abbattersi sull’uomo per ucciderlo, restava invece infilzato nel palo. L’espressione *lezst’na rožon* indica intraprendere qualcosa di rischioso e destinato al fallimento, essere causa dei propri guai; in questo senso ricevere l’appartamento è per Mandel’stam una specie di trappola, un suicidio, dove a morire è l’integrità morale, la libertà.

L’ipotetico inquilino a cui si attagierebbe vivere nell’appartamento fornito dal governo è un *izobrazitel’*, sostantivo che può indicare un pittore mediocre, e allo stesso tempo un letterato abile solo nell’arte dell’*izobraženie*, la descrizione convenzionale della realtà sovietica. Egli è poi è un “cardatore di lino del kolchoz”, con possibile riferimento alla VOPKP, *Vsesojuznaja organizacija proletarsko-kolchznych pisatelej*, l’organizzazione degli scrittori proletari del *kolchoz*, nuovo nome assunto dall’unione degli scrittori contadini (VOPK) nel 1931<sup>115</sup>; e un mescolatore, *smesitel’*, di “sangue e inchiostro”, dove il sintagma *krovi smesitel’* risuona in trasparenza al testo anche come *krovosmesitel’*, ‘incestuoso’: lo scrittore compiacente con il regime, le cui mani sono macchiate dai delitti di quest’ultimo, unisce due cose che è peccaminoso congiungere, il sangue e l’inchiostro – due cose che però allo stesso tempo condividono la stessa origine, fanno parte della stessa ‘famiglia’: si scrive sempre con il proprio sangue, a costo di e con la propria vita. Ancora, un appartamento così, tra l’altro di qualità scadente, pieno di tarme<sup>116</sup>, si addirebbe a un “onesto traditore”, uno che è passato per le purghe del partito, e ora, per mantenere moglie e figli e conservare l’abitazione, scende a compromessi e fa il delatore.

Le ultime tre strofe ritornano all’attualità dell’appartamento, tingendola però di reminiscenze letterarie. Il *namek*, l’allusione o accenno, è l’osservazione di Pasternak, che nasconde in sé una rabbia tormentosa per chi ne è il destinatario, Mandel’stam<sup>117</sup>. Le origini dell’enigmatico martello di Nekrasov, cui sono paragonati gli effetti del *namek*, sono indagate in un articolo di F. Uspenskij. Nekrasov è chiamato in causa, secondo un meccanismo già osservato nel *poryv* poetico, attraverso un attributo (i chiodi e il martello) che rimanda a due sue poesie, *Sumerki* (1859) e *Kareta* (1855), qui in funzione di ipotesti. In entrambe

<sup>115</sup> I primi anni Trenta videro un incremento di circa il 20% della produzione di lino in Unione Sovietica, e il passaggio dell’80% di tale produzione nel sistema dei *kolchozy-sovchozy*.

<sup>116</sup> Davvero l’appartamento dei Mandel’stam era infestato da nugoli di tarme. Secondo Gerštejn *ee lovili, chlopaja rukami*, ‘le si prendevano battendo le mani’ (PSSP I, 617).

<sup>117</sup> Di *literaturnaja zlost’* (‘rabbia letteraria’) Mandel’stam parla in *Šum vremeni*, in cui *zlistsja literator-raznočinec*, ‘s’infuria il letterato-raznočinec’ (S II, 44).

le poesie Nekrasov si scaglia contro l'usanza di mettere chiodi sul predellino posteriore della carrozza, posto un tempo riservato alla servitù, perché la povera gente o i ragazzini non vi salgano per scroccare un passaggio. Nelle sue *Memorie*, Fet ricorda di aver visto un giorno una carrozza dotata dei suddetti chiodi, e di aver pensato ai versi di Nekrasov, per constatare poco dopo con stupore e indignazione che il passeggero della carrozza in questione altri non era se non Nekrasov stesso. L'aneddoto fu ripreso da Čukovskij nel saggio *Poet i palač* (1920), che ebbe larga risonanza e di cui Mandel'stam era con ogni probabilità a conoscenza, dove Nekrasov viene citato come esempio di doppiezza, di una personalità divisa tra l'inflessibile condanna morale dei vizi della società e la ricerca invece di benessere personale – accusa simile a quella formulata secondo Mandel'stam da Pasternak contro di lui (Uspenskij 2014: 120-132).

L'introduzione della figura di Nekrasov sposta il finale della poesia su un doppio binario temporale, dove all'attualità sovietica fa da contrappunto l'epoca dei *raznočincy*, gli anni Sessanta dell'Ottocento, che precedono Mandel'stam di circa settanta anni. Ai *raznočincy* e ai loro "screpolati stivali" egli si era già richiamato in *Polnoč' v Moskve*, dichiarandosi erede e continuatore di quella tradizione, per cui era pronto a morire senza scendere a compromessi<sup>118</sup>. Gli stivali, insieme agli abiti laceri e i capelli spettinati, erano diventati dopo la metà dell'Ottocento un attributo caratteristico del nuovo letterato-*raznočinec* (come mostra Pečerskaja 2014). Legati al tema mandel'stamiano del poetare-camminare, gli stivali diventano l'elemento che connette tema poetico e politico della poesia, e, sul piano temporale, Ottocento e Novecento: settant'anni prima di Mandel'stam, Nekrasov si prepara a salire sul patibolo calzandoli. D'altro canto figure dei due poeti si sovrappongono: più di una volta Mandel'stam aveva accennato semischerzosamente al suo aspetto di *starik*.

L'ultima strofa ritorna all'attualità dell'appartamento moscovita e fornisce una risposta definitiva all'osservazione di Pasternak: tra le sue pareti di pessima qualità regna non la Musa (la mitica fonte di Ippocrene, sacra alle Muse, fatta sprizzare dallo zoccolo di Pegaso sull'Elicona), ma la paura, un antichissimo, primordiale terrore<sup>119</sup>.

\*\*\*

У нашей святой молодежи  
Хорошие песни в крови –

<sup>118</sup> Più volte inoltre nel *Discorso* Mandel'stam dichiara l'appartenenza sua e del suo *alter ego* Dante alla schiera dei *raznočincy*, di coloro cioè che tradizionalmente non facevano parte di una specifica classe sociale (né nobili, né mercanti, né ecclesiastici, né contadini...).

<sup>119</sup> *Strach* è parola ricorrente, quasi *Leitmotiv*, anche nelle memorie di Nadežda, che della paura nell'epoca sovietica, in tutte le sue sfumature e gradazioni, fornisce un'analisi psico-sociologica dettagliata e profonda. La paura è il sentimento più diffuso nella società sovietica, quasi collante che la tiene insieme, e ne manovra le relazioni tra i membri. Per una descrizione dello *strach primitivnyj*, che può coincidere con il *davnejšij strach* della poesia, cf. NM I, 90.

На баюшки-баю похожи  
И баю борьбу объяви.

И я за собой примечаю  
И что-то такое пою:  
Колхозного бая качаю,  
Кулацкого пая пою.<sup>120</sup>  
Ноябрь 1933

Chiudono il *poryv* civile due ottave, che, staccatesi dalla loro matrice prima, *Kvartira ticha kak bumaga*, ne chiariscono alcuni stati d'animo e pensieri, mentre preannunciano nella struttura la *podboroka* che seguirà, intitolata, appunto, *Vos 'mistišija*.

La prima ottava mostra una chiara connessione con la quinta strofa di *Kvartira*, di cui si configura come una tipica variazione mandel'stamiana, e si gioca ancora sul doppio significato della parola *baj*, da un lato prestito dal turco a indicare il latifondista asiatico (da *bai*, 'uomo ricco, capo, padrone'), con un'allusione al carattere orientale assunto, secondo Mandel'stam, dalla Russia sovietica<sup>121</sup>, e dall'altro, come si è visto, interiezione rivolta ai bambini, usata in espressioni come *baju-baj*, *baju-bain'ki*, *baju-baj-bajuški*, dal verbo *bajat'*, 'dire, raccontare'. La cantilena intonata dalla gioventù sovietica sembra invitare a dichiarare guerra al *baj*, inteso come padrone e nemico di classe<sup>122</sup>.

Mandel'stam, dal canto suo, evita di giudicare (*za soboj primečaju*, riechieggiamento del proverbio *ljudej ne osuždaj, a za soboj primečaj!*, 'non giudicare la gente, ma bada a te stesso'), perché canta in realtà qualcosa "di simile", un po' come accade nel finale di *Nepravda*, dove il poeta si identificava con il suo antagonista. Il suo canto risulta però stranamente invertito: egli culla il *baj* del *kolchoz*, mentre canta il *paj* del *kulak*, dove *paj* può oscillare tra i due significati di 'azione', 'quota', in senso economico, e quello di *paj-mal'čik*, 'bravo bambino', con riferimento al tema della ninna-nanna. Secondo Nadežda (NM III, 187), Mandel'stam osservò divertito di essersi confuso: in realtà avrebbe voluto scrivere *kolchoznogo paja kačaju / i kulackogo baju poju*, 'cullo il *paj* del *kolchoz* e canto il *baj* del *kulak*'. Si può immaginare che il canto sia qui la "minacciosa ninna-nanna" di cui parlava *Kvartira*. Il *lapsus* è indicativo da un lato di un gioco di associazioni basate sul suono delle parole (che comprende la già osservata sostituzione e compresenza al livello profondo del testo di parole foneticamente simili), dall'altro del dissidio interno di Mandel'stam. La posi-

<sup>120</sup> 'La nostra sacra gioventù / ha belle canzoni nel sangue – / simili a *bajuški-baj* / e tu dichiara guerra al *baj*. // E bada a me stesso / e canto qualcosa di simile: / cullo il *baj* del *kolchoz*, / canto il *paj* del *kulak*.' *Novembre 1933*

<sup>121</sup> Secondo Gasparov (2002: 629) la scelta di un termine di origine turca è un modo di ironizzare sulla campagna di traduzioni intrapresa nell'USSR per celebrare l'amicizia tra i popoli della grande compagine politica, come si evince dalla poesia successiva.

<sup>122</sup> Il tema della ninna-nanna minacciosa deriva a Mandel'stam da Nekrasov, cf. Ronen 2002: 41.

zione del poeta è ambigua, e le sue possibili decifrazioni restano ipotesi difficili da confermare. Nella variante *kolchoznogo baja kačaju / kulackogo paja poju*, il *baj* può essere interpretato come il ‘capo’ del *kolchoz*, che bisogna in tener buono, blandire (*kačaju*), mentre al *paj* (bambino) del *kulak* viene cantata una “minacciosa ninna-nanna”, un canto che può che condurre come alla morte. Nella variante *kolchoznogo paja kačaju / i kulackogo baju poju*, invece, a essere ‘cullato’, ancora ‘blandito’ è il *paj* (bambino/quota, azione) del *kolchoz*, mentre la ‘ninna-nanna’ minacciosa è indirizzata al *baj* del *kulak*, inteso qui come nemico di classe. Come si vede, nei termini *baj*, *paj*, *poju*, *kačaju*, *kolchoznogo*, *kulackogo*, *bajuški-baju*, a sostituzioni sonore si accompagnano continue mutazioni semantiche, che rendono l’interpretazione finale della poesia continuamente oscillante.

\*\*\*

Татары, узбеки и ненцы,  
И весь украинский народ,  
И даже приволжские немцы  
К себе переводчиков ждут.

И, может быть, в эту минуту  
Меня на турецкий язык  
Японец какой переводит  
И прямо мне в душу проник.<sup>123</sup>  
Ноябрь 1933

L’atteggiamento di Mandel'stam verso la traduzione, lavoro di cui aveva vissuto negli anni 1925-1929 (si trattava in quel periodo principalmente di rifacimenti di vecchie traduzioni), era complesso. Si è spesso ritenuto che Nadežda, definendo nelle sue *Memorie* la traduzione (soprattutto di versi) un’attività meccanica e in via di principio contraria a quella della creazione poetica, stesse riprendendo un pensiero comune a sé e al marito. In realtà la posizione di Mandel'stam era più variegata – e nel giudizio stesso di Nadežda bisogna leggere soprattutto l’insofferenza di chi vedeva il marito costretto alla traduzione come a una sorta di lavoro forzato, mentre la pubblicazione di versi propri gli era invece negata. I saggi del 1929 *O perevodach* e *Potoki chaltury*, accesa critica delle condizioni della traduzione e dei traduttori all’epoca in Russia, rivelano, accanto a una profonda conoscenza dell’attività traduttoria, un rispetto non scevro di fervore. La traduzione è per Mandel'stam

una delle forme di lavoro letterario più difficili e cariche di responsabilità. In sostanza si tratta della creazione di una struttura linguistica autonoma sulla base di materiale altrui. Convertire questo materiale nella struttura linguistica russa richie-

<sup>123</sup> ‘Татари, Узбеchi e Nenci, / e tutto il popolo ucraino, / e persino i tedeschi del Volga / attendono il loro traduttore. // E forse in questo momento / in lingua turca / un giapponese mi traduce / e dritto nell’anima mi è penetrato.’ *Novembre 1933*

de un'enorme sforzo di attenzione e volontà, una ricca capacità inventiva, mente fresca, intuito filologico, un'ampia tastiera lessicale, la capacità di prestare orecchio al ritmo, di cogliere il disegno della frase, di restituirlo – tutto questo in presenza della più severa capacità di autorestrizione. Altrimenti ci troviamo in presenza di arbitraria invenzione (PSSP III, 254 )<sup>124</sup>.

I versi in esame rappresentano dunque non tanto una critica della traduzione in genere, ma piuttosto del *boom* delle traduzioni poetiche dalle e nelle lingue dell'Unione Sovietica negli anni Trenta, frutto della politica nazionalistica di Stalin in campo culturale, che fece dei traduttori araldi spesso involontari della dottrina dell'amicizia tra i popoli<sup>125</sup>.

La poesia si gioca sul doppio piano dell'ironia e dell'incredulità. Dietro la lode apparente per le traduzioni in russo di opere di tatar, ucraini, nenzi, tedeschi del Volga, si indovina l'intento polemico contro una falsa idea di universalismo culturale e contro un governo usa i suoi scrittori come manovalanza per traduzioni di lavori in molti casi non di grande spessore. Incredulità, ironia e intento polemico diventano tanto più evidenti nell'iperbole finale, in cui un giapponese tradurrebbe Mandel'stam dal russo in turco<sup>126</sup>.

Ma in profondità si sente anche, un po' come in *Ne iskušaj čužich narečij*, quel misto di paura, diffidenza, attrazione, speranza, senso di colpa che lega Mandel'stam alle lingue straniere, unite alla domanda se attraverso l'altra lingua sia possibile raggiungere il nocciolo vero delle cose (penetrare l'anima come si conquista un segreto), presupposto di una nuova nascita.

L'ottava, con il suo tema a un tempo politico e linguistico, costituisce un ponte tra i due impulsi che alternativamente dominavano Mandel'stam in questo periodo (cf. NM III, 187), quello civile e quello legato alla libera riflessione intorno ai temi della letteratura, delle lingue e della creazione artistica. Secondo Nadežda i versi civili erano dettati dalle necessità dell'epoca, che lo chiamava a pronunciarsi su questioni attuali (come Mandel'stam disse ad Achmatova, "adesso i versi non possono non essere civili"), ma non costituivano l'approccio più consono a Mandel'stam, e, restando un "pezzo di pane secco", non potevano soddisfarlo pienamente. È un fatto che le poesie del *poryv* civile siano caratterizzate almeno in superficie, in confronto a quelle di altri *poryvy*, da un'accentuata chiarezza d'intenti, un linguaggio più diretto, e vadano a costituire una sorta di antimanifesto dell'epoca sovietica; al contrario, l'altro *poryv* politico, quello

<sup>124</sup> Sullo stesso argomento si veda la lettera a Ionov del 16 febbraio 1929 (PSSP III, 467-472).

<sup>125</sup> Per l'attualità che fa da sfondo ai versi cf. Lekmanov 2008.

<sup>126</sup> Si può ragionare sulla scelta del turco e del giapponese. Lekmanov (2008) osserva che il turco riflette probabilmente l'intensificarsi delle relazioni diplomatiche con la Turchia intorno al 1933. Il giapponese d'altro canto può rimandare ad analoghi scambi culturali e diplomatici con il Giappone, cominciati già dagli anni Venti, e contenere forse, più specificamente, un ricordo della mostra dei libri per l'infanzia giapponesi tenutasi a Mosca nel 1929, e dell'attività traduttoria ad amplissimo raggio dei giapponesi cui Mandel'stam fa cenno in *O perevode* (PSSP III, 263-264).

che si formerà, nel periodo di Voronež, intorno a *Oda Stalinu*, sarà dominato da un linguaggio complesso e altamente metaforico.

### 3.6 *Podborka: Ottave*

Восьмистишия

<1>

Люблю появление ткани,  
Когда после двух или трех,  
А то четырех задыханий  
Придет выпрямительный вздох.

И дугами парусных гонок  
Зеленые формы чертя,  
Играет пространство спросонок –  
Не знавшее люльки дитя.  
*Ноябрь 1933, июль 1935*

<2>

Люблю появление ткани,  
Когда после двух или трех,  
А то четырех задыханий  
Придет выпрямительный вздох.

И так хорошо мне и тяжело,  
Когда приближается миг,  
И вдруг дуговая растяжка  
Звучит в бормотаньях моих.  
*Ноябрь 1933-январь 1934*

<3>

О бабочка, о мусульманка,  
В разрезанном саване вся, –  
Жизняночка и умиранка,  
Такая большая – сия!

С большими усами кусава  
Ушла с головою в бурнус.  
О флагом развернутый саван,  
Сложи свои крылья – боюсь!  
*Ноябрь 1933-январь 1934*

<4>

Шестого чувства крошечный придаток  
Иль ящерицы теменной глазок,  
Монастыри улиток и створчаток,

Мерцающих ресничек говорок.

Недостижимое, как это близко –  
 Ни развязать нельзя, ни посмотреть, –  
 Как будто в руку вложена записка  
 И на нее немедленно ответить...

*Май 1932-февраль 1934*

<5>

Преодолев затверженность природы,  
 Голуботвердый глаз проник в ее закон.  
 В земной коре юродствуют породы,  
 И как руда из груди рвется стон,

И тянется глухой недоразвиток  
 Как бы дорогой, согнутою в рог,  
 Понять пространства внутренний избыток  
 И лепестка и купола залог.

*Январь-февраль 1934*

<6>

Когда, уничтожив набросок,  
 Ты держишь прилежно в уме  
 Период без тягостных сносок,  
 Единый во внутренней тьме,  
 И он лишь на собственной тяге  
 Зажмурившись, держится сам,  
 Он так же отнесся к бумаге,  
 Как купол к пустым небесам.

*Ноябрь 1933-январь 1934*

<7>

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,  
 И Гете, свишущий на вьющейся тропе,  
 И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,  
 Считали пульс толпы и верили толпе.  
 Быть может, прежде губ уже родился шопот  
 И в бездревесности кружились листья,  
 И те, кому мы посвящаем опыт,  
 До опыта приобрели черты.

*Ноябрь 1933-январь 1934*

<8>

И клена зубчатая лапа  
 Купается в круглых углах,  
 И можно из бабочек крапа  
 Рисунки слагать на стенах.

Бывают мечети живые –  
 И я догадался сейчас:  
 Быть может, мы Айя-София  
 С бесчисленным множеством глаз.  
*Ноябрь 1933-январь 1934*

<9>

Скажи мне, чертежник пустыни,  
 Арабских песков геометр,  
 Ужели безудержность линий  
 Сильнее, чем дующий ветер?  
 – Меня не касается трепет  
 Его иудейских забот –  
 Он опыт из лепета лепит  
 И лепет из опыта пьет..  
*Ноябрь 1933-январь 1934*

<10>

В игольчатых чумных бокалах  
 Мы пьем наваждение причин,  
 Касаемся крючьями малых,  
 Как легкая смерть, величин.  
 И там, где сцепились бирюльки,  
 Ребенок молчанье хранит,  
 Большая вселенная в люльке  
 У маленькой вечности спит.  
*Ноябрь 1933, июль 1935*

<11>

И я выхожу из пространства  
 В запущенный сад величин  
 И мнимое рву постоянство  
 И самосознание причин.

И твой, бесконечность, учебник  
 Читаю один, без людей, –  
 Безлиственный, дикий лечебник,  
 Задачник огромных корней.<sup>127</sup>  
*Ноябрь 1933-июль 1935*

<sup>127</sup> ‘*Ottave*. 1. Amo l’apparire della trama, / quando dopo due, tre, / e a volte quattro ansimi / arriva il respiro che raddrizza. // E tracciando verdi forme / come archi di regate, / gioca lo spazio nel dormiveglia – / bambino che non ha conosciuto la culla. *Novembre 1933, luglio 1935* 2. Amo l’apparire della trama, / quando dopo due, tre, / e a volte quattro ansimi / arriva il respiro che raddrizza. // E sto così bene e così male, / quando il momento si avvicina, / e improvvisamente una tesatura ad arco / nei miei borbottii risuona. *Novembre 1933-gennaio 1934* 3. Oh farfalla, oh musulmana, / tutta avvolta in un sudario tagliato, – / Vitarella e mortalina / così grande – questa qua! // Mor-

Non poteva esserci contrasto più stridente tra le poesie del *porv* civile, con la loro immediatezza e concretezza di ispirazione, e le undici che le seguono, secondo Nadežda (NM III, 187) una *podborka*, alla stregua di *Armenija*, il punto più complesso e astratto dei *Quaderni di Mosca*<sup>128</sup>. Gli undici componimenti sono una serie di frammenti nati per la maggior parte nel novembre 1933, quindi contemporaneamente alle poesie civili, e poi fissati per iscritto e rielaborati nel 1934 e 1935, cui si aggiungono costellazioni di versi staccatisi come formazioni secondarie dalle poesie su Lamarck (*Ottava* n. 4) e su Belyj (*Ottava* n. 5). In realtà questi frammenti sono strettamente interconnessi; Mandel'stam li definiva *stichi o poznanii*, 'versi sulla conoscenza', o sui processi cognitivi<sup>129</sup>.

Le complesse ramificazioni del tema del *poznanie* includono l'indagine sul

---

ditrice con grandi antenne / hai affondato la testa nel *burnus*. / Oh, sudario spiegato a bandiera, / le tue ali abbassa – ho paura! *Novembre 1933-gennaio 1934* 4. La minuscola appendice del sesto senso / o l'occhietto pineale della lucertola, / monasteri di chioccioline e bivalvi, / parlottio di ciglia vibratili. // L'irraggiungibile, quanto è vicino – / non si può spiegare, né esaminare, – / come se in mano vi avessero infilato un biglietto / a cui rispondere immediatamente ... *Maggio 1932-febbraio 1934* 5. Superata la concrezione della natura, / l'occhio durazzurro ne penetrò la legge. / Nella crosta terrestre le rocce folleggiano, / e come un minerale dal petto si strappa il lamento, // e si protende il sordo embrione / come lungo una strada piegata a corno, / a comprendere l'eccesso interno dello spazio / e del petalo e della cupola il pegno. *Gennaio-febbraio 1934* 6. Quando, distrutto l'abbozzo, / tieni diligentemente in mente / un periodo senza gravose note, / unitario nella tenebra interiore, / e lui, unicamente per spinta sua propria, / socchiusi gli occhi, si tiene da sé, / egli stava alla carta / come la cupola ai vuoti cieli. *Novembre 1933-gennaio 1934* 7. Schubert sull'acqua, Mozart nel frastuono degli uccelli, / Goethe, fischiante sul sentiero che si snoda, / Amleto, che pensa a pavidì passi, / sentivano il polso della folla e alla folla credevano. / Forse già prima delle labbra nacque il sussurro / e nello spazio disalberato turbinavano le foglie, / e coloro a cui consacrriamo il nostro esperire, / prima dell'esperienza acquisirono i tratti. *Novembre 1933-gennaio 1934* 8. E la foglia dentellata d'acero / fa il bagno in angoli rotondi, / e si può della screziatura di farfalle / fare disegni sui muri. // Ci sono moschee vive – / e adesso l'ho intuito: / forse noi siamo Santa Sofia / con un'innumerabile moltitudine d'occhi. *Novembre 1933-gennaio 1934* 9. Dimmi, disegnatore del deserto, / geometra delle sabbie arabe, / davvero l'impeto delle linee / è più forte del vento che soffia? / – Non mi riguarda il fremito / delle sue preoccupazioni giudaiche – / Egli plasma esperienza dal balbettio / e balbettio dall'esperienza beve... *Novembre 1933-gennaio 1934* 10. Nei calici aghiformi della peste / beviamo l'illusione delle cause, / tocchiamo con uncini piccole, / come una facile morte, entità. / E lì, dove si sono agganciati i *birjul'ki*, / il bambino serba il silenzio, / il grande universo in culla / presso la piccola eternità dorme. *Novembre 1933, luglio 1935* 11. E io esco dallo spazio / nel giardino abbandonato delle grandezze / e la falsa costanza strappo / e l'autocoscienza delle cause. // E il tuo, infinità, manuale / leggo solo, senza gente, – / defoliato, selvatico libro di medicina, / eserciziaro dalle enormi radici.' *Novembre 1933-luglio 1935*

<sup>128</sup> Sul rapporto di *Vos'mistišija* con *Kvartira* cf. Pollack 1995: 41sgg.

<sup>129</sup> NM III, 188. I *Vos'mistišija* possono essere inclusi in quella poesia filosofica che aveva trovato dopo Puškin i suoi grandi interpreti romantici in Tjutčev, Fet, Boratynskij, poeti al centro dei versi dedicati da Mandel'stam alla lirica russa.

processo della creazione artistica e poetica e quella sull'appercezione, la comprensione e l'interpretazione del mondo e dell'universo tutto. I frammenti sono legati alle due grandi prose degli anni Trenta, il *Viaggio* e il *Discorso*, nonché ai saggi mandel'stamiani del periodo acmeistico e alle poesie di *poryvy* precedenti e successivi, e si presentano come una specie di *summa* della concezione mandel'stamiana della poesia e del mondo.

L'immaginario che li sottende, e che rende ragione del loro superiore livello di astrazione, è, per la prima volta nell'opera mandel'stamiana, eminentemente geometrico e matematico. Il tentativo di lettura non seguirà l'ordine di S, ma quello cronologico di composizione ricostruito da Nadežda<sup>130</sup>. Si presterà una particolare attenzione non solo, come sempre, ai singoli elementi di ogni lirica e al loro sviluppo, ma anche a come ogni lirica ristrutturò il tempo e lo spazio.

La prima delle ottave in ordine cronologico (la seconda nell'ordine di S) descrive il processo della creazione poetica. Si tratta di una creazione tipicamente mandel'stamiana, che non avviene per iscritto, ma attraverso la voce, o meglio il respiro, metafora per la poesia. Dopo due o tre, o a volte quattro respiri ansimanti (come già visto il numero quattro in Mandel'stam assume spesso il significato di 'ultimo possibile'<sup>131</sup>), arriva il sospiro *vyprjamitel'nyj*<sup>132</sup>, che coincide con l'apparire della trama o tessuto (*tkan'*), metafora usata nel *Discorso* (S II, 215) per la poesia, intesa come tessuto di connessioni tra le parole. Nella prima quartina il processo poetico appare orientato secondo la direzione passato→futuro, e il tempo sembra misurato in unità discrete, respiri. All'interno della quartina la struttura temporale è circolare: "amo l'apparire della trama", dice il primo verso, "quando, dopo due, tre, / e a volte quattro respiri ansimanti" dicono il secondo e terzo verso, tornando indietro nel tempo, "arriva il respiro "che raddrizza", quarto verso, con cui si torna all'apparire della trama del primo verso. Il processo compositivo si delinea in gran parte come un processo mentale.

La seconda quartina ripete lo stesso percorso temporale, chiarendo lo stato del poeta nei momenti che precedono immediatamente la creazione. È uno stato ossimorico, in cui si sta bene e male contemporaneamente (*i tak chorošo mne i tak tjažko*), mentre si avvicina quel momento (ancora un'unità di tempo discreta) in cui all'improvviso risuona nei borbottii una "tesatura ad arco". *Rastjažka* è un termine usato per la tesatura delle vele; la navigazione è, nel *Discorso*, un'altra delle metafore per la poesia. Si può immaginare che il "respiro che raddrizza", comparso nella prima quartina dopo i quattro ansimanti, sia nella seconda quartina una sorta di soffio di Eolo che stende le vele, le raddrizza, ma le curva anche ad arco. La 'forma' della poesia è quindi dritta e curva allo stesso tempo; le forme curve saranno poi predominanti nella *podborka*. *Rastjažka*

<sup>130</sup> NM III, 191. L'ordine di S è stato stabilito da Semenko, con l'approvazione di Nadežda, e ripreso in PSSP.

<sup>131</sup> Cf. il commento a *Čtvrtaja proza* in S II, 413.

<sup>132</sup> Dopo i respiri ansimanti 'ci si raddrizza', con un respiro profondo, oppure, metaforicamente, il respiro finale 'raddrizza', nel senso di corregge, rettifica, le precedenti versioni 'ansimanti' della poesia.

suona anche come *ras + tjažka*, in correlazione con il *tjažko* del primo verso della quartina, e il significato è allora quello di liberazione dallo stato di gravosa attesa dell'apparire del verso. Il verso creato ha natura sinestetica: nella prima quartina è l'apparire di una trama, ha quindi natura visiva (e tattile, se si pensa *tkan'* come tessuto), ma è anche un sospiro, di cui è possibile sentire il suono. Nella seconda quartina la sinestesia è pienamente realizzata: una "tesatura ad arco", una forma, può "risuonare tra i borbottii". Un verso è quindi un suono di cui è possibile descrivere (e tastare) la forma.

La seconda ottava in ordine cronologico, sesta nella disposizione di S, continua il tema della precedente, la creazione poetica; un unico periodo che si regge su otto versi è l'oggetto metalinguistico che la poesia descrive e il mezzo ossimorico della sua descrizione. Distrutto l'abbozzo, i due, tre o quattro ansimi della poesia precedente, il poeta sostiene nello spazio della mente, la "tenebra interiore", un periodo unico (*edinyj*), che non ha bisogno per reggersi del contrappeso di gravose (*tjagostnyj*) note in calce (contrassegno della poesia scritta, ma anche qualcosa di pesante, che sta in basso, ancorato alla terra, alla materialità), ma si regge da solo sulla propria *tjaga*, forza che attrae, tira, sia in senso letterale che in quello traslato di 'aspirazione, tendenza, attrazione'<sup>133</sup>, ma anche 'tirante', nel senso architettonico di un elemento che contrasta il peso di copertura di archi o volte (vedremo come poco più avanti il periodo sarà paragonato a una cupola). La poesia parla quindi della liberazione dalla scrittura (e in questo senso è ossimorica, nega la sua esistenza), della creazione di una poesia che è un verso solo, non ha natura frammentaria né discreta, e non ha più suono (non borbotta e non ansima) né aspetto propriamente visivo (non appare e non ha forma), né orientamento temporale (non ha più antecedenti, la sua storia pregressa è distrutta); di lei sappiamo solo che si regge nella mente senza contrappesi, avendo in sé la fonte del suo equilibrio, e che si confonde con il suo creatore, il poeta, colui che in realtà socchiude gli occhi nello sforzo creativo. Questa poesia è paragonata allora all'arte muta dell'architettura: il rapporto tra il periodo scritto (verso o poesia, se, come dice il *Discorso*, tutto il poema non è che una sola strofa, un'unica struttura) e la carta di cui delimita una porzione è uguale a quello della cupola con i vuoti cieli, cui essa sottrae un porzione di spazio. Il verso è quindi una struttura curva (come già abbiamo visto nella prima ottava), che lotta contro il vuoto (funzione tipica dell'arte per Mandel'stam) e racchiude al suo interno uno spazio convesso, sottratto allo spazio vuoto. Questo però avveniva con il verso scritto (con la poesia prima della distruzione dei "penosi abbozzi"); cosa accada quando il periodo "vive solo nella mente" la poesia non

<sup>133</sup> La parola *tjaga* ricorre spesso in Mandel'stam: nel *Viaggio*, dove assume il significato di 'attrazione' (S II, 126), 'tendenza' (S II, 128); nel *Discorso*, dove significa 'tendenza, tensione verso' (*formoobrazujuščaja tjaga*, S II, 225), e ancora 'tendenza' (S II, 225; S II, 244), a indicare la forza che mette di volta in volta in moto la materia poetica. Nel caso della poesia, si può pensare che *tjaga* sia una forza (orizzontale) che si oppone a quella dei *tjagostnye snoski*, le 'gravose note in calce', che tirano verso il basso, seguendo la forza di gravità (*sila tjažesti*).

lo dice. Si può pensare che anche lo spazio interno del cranio sia una cupola, con cui il periodo che “si tiene nella mente” debba misurarsi<sup>134</sup>.

Si può discutere su quale delle due ottave finora analizzate venga prima nella descrizione del processo della creazione poetica, se cioè l'apparire della “tesatura ad arco” nei borbottii preceda o segua il tenere a mente il “periodo senza note”. È probabile che si stia andando in direzione contraria a quella della freccia del tempo, come è tipico in Mandel'stam, che si stia seguendo in altre parole il percorso di una creazione al contrario, che non va dall'interno verso l'esterno, bensì dall'esterno verso l'interno, dalle labbra e dal suono alla mente e al silenzio.

La terza ottava in ordine di composizione, incentrata sulla natura, affronta il tema del divenire e della metamorfosi a un tempo naturale e poetica, e, ancora più in profondità, il tema del tempo. Una crisalide è colta dai versi nel momento della sua trasformazione in farfalla; i versi seguono le fasi della trasformazione rispecchiando e raddoppiano ciascuna di esse in una metafora, forma di metamorfosi poetica. La crisalide nel bozzolo è paragonata a una musulmana avvolta suoi veli; quando il bozzolo si rompe, esso è come un sudario tagliato (*razrezannyj*) da cui emerge però paradossalmente un corpo vivo; la farfalla esce prima con la testa, nascosta nel bozzolo come in un *burnus*<sup>135</sup>; infine dispiega le sue ali simili a una bandiera.

L'insetto, ingrandito dalla vista poetica (e da quella di un entomologo con una lente di ingrandimento), assume tratti quasi mostruosi: le sue ali sono enormi, e le antenne (*usy*) gigantesche; stranamente può mordere (*kusava*, un neologismo), e le sue ali, simili a una bandiera (possiamo pensare allo stendardo che ricopre le bare dei caduti in battaglia), fanno paura, come quelle di una specie di angelo della morte. La farfalla è in Mandel'stam, secondo la testimonianza di Nadežda (NM III, 190) e come appare anche nella poesia *Ne mučnistoj babočkoj beloju*, figura della vita breve, che scompare senza lasciare traccia. Per questo la sua natura è ossimorica, la farfalla vive morendo (*žiznjanočka i umiranka*, due ulteriori neologismi<sup>136</sup>). Essa ha la sua origine nelle letture naturalistiche di Mandel'stam, che nel *Viaggio* ne parla a proposito delle lamarckiane ‘forme inferiori dell'esistenza’, e, sottoponendola allo stesso processo di ingrandimento della poesia, dove fascino e repulsione si mescolano, esprime il desiderio di poter “guardare la natura con gli occhi dipinti di questo mostro” (S II, 122).

Del perché la farfalla sia musulmana sono state date diverse spiegazioni; per Baines (1976: 93) è la staticità della crisalide nel bozzolo ad essere associata

<sup>134</sup> In *Stichi o neizvestnom soldate*, che nei *Quaderni di Voronež* occupa, per complessità, livello di astrazione e centralità, lo stesso posto che *Vos'mistišija* in quelli di Mosca, il cranio è definito *ponimajuščij kupol* (S I, 244). L'immaginario architettonico risale al Mandel'stam acmeista, per imbevverssi poi in queste poesie tarde di ulteriori livelli di senso.

<sup>135</sup> Lungo mantello con cappuccio di origine araba.

<sup>136</sup> La forma *žiznenoček* era già presente in letteratura, si ritrova per esempio in Dostoevskij, *Povera gente*, e Leskov, *La donna bellicosa*.

da Mandel'stam all'immobilismo dell'oriente<sup>137</sup>. Per Lifšic la ragione è invece linguistica, e si baserebbe su un gioco di parole tra *musul'manka* e *muslin*, 'muscolina' (Lifšic 2013: 36), leggera stoffa semitrasparente a cui, si deve dedurre, il bozzolo della farfalla verrebbe implicitamente paragonato. Come si è visto, anche nel *Discorso su Dante* Mandel'stam associa la farfalla al mondo arabo: "Aristotele, come una farfalla frangiata, è bordato dall'orlo arabo di Averroè" (S II, 217-218).

L'ottava fa uso di metafore tessili (*savan*, *burnus*, *flag*), come le prime due della *podborka*, ma la *tkan'* è in questo caso una trama di morte; la riflessione di Mandel'stam si sposta dalla creazione poetica al quella naturale, e al tempo, che la poesia ingrandisce, così come fa con la farfalla: vita e morte dell'insetto, considerate un'unità discreta di tempo, momento *edinyj*, sono elevate a potenza di immagine della vita e della morte umana. L'effetto straniante della farfalla ingrandita rimanda ancora alla costruzione di un paesaggio senza uomini.

La quarta ottava in ordine di composizione è quella che nella disposizione di S occupa il settimo posto, quindi la sezione aurea della sequenza di undici, e si percepisce come momento climatico della serie. La poesia ha a che fare con l'arte e la creazione, con la natura, la storia dell'umanità e la struttura del tempo, unificando così i temi delle tre ottave precedenti. Se le prime due erano dedicate alla nascita della poesia, qui il discorso è allargato alla musica, al sapere enciclopedico di Goethe e al pensiero umano, incarnato da Amleto. Schubert e Mozart, dice Mandel'stam, e Goethe, e Amleto, credevano alla *tolpa*, alla folla, ne sentivano il polso; esprimevano, cioè, qualcosa che era proprio del loro tempo, qualcosa che la 'folla' stessa chiedeva loro di esprimere. La musica (Schubert, caratterizzato dall'acqua, e Mozart, dagli uccelli<sup>138</sup>) mette in atto la natura, Goethe che fischietta su un sentiero è insieme poeta e scienziato, Amleto l'eroe del pensiero e del dubbio che incute paura. In tutti i casi l'arte si sposta da dentro l'artista a fuori: è contenuta nell'acqua, nel canto degli uccelli, in un sentiero tortuoso, nel ritmo dei passi, nel polso della folla.

Ritmo (*pul's*) e suono sono gli elementi chiave della prima quartina: rumore d'acqua che scorre (forse anche rumore del mulino della *Schöne Müllerin* di Schubert), suono di uccelli che cantano, fischiettare di Goethe, rumore dei passi di Amleto che scandiscono i suoi pensieri (secondo l'associazione mandel'stamiana tra camminare, pensare e poetare); questa pulsazione percorre l'universo in tutti i suoi regni e in tutte le arti che eseguono l'universo, percorre l'umanità tutta e la sua storia.

La seconda quartina è dedicata all'annullamento del tempo lineare: le conseguenze esistono ora prima delle cause, il futuro prima del presente. Prima delle labbra, metafora per la creazione poetica, esisteva già il sussurro; prima

<sup>137</sup> Sulle immagini relative al mondo musulmano nell'opera di Mandel'stam cf. Mikušević 2008: 413sgg.

<sup>138</sup> Gasparov (2002: 625) motiva quest'ultima associazione con gli uccelli che Mozart era solito tenere in casa. Secondo Mec (PSSP I, 619) si tratta invece di un riferimento a *Il flauto magico*.

cioè che il poeta iniziasse a poetare, lo *šopot* della poesia era già nato, la poesia era già contenuta nella natura (oppure, come dice Nadežda (NM III, 191), nella coscienza della folla; il poeta in ogni caso è uno scopritore più che un inventore); in un luogo deserto di alberi (*v bezdrevnosti*), già, paradossalmente, il vento faceva turbinare le foglie, con un rumore simile al sussurro; questo spazio disalberato fa pensare alla terra non solo prima dell'uomo, ma prima anche delle forme vegetali.

E quelli cui si consacra il nostro *opyt*, conclude la poesia, prima dell'esperimento avevano già acquisito i loro tratti. Al termine *opyt*, il cui significato oscilla tra quello di 'esperienza' e 'esperimento', è dedicato un importante brano del *Discorso*, in cui Mandel'stam sostiene che l'atteggiamento di Dante nei confronti della tradizione fosse non tanto quello di un sacerdote con il testo sacro, quanto quello di un appassionato sperimentatore nei confronti dei fatti della realtà (S II, 236). In questo contesto *opyt* sta sia per 'esperimento' (scientifico) sia per quell'eterno sperimentare, tentare la materia poetica, che costituisce il lavoro del poeta. L'esperimento/sperimentazione (*opyt*) dantesco è antinomico, dice Mandel'stam, perché oscilla tra il *primer*, l'esempio, e l'*eksperiment*, parola che indica più specificamente l'esperimento scientifico. Il *primer* è orientato secondo Mandel'stam dal passato verso il presente e ritorno (l'esempio, dice il poeta, si estrae "dal sacco patriarcale della coscienza antica", a condizione di restituirlo "una volta cessato il bisogno"), mentre l'*eksperiment* è diretto dal presente al futuro ("estraendo dall'insieme dell'esperienza (*opyt*) questi o quei fatti che gli sono necessari", esso ne costituisce un "fondo sementi", proprietà di un "tempo non nato"). L'*opyt* dantesco, dunque, sarebbe orientato complessivamente dal passato al presente, e dal presente al futuro; illumina il presente attraverso gli esempi del passato, traccia il profilo del futuro selezionando i fatti del presente.

Tornando all'ottava, chi sono i *te* a cui si consacra il nostro *opyt*? Si può presumere siano la *tolpa*, come interpreta Nadežda, oppure i posterì, come dirà a breve il requiem per Belyj, i *grjaduščie te* e, allo stesso tempo, gli antenati. In altre parole l'*opyt* creativo è dedicato sia ai nostri predecessori sia ai nostri successori. Entrambi *do opyta priobreli čerty*, prima dell'esperimento acquisirono i loro tratti, i predecessori perché vengono prima di noi, i posterì perché questo modello temporale è in realtà circolare: coloro che dovrebbero seguirci ci precedono. Le due interpretazioni d'altra parte non si escludono: coloro ai quali dedichiamo il nostro 'tentare', i nostri discendenti, sono già presenti nei tratti della *tolpa*, nelle sembianze dei loro progenitori.

L'ottava successiva (la nona in S) è un dialogo, i cui attori sono stati variamente identificati. Immediatamente la poesia si lega a quella che la precede in ordine cronologico attraverso il *čertežnik* che rimanda alle *čerty*, i tratti acquisiti dai *te*, i posterì o la folla, e il vento, e il deserto, che tanto è vicino alla *bezdrevnost'*, quel luogo deserto di alberi; il tema è nuovamente la creazione artistica e naturale. Il misterioso "disegnatore del deserto" e "geometra delle sabbie arabe" sembra avere un ben infelice compito: come si può disegnare qualcosa di durevole sulla sabbia, e come si può misurare il deserto? Per quanto impetuose siano le linee del suo disegno, saranno forse più forti del vento che soffia?

Il primo problema interpretativo della poesia, risolto in direzioni diverse (cf. per esempio Pollack 1995: 53, Baines 1976: 96, Vidgof 2006: 399sgg.), è stato quello di identificarne gli attori, nei loro rapporti di contrapposizione o somiglianza. Appare condivisibile l'opinione di Vidgof, per cui il geometra e il vento sono istanze diverse e contrapposte, il primo portatore di un principio razionale, basato sul calcolo e la geometria<sup>139</sup>, il secondo forza naturale di creazione e distruzione. Anche il vento, si può supporre, disegna come il geometra sulla sabbia, ma si tratta di forme caotiche, mutevoli, probabilmente curve, archi e cerchi; sia il vento che il geometra plasmano dunque in modo diverso una materia non organizzata, la "sabbia araba"<sup>140</sup>.

Una delle difficoltà della seconda quartina consiste nel stabilire chi sia il parlante, e chi la terza persona a cui egli si riferisce. Si può seguire in questo caso il primo istinto del lettore, e attribuire la risposta al geometra, che parla del vento, a cui riferisce le "preoccupazioni giudaiche"<sup>141</sup>. L'identificazione del vento come metafora per l'attività creativa, a un tempo naturale e poetica (come nell'ottava precedente) poggia su una serie di solide ragioni lessicali: tutti i termini riferiti al vento, *zaboty*, *lepet*, *opyt*, *lepit'*, *pit'*, attengono, nell'iddioletto mandel'stamiano, all'attività poetica. Le *zaboty*<sup>142</sup> giudaiche rimandano non solo al caos giudaico di cui parla Šum vremeni, e al fatto che Mandel'stam stesso fosse ebreo, ma anche, come mostra Vidgof (2006: 411), alla concezione ebraica della parola come origine del mondo, come primo atto creativo; del termine *opyt*, 'esperimento/esperienza', con cui Mandel'stam definisce l'attività poetica di Dante (e quindi la propria), si è già detto; *lepet* risale ancora a Šum vremeni, dove indica la 'lingua-non-lingua' appresa dal poeta nella sua famiglia disartrica (ritorna poi nel *Discorso*, a indicare il balbettio infantile della lingua italiana); *lepit'* indica l'attività artistica intesa come 'modellare', 'creare', *pit'* il processo poetico come 'assimilazione'<sup>143</sup>. Il doppio respiro dell'attività poetica, modellare-bere, è giustamente messo in relazione da Pollack con analoga definizione doppia della poesia, nel saggio mandel'stamiano del 1922 *Literaturnaja Moskva*, come circolo di *izobreten'e-vozpominanie*, 'invenzione-ricordo' (S II, 276); nello stesso luogo Mandel'stam parla della "sete del respiro poetico at-

<sup>139</sup> Vidgof (2006: 404sgg.), seguendo un'indicazione di Gasparov (2012b: 608-609), mostra come l'immagine del geometra come ipostasi dell'intelletto risalga a Bergson, della cui filosofia tutti i *Vos'mistišija* sono permeati.

<sup>140</sup> Secondo Vidgof (2006: 400) l'aggettivo 'arabo' allude alle qualità di immobilismo, mancanza di definizione, inerzia attribuite da Mandel'stam al mondo orientale, secondo Glazova invece (2003), al mondo egiziano come culla della matematica e della geometria.

<sup>141</sup> Glazova (2003) indica un'ulteriore possibilità: con la terza persona il *čertežnik* potrebbe riferirsi al poeta che gli ha posto la domanda, e indicare così il suo rifiuto di dialogare con lui usando la seconda persona.

<sup>142</sup> La storia del termine nel *corpus* poetico mandel'stamiano è ricostruita da Pollack (1995: 56-57).

<sup>143</sup> *Pit'* è spesso associato in Mandel'stam all'aria, e quindi al respiro, metafora principale dell'attività poetica (Panova 2003: 143).

traverso il ricordo”. Da questi diversi fili si può ricostruire la seguente trama: il vento, metafora per la creatività a un tempo poetica e naturale, forma *opyt* poetico (*izobreten'e*) dalla materia prima indistinta e disordinata di un balbettio (infantile) che non è ancora linguaggio (e in questo senso appartiene al mondo del caos giudaico); dallo stesso *opyt*, dalla stessa creazione, ‘beve’ poi, assimila, nuova materia prima, nuovo *lepet*, con cui continuare il circolo della creatività.

L’ottava cronologicamente successiva è la numero otto nella disposizione di S, interpretata da Gasparov (2002: 625) come una descrizione di Santa Sofia attraverso il filtro di elementi naturali. Nella prima parte dell’ottava andiamo dalla natura alla cultura. La *lapa*, foglia dentellata di acero, che “fa il bagno in angoli rotondi”, si riferisce secondo Gasparov alle vele della cupola della basilica di Santa Sofia, le quattro sezioni triangolari curve che connettono la cupola alla sua base quadrata, dove sono raffigurati serafini a sei ali, la cui forma ricorderebbe, come suggerisce Vidgof (2012), quella delle foglie trilobate (*lopast' è 'lobo'*, da cui la parola etimologicamente connessa *lapa*) dell’acero<sup>144</sup>. La screziatura (*krap*) delle ali della farfalla, costituita da macchioline che ricordano piccoli occhi, proiettate su un muro a formare disegni, si riferisce, ancora secondo Gasparov (2012b: 611), alle ali coperte di occhi dei serafini, cui si possono aggiungere i cerchi con occhi che si alternano agli angeli della cupola stessa.

Nella seconda parte della poesia si compie il percorso inverso, dalla cultura alla natura e infine alla loro sintesi, l’uomo. La cattedrale di Santa Sofia è una “moschea viva”, in cui la distanza tra natura e cultura è quindi annullata<sup>145</sup>; ridiscendendo per la scala che aveva portato dalle piante (l’acero) agli animali (la farfalla), alla creazione artistica (Santa Sofia), Mandel'stam si ferma al gradino intermedio, anello di congiunzione tra i due mondi, l’uomo: viva cattedrale egli stesso, dotato di una “moltitudine infinita di occhi”, come la farfalla o come Santa Sofia, illuminata da innumerevoli finestre. Gli infiniti occhi possono rappresentare anche l’infinita capacità dell’uomo di assumere ottiche diverse, quella educazione alla visione che rappresenta una delle più importanti conquiste del Mandel'stam maturo.

A quest’ottava seguirono due frammenti staccatisi, rispettivamente, dal *poryv* dedicato a Belyj e da quello cresciuto intorno a *Lamark* (nell’ordine di S la quinta e quarta ottava). Le due ottave sono in un certo senso complementari; la quinta descrive un movimento cognitivo diretto dall’uomo verso la natura, la quarta un movimento inverso, dalla natura all’uomo.

Nella quinta ottava l’occhio umano, strumento di indagine e pensiero per

<sup>144</sup> Resta da capire perché la foglia d’acero *kupaetsja*, ‘fa il bagno’. Le ali dei serafini sono contornate di azzurro, il che potrebbe suggerire l’idea dell’acqua. Bisogna ricordare che solo recentemente sono stati riportati alla luce i volti dei serafini, coperti dal restauro dei fratelli Fossati a metà del XIX secolo con uno strato di calce e con decorazioni raffiguranti stelle dorate. In questa versione priva di volto l’analogia con una foglia trilobata appare più evidente.

<sup>145</sup> Dal punto di vista culturale ovviamente Santa Sofia rappresenta l’apice della sintesi tra culture diverse, un monumento all’universalità della cultura umana.

eccellenza, penetra la crosta terrestre “indurita” (*zatveržennost* ‘è un neologismo che oscilla tra *zatverdet*’, ‘indurirsi, solidificarsi’, riferito alla terra, e *zatverdit*’, ‘imparare a memoria e ripetere insistentemente’, riferito a una persona. In questo senso la terra combina da subito caratteristiche animate e inanimate; quello che bisogna superare è sia l’indurimento dello strato esterno della crosta terrestre, sia le lezioni ripetute a memoria, le nozioni fossilizzate che definiscono un approccio tradizionale alla comprensione della natura), per trovare come, al suo interno, rocce e minerali non siano meno animati di una città sulla superficie della terra; le rocce si comportano come *jurodivye*, e la terra stessa è un grande corpo, da cui i minerali si estraggono come un lamento si stacca dal petto umano (la similitudine nella poesia è invertita, è il minerale a staccarsi dal petto).

La seconda quartina risente dell’influenza dei discorsi (o forse della lettura?) in Armenia su Gurvič di cui parla il *Viaggio* (S II, 114). Il biologo Aleksandr Gavrilovič Gurvič (1874-1954) introdusse per primo in biologia il concetto di ‘campo’, dedicando i suoi studi all’embriologia, allo sviluppo e la differenziazione cellulare, e alle radiazioni ultraviolette biogene. Il lessico della quartina in esame, in cui compaiono termini come *nedorazvitok*, *tjanetsja*, *rog* (esempio concreto di forma curva), fa pensare allo studio di Gurvič sulla morfogenesi delle cellule embrionali (*zarodyš*), che ‘sanno’ dove protendersi (*tjanut’sja*) per sviluppare una nuova forma (Belousov 2015: 272 sgg.). Nel suo lavoro del 1914 sulle cellule neuronali di un embrione di pescecane, per indicare il passaggio della cellula da uno stadio all’altro, Gurvič disegna una figura curva a forma di corno o di strada ad angolo<sup>146</sup>, che ben si attaglia a questi versi. Nel *Viaggio* Mandel’stam, esponendo la sua interpretazione della teoria di Gurvič, utilizza un immaginario caratterizzato da linee curve: le linee di una foglia embrionale di nasturzio assumono la forma di una “tesatura ad arco” (si ricordi la *dugovaja rastjažka* della seconda ottava), mentre un campo di forze è descritto come uno spazio convesso (*vypuklost*’), ottenuto unendo un fascio di coordinate che, intersecata a partire da un punto una retta, si prolungano oltre di essa di un segmento uguale a quello tra il punto e la retta (S II, 114).

Così, nella quartina l’embrione dallo sviluppo incompleto (*nedorazvitok*, neologismo mandel’stamiano da *nedorazvityj*), sordo (*gluchoj*), appartenente cioè a quel regno della “sordità di ragno” (*gluchota pauč’ja*) di cui parlava *Lamark*, si protende nel suo sviluppo (*tjanetsja*), seguendo la forma curva di una strada piegata ad angolo, a forma di corno. Nel fare questo si muove verso la costituzione e la comprensione di un *vnutrennij izbytok prostranstva*, un “eccesso interno dello spazio”, ossia uno spazio compreso entro una superficie convessa, sottratto anche in questo caso, come nella sesta ottava, allo spazio esterno, vuoto. Uno spazio interno, in più (*izbytočnyj*) rispetto a quello circostante, caratterizza, come già visto, il petalo, la cupola, e il cranio umano, la natura quindi e la cultura<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> La si può trovare on-line all’indirizzo:

[http://wsyakayawsyachina.narod.ru/biology/biopoles\\_history.html](http://wsyakayawsyachina.narod.ru/biology/biopoles_history.html).

<sup>147</sup> Sembra quasi che l’embrione, nel suo sviluppo, sia in grado di trasformare lo

Resta da stabilire quale sia il legame tra le due metà della poesia, come si passi dalle rocce all'embrione. È d'aiuto il *Discorso*: nella serie di paragoni geologici che assomigliano la poesia a una formazione rocciosa, quest'ultima non è mai statica, ma sempre in perpetuo divenire; racchiude in sé un diario del passaggio del tempo atmosferico (S II, 250-251), e, nel processo di formazione dei suoi cristalli, esemplifica la struttura della poesia stessa. In questo senso vanno intese anche rocce e minerali dell'ottava, principio di movimento e sviluppo non meno dell'embrione, come l'embrione depositarie dei segni del passaggio del tempo inteso come 'crescita' (*rost*, opposto a *razvitie*), e come l'embrione in grado di racchiudere (e così deformare) lo spazio, creandone un 'eccesso interno'.

L'ottava successiva (la quarta in S) descrive il percorso inverso, dalla natura all'uomo. La natura è qui il regno del piccolissimo, come indicano i termini *krošečnyj*, *glazok*, *govorok*, e poi dell'incomprensibile, il regno dei segni di una lingua aliena, impossibile da decifrare. Paradossalmente, il mondo naturale delle forme per dirla con Lamarck imperfette, degli esseri inferiori all'uomo, è descritto in termini umani. Esistono ipotesi diverse su cosa rappresenti il *pridatok*, 'organo accessorio', 'annesso', o 'appendice' del sesto senso del primo verso. Secondo Gasparov (2012b: 610), l'espressione si riferirebbe all'occhio parietale (*temnoj glazok*) delle lucertole di cui al secondo verso, e tutta la quartina avrebbe come oggetto vestigia di organi scomparsi, strade accennate e poi non intraprese dall'evoluzione, che avrebbero potuto portare alla formazione di un organo del sesto senso<sup>148</sup>. Secondo Mec invece (PSSP I, 619), con *šestogo čuvstva pridatok* Mandel'stam farebbe riferimento alla cosiddetta linea laterale di pesci e anfibi, sistema sensoriale composto da una serie di recettori (neuromasti) disposti lungo i fianchi dell'animale a formare una linea visibile a occhio nudo, in grado di percepire le onde di pressione generate dal movimento di altri corpi e di favorire l'orientamento nelle correnti acquatiche. La linea laterale veniva (erroneamente) definita nella seconda metà del XIX secolo, dai biologi tedeschi che contribuirono al suo studio, *ein akzessorisches Gehörorgan* (Dijkgraaf 1989: 7-8; Braun, Sand 2014: 282-283), un 'organo uditivo accessorio', per il suo rapporto anatomico con il labirinto dell'orecchio, termine questo ('organo accessorio') che potrebbe corrispondere al mandel'stamiano *pridatok*. Si può supporre in questo caso che Mandel'stam ne derivasse le sue conoscenze dal zoologo e germanista Kuzin. Un'altra possibilità da considerare è l'organo vomeronasale, organo olfattivo accessorio (ancora un *pridatok*) in grado di recepire i ferormoni, presente alla base della cavità nasale in molti animali, e nell'uomo allo stato vestigiale, costituito da un piccolo tubo a forma di C. In

---

spazio circostante in uno spazio curvo. Su questo tema cf. Jampol'skij 1996: 122sgg. Già nel saggio del 1922 *O prirode slova* Mandel'stam aveva parlato dell'opposizione tra la geometria euclidea e quella degli spazi curvi di Lobačevskij (S II, 175).

<sup>148</sup> Il tema del sesto senso sarebbe ripreso dalla poesia omonima di Gumilev, dove però esso è chiaramente riferito all'uomo. D'altro canto i gusci di chioccioline e conchiglie e le ciglia vibratili degli infusori del terzo e quarto verso non sono vestigia di antichi organi e difficilmente possono essere considerate sedi di un eventuale sesto senso.

ogni caso, il piccolo ‘organo accessorio’ in questione, a cui è riportato il sesto senso, attribuito in genere dell’uomo; l’occhio parietale, piccola area sulla testa di alcuni rettili e anfibi, costituita da cellule fotosensibili in grado di localizzare la luce e individuarne le lunghezze d’onda, contribuendo in tal modo alla regolazione dei cicli circadiani da parte dell’epifisi; le conchiglie a spirale della chiocciola o quelle bivalvi di altri molluschi marini, simili a monasteri; le ciglia vibratili, responsabili del movimento di protozoi come gli infusori, che parlano sommessamente come persone: tutti questi piccoli organi (l’ordine in cui gli animali corrispondenti sono presentati è quello discendente di Lamarck, dai più complessi, i mammiferi, se riteniamo che l’organo descritto nel primo verso sia quello vomeronasale, alla lucertola, appartenente ai rettili, ai molluschi e infine gli infusori), proprio come il vento in *Polnoč’ v Moskve*, trasmettono continuamente un messaggio, che, nonostante il tentativo di antropomorfizzazione, resta per l’uomo tanto vicino quanto incomprensibile: non si può *razvjazat’*, letteralmente ‘sciogliere’, come si scioglie un nodo, e il termine attiene alla comprensione umana mediata dalla lingua (*razvjazat’ jazyk* significa ‘sciogliere la lingua’, ‘cominciare a parlare’), né *posmotret’*, ‘esaminare, guardare’, quindi spiegare in base all’osservazione.

L’uomo reagisce ai messaggi della natura allo stesso modo che a una nota (*zapiska*) che tenga stretta in pugno, cui debba dare una risposta immediata, quasi prima ancora di leggerla<sup>149</sup> in un modo cioè istintivo, che esclude una vera analisi. L’ottava riprende da *Lamark* il tema del *proval*, l’incolmabile *gap* che separa l’uomo dalla natura; laddove però quest’ultima era descritta, nella poesia intitolata al naturalista francese, solo in termini di perdita di facoltà perfette nell’uomo (perdita della vista, dell’udito, ecc.), qui sembra che essa possieda un suo proprio linguaggio, non inferiore a quello dell’uomo, ma a quest’ultimo inaccessibile.

La decima e l’undicesima ottava (nella numerazione di S) furono le ultime due a essere messe per iscritto, ormai già a Voronež (cf. NM III, 191). La riflessione di Mandel’stam sul *poznanie* si sposta qui, dopo aver oscillato alternativamente tra l’indagine cognitiva del processo creativo artistico e quella del mondo naturale, alle coordinate universali dello spazio e del tempo, che quei mondi, artistico-culturale e naturale, abbracciano entrambi. La decima ottava ha a che fare in modo particolare, oltre che con le moderne teorie della fisica quantistica e della relatività (cf. Levin 1998: 32), con il saggio del 1921-1922 *O prirode slova*, dove è chiamato in causa Bergson. Bergson, dice Mandel’stam nel saggio, esamina gli eventi non secondo “la loro sottomissione alla legge della sequenza temporale, ma per così dire in base alla loro estensione spaziale. Gli interessa unicamente il nesso intrinseco degli eventi. Egli libera questo nesso dal tempo, e lo esamina separatamente”; in questo modo il filosofo pone in primo piano

---

<sup>149</sup> Diversamente interpreta Gasparov (2012b: 610), che legge *zapiska* come un “ordine” (*prikaz*) impartito alla natura dalle condizioni esterne, che ne dettano l’evoluzione.

al posto del problema della causalità [причинность], così servilmente sottomesso al pensare nel tempo, e a lungo responsabile di aver soggiogato le menti dei logici europei, il problema del nesso, scevro di ogni retrogusto metafisico, e proprio per questo più fruttuoso per scoperte e ipotesi scientifiche (S II, 173).

La poesia è costruita su tre immagini metaforiche: i “boccali aghiformi della peste”, metafora iniziale, il gioco dei *birjul'ki*, metafora centrale, e il bambino, metafora finale. La prima metafora può essere decifrata con l'aiuto del passo succitato su Bergson e dell'interpretazione di Nadežda (NM III, 191): l'“illusione delle cause”, la fallace spiegazione del mondo basata sui rapporti di causa ed effetto, e quindi sulla sequenza temporale unidirezionale degli eventi, è “bevanda” mortifera, “peste” del nostro tempo (con un ritorno del tema puškiniano), e i “calici” da cui la si beve sono stretti e pungenti come aghi, tanto poca è la bevanda della conoscenza che essi possono racchiudere, goccia di veleno più che acqua di verità<sup>150</sup>.

Il tradizionale gioco da tavolo russo dei *birjul'ki* consiste nell'accatastare in un mucchio una serie di piccoli oggetti (stoviglie, fiammiferi, o più spesso bastoncini appuntiti di legno o di paglia), per poi tirarli fuori uno dopo l'altro con le dita o con speciali uncini (*krjuč'ja*), cercando di non toccare né far cadere gli altri<sup>151</sup>. In senso traslato, *igrat' v birjul'ki* significa ‘occuparsi di sciocchezze, tralasciando questioni importanti’. Nella poesia i *birjul'ki* sono, unendo significato letterale e metaforico del termine, “piccole grandezze”, ossia sia piccoli oggetti che cose di poca importanza; il gioco può rappresentare il modo di pensare analitico, basato sulla scomposizione di un tutto (l'insieme dei *birjul'ki*) nei suoi elementi costitutivi, in cui è importante la successione, l'ordine in cui gli oggetti vengono tolti dal mucchio. Ogni mossa, nel gioco, è causa delle mosse successive ed effetto delle precedenti; il gioco è orientato secondo una freccia temporale unidirezionale<sup>152</sup>. L'effimera costruzione dei *birjul'ki* può però da un momento all'altro cadere: una morte facile, dove il sintagma *legkaja smert'* unisce in sé i due versanti, quello giocoso e vagamente festivo e quello funebre, su cui si gioca la prima strofa. La morte è facile non solo perché si tratta solo di un gioco, ma anche perché si muore così facilmente al tempo di Mandel'stam, e perché,

<sup>150</sup> I vari strati semantici della parola *igol'čatyj* sono messi in luce da Levin (1998: 30-31), nella sua bella analisi di questa poesia. *Igol'čatyj* è, secondo l'autore, una tipica parola mandel'stamiana dai contrassegni semantici oscillanti e ambigui: da un lato può riferirsi per esempio a ornamenti di tipo gotico sul vetro dei cristalli, o al gusto pungente dello *champagne*, contrassegni positivi; dall'altro si associa a tutto quello che in Mandel'stam è *koljučij* in senso negativo, e alla morte, che appare immediatamente dopo nei versi attraverso il tema della peste e della fragilità (i boccali di cristallo, la costruzione instabile dei *birjul'ki*, la *legkaja smert'*).

<sup>151</sup> Levin (1998: 30) nota come gli uncini possano contemporaneamente riferirsi ai ganci usati per trascinare i cadaveri dei morti di peste, mescolando così, come l'aggettivo *igol'čatyj*, contrassegni positivi e negativi.

<sup>152</sup> Secondo Levin (1998: 32) si può leggere in questi versi anche un riferimento alle idee meccanica quantistica, in cui i rapporti di causa ed effetto sono aboliti.

più in generale, la vita umana è una costruzione così fragile e improbabile, basta toccare il punto sbagliato per farla crollare.

La prima parte dell'ottava è dominata dunque da una serie di oggetti appuntiti (gli aghi, i bastoncini dei *birjul'ki*), linee dritte, unità discrete. A queste immagini fa da contrappunto il bambino, su cui si incentra la seconda strofa. Il punto in cui i *birjul'ki* s'incastano l'uno nell'altro rappresenta il cuore di una costruzione che, più che causale, è casuale; laddove nella casualità dell'universo l'uomo si sforza di leggere una causalità, lì tace il bambino, con la sua percezione di un tempo tutto presente e continuo (una "piccola eternità", come dirà il verso conclusivo della poesia), non in grado di pensare la successione cronologica di istanti discreti, cui si lega il principio di causa ed effetto. Il bambino diventa allora metafora di un'estensione spaziale (*bol'saja vseleennaja*) in cui il tempo inteso come successione lineare è assente (la *prostranstvennaja protjažennost'* di cui Mandel'stam parla a proposito di Bergson); questo spazio si sottrae alla parola (il bambino "serba il silenzio"; già nella quinta ottava l'embrione "sordo" era associato allo spazio<sup>153</sup>).

Gli ultimi due versi della poesia, particolarmente enigmatici, si costruiscono su una serie di paradossi. Primo paradosso: il grande universo è contenuto, come un piccolo bambino, in qualcosa dalla forma curva, una culla; secondo paradosso: piccola è anche, con un ossimoro, la più grande estensione di tempo pensabile, l'eternità; terzo paradosso: il rapporto tra il grande universo e la piccola eternità è ambiguo, sembra che la piccola eternità faccia da balia al grande universo, vegliando sulla sua culla.

Districare la rete dei paradossi è abbastanza complicato. In genere vengono chiamati in causa due ipotesi, da un lato Eraclito, dall'altro le idee della teoria della relatività. Cercare di capire come questi ipotesi vengano modificati e combinati, a formare un tessuto di ambivalenze tipicamente mandel'stamiano, rappresenta una delle vie di accesso al testo. La "piccola eternità" si fa risalire al frammento D52 di Eraclito<sup>154</sup>, αἰὼν παῖς ἐστὶ παῖζων, πεττεῶν παιδὸς ἢ βασιληῆ. Il frammento è di difficile interpretazione e quindi traduzione<sup>155</sup>. Una possibile versione italiana, abbastanza letterale, suona così: 'l'eternità è un bambino che gioca con la *pesseia*, è il regno di un bambino'. La *pesseia* è un gioco con scacchiera e pedine (i *pessoï*, per cui si potevano usare pietruzze, tessere, ossicini ecc.), una specie di antenato della dama, o del gioco della tavola reale. Cosa significa che l'eternità è un bambino che gioca con la *pesseia*? Il frammento sembra contenere già in sé una contraddizione dal sapore mandel'stamiano: un gioco come la *pesseia*, con regole ben precise, in cui ogni mossa genera con-

<sup>153</sup> Oppure: il bambino non si pronuncia sui rapporti di causalità (il mistero del "punto in cui i *birjul'ki* si sono incastrati"), questo modo di pensare gli è estraneo (cf. Baines 1976: 98).

<sup>154</sup> Sulle traduzioni di Eraclito a cui Mandel'stam poteva avere accesso, cf. Kuzičeva 2016.

<sup>155</sup> Cf. per esempio Dobricyn 1994 e Dursun 2007. Il frammento ritorna più volte come ipotesi nella poesia di Mandel'stam, cf. ancora Dobricyn 1994.

sequenze che causano la mossa successiva (anche se in modo deterministico), non è un gioco per bambini. Si può pensare che il bambino giochi non tanto alla *pesseia*, quanto con i pezzi della *pesseia*, spostandoli sulla scacchiera in modo casuale. In questo modo egli rappresenta (filosoficamente) un tempo eterno, cioè ancora una volta un tempo tutto presente, negazione del tempo lineare basato sui rapporti di causa ed effetto (a un altro livello, più quotidiano, questa è l'esperienza che del tempo si fa da bambini, un tempo lentissimo, non discreto, 'eterno'). La piccola eternità è dunque non un tempo piccolo (e con questo si scioglie uno dei paradossi), ma il tempo rappresentato dal piccolo bambino di Eraclito.

Il secondo paradosso, il grande universo che dorme in culla, accende una serie di associazioni con idee della nuova fisica contemporanea a Mandel'stam. Si può pensare a un universo in continua espansione, per questo rappresentato come un bambino che deve ancora crescere, oppure a uno spazio curvo, racchiuso in una "culla" (viene in mente per esempio la curvatura dello spazio-tempo in prossimità dei buchi neri). È difficile, e forse anche non assolutamente necessario, stabilire con certezza quale fosse la fonte di Mandel'stam per la teoria della relatività. Probabilmente un insieme di più fonti, nozioni lette o frammenti di informazioni ascoltate in conversazioni con amici studiosi. La cosa più interessante nel finale dell'ottava è in realtà la relazione tra spazio e tempo, a cui attiene il terzo paradosso. Secondo Levin (1998: 32) i due versi rimandano, in senso generale, alla "reciproca interrelazione tra spazio e tempo". Secondo Gasparov (2012b: 609-610) essi segnano la vittoria dello spazio sul tempo: gli "odiosi" tempo ed eternità "impediscono" lo spazio, stringendolo in una culla. Secondo Šragovic (2015) la situazione è invece esattamente opposta: il tempo, che veglia come un adulto sulla culla dello spazio-bambino, è a quest'ultimo superiore. Parte del problema risiede nel valore da assegnare alla preposizione *u* nell'espressione *v ljul'ke u malen'koj večnosti*. Se si intende che il grande universo dorme in culla presso la piccola eternità, l'eternità sarà rappresentata come un adulto, presso cui si trova la culla di un bambino; paradossalmente però l'adulto è 'piccolo', il bambino 'grande'. Tornando al sostrato eracliteo: se la piccola eternità è in realtà assenza del tempo lineare dominato dalle concatenazioni di cause ed effetti, si è vicini a quanto sostiene Gasparov: laddove il tempo è annullato, esso collassa per così dire nella dimensione dello spazio, che risulta così predominante.

Come sembra confermare l'undicesima ottava, dove, oltrepassati i confini anche dello spazio, c'è il luogo più estremo verso cui i versi di Mandel'stam si siano finora mai spinti. Verso un luogo primordiale, nesso e culla di natura e cultura insieme, un luogo descritto in termini di assenze, più che di caratteristiche positive, e che si situa prima del mondo così come lo conosciamo<sup>156</sup>, la poesia di Mandel'stam sembra in realtà da sempre anelare; in *Silentium* questo mondo era

<sup>156</sup> 'Prima' non ha un significato necessariamente temporale; indica piuttosto il senso di 'primigenio', fondamentale, che sta alla base, e che ha, in un certo senso, superiorità ontologica.

identificato con una mutezza primordiale, in cui la parola rifluisce in musica<sup>157</sup>. Nell'ottava, invece, per la prima volta Mandel'stam descrive questo luogo attraverso un immaginario di tipo geometrico–matematico.

Al di là dello spazio (*prostranstvo*) c'è dunque un luogo, descritto anch'esso in termini spaziali, come il “giardino abbandonato delle grandezze”. Bisognerà allora assumere che il *prostranstvo* rappresenti un tipo particolare di spazio, lo spazio così come è percepito dall'uomo, uno spazio quindi *mnimoe*, ‘apparente’ e ‘ingannevole’, che corrisponde alla geometria euclidea, in cui il tempo è costante, e le cause precedono e determinano gli effetti. Il giardino delle grandezze<sup>158</sup>, in cui si entra una volta lasciato il *prostranstvo*, è un luogo abbandonato, privo di gente (appartiene cioè all'immaginario mandel'stamiano del mondo senza uomini, non si sa se temporalmente collocato prima della comparsa dell'uomo o dopo la sua scomparsa), situato all'incrocio tra natura e cultura, e che questa distinzione cancella (è un giardino, un luogo dunque umano, ma incolto, dove la natura ha ripreso il sopravvento). Il giardino è una sorta di regno pitagorico, in cui le grandezze (*veličiny*) matematiche esistono al posto di alberi e piante. Il livello di astrazione raggiunto in questo luogo è altissimo; la primordiale mutezza del mondo assume l'aspetto dell'unica lingua comune all'universo e all'uomo, la matematica. In questo luogo è dunque possibile “strappare la falsa (o apparente) costanza”, e qui è probabile che Mandel'stam intenda la costanza del tempo, con riferimento alla teoria einsteiniana<sup>159</sup>, e liberarsi dalla schiavitù dei rapporti di causa-effetto e della loro sequenza, su cui si fonda gran parte della nostra “autocoscienza” (*samosoznan'e*)<sup>160</sup>, il nostro senso di noi e del mondo.

L'uscita dallo spazio ha connotati di liberazione e insieme risonanze di morte. La dimensione che caratterizza il giardino è un'infinità (*beskonečnost'*) dello spazio e del tempo, che rende questi ultimi, secondo i dettami della moderna fisica che affascinava Mandel'stam, un'unica entità; allo stesso tempo *beskonečnost'*

<sup>157</sup> Proprio nel 1935, a Voronež, durante la stesura definitiva delle ultime *Ottave*, Mandel'stam rivede *Silentium* e vi apporta una correzione (Mandel'stam 2009: 182).

<sup>158</sup> Sull'immagine del giardino in Mandel'stam cf. Pollack 1995: 71.

<sup>159</sup> La conoscenza da parte di Mandel'stam della teoria della relatività, il suo interesse per Einstein e per la meccanica quantistica sono stati spesso postulati sulla base di osservazioni condotte soprattutto su *Stichi o neizvestnom soldate* e su *Discorso su Dante* (cf. ad esempio Levin 1979). Sicuramente Mandel'stam aveva letto Florenskij (NM I, 242), molto probabilmente anche l'opera *Mnimosti v geometrii*, nella cui parte finale lo spazio descritto dalla *Commedia* dantesca viene interpretato in termini di geometria di Riemann e principio della relatività einsteiniano (Florenskij 1922: 47sgg.).

<sup>160</sup> Nell'edizione PSSP (I, 188) *samosoznan'e* è ritenuto una *opiska*, un errore di scrittura, e viene sostituito con *samoglas'e*, un neologismo, il cui significato atterrebbe a un ‘accordo reciproco’, ‘consensualità’ delle cause. Nessuna delle altre edizioni riporta questo emendamento, non necessario se si scioglie il senso del sintagma ‘autocoscienza delle cause’ interpretandolo come coscienza che l'uomo ha di sé in quanto immerso nella concatenazione di cause e effetti che determina la sua ‘falsa’ percezione del mondo e dell'esistenza stessa.

può essere intesa in senso matematico, come ‘quantità immaginaria, maggiore di ogni quantità data’. Il “testo” dell’infinità è un manuale, *učebnik*, che da un lato rimanda all’immaginario infantile scolastico frequente in Mandel'stam (ricordo di un manuale di matematica o geometria), dall’altro sottolinea come, nel mondo al di là dello spazio, si torni bambini, e tutto debba essere da capo appreso<sup>161</sup>.

Il manuale che si legge “da soli”, “senza gente”, in questo mondo prima o dopo l’uomo (o al di là dell’uomo) è *bezlistvennyj*, ‘senza foglie’, ma anche in realtà ‘senza fogli’ (*list*); il manuale è cioè la natura stessa (al di là dello spazio si è in grado di leggere il libro del mondo), una natura immessa nel tempo circolare di cui parla *I Šubert na vode*. Questa natura è priva di attributi visibili, e viene compresa attraverso la sua struttura, descrivibile solo in termini di formule; allo stesso modo il ‘libro della natura’ non ha fogli, il processo di apprendimento non è mediato dalla scrittura e dalla lettura (a cui Mandel'stam, come è noto, preferiva l’oralità). La comprensione, di là dello spazio, segue altre vie imperscrutabili, se è vero che ci si può trovare fisicamente nel “giardino delle grandezze”. Il libro matematico della natura, selvaggio perché scritto dalla natura stessa, è anche un *lečebnik*, libro di rimedi popolari contro le varie malattie. In altre parole, il testo matematico della natura, in cui sono contenute verità che strappano il velo delle apparenze legate alla percezione umana, è un testo curativo; ma di cosa? Molto probabilmente delle paure umane, che hanno ragione di esistere solo nella limitata visione di chi non è in grado di ‘uscire dallo spazio’. Della paura della morte, forse, di cui questa ottava dà un’immagine sospesa tra interesse, curiosità, perplessità, istinto d’indagine (la morte: un nuovo campo del sapere). Il *lečebnik* però, con tipica ambiguità mandel'stamiana, non cura offrendo risposte, ma ponendo domande: è infatti anche un *zadačnik*, un compendio (anche in questo caso per lo più scolastico) di problemi (in genere matematici), le cui radici sono “enormi”, dove l’espressione descrive performativamente l’intreccio di diversi campi del sapere che sottendono la poesia, e ne costituiscono il vastissimo, enorme sostrato: *koren*’ attiene infatti al campo naturale (radici d’alberi), a quello linguistico (radici di parole) e a quello matematico (radici numeriche). L’ottava compie così la più ampia sintesi, sinora, della cognizione (*poznanie*) secondo Mandel'stam, tentando di riunire le diverse e disperse branche della conoscenza che nel corso del tempo avevano eccitato e nutrito la sua fantasia, fino alle più recenti, la biologia, e poi la fisica e la geometria. Lingua delle lingue, linguaggio delle creature e delle cose mute è la matematica<sup>162</sup>.

Per ultima fu messa per iscritto l’ottava che ora figura in apertura alla *podbor-ka*, variante di *Ljublju pojavlenie tkani*, che doveva, nelle parole di Nadežda, “riunire i versi sulla scrittura della poesia e quelli sullo spazio” (SI, 530). Mandel'stam stesso sembra riconoscere, con questa operazione, i due filoni tematici principali dei *Vos'mistišija*, l’indagine cognitiva del processo creativo e del mondo naturale; riunendo i due temi in un’unica ottava (che ha stretti punti di contatto con la decima e l’undicesima), sembra voler ribadire come le due indagini rappresentino due aspetti di uno stesso più ampio *poznanie*. Dell’ottava da cui origina la variante

<sup>161</sup> È da considerare la possibilità che Mandel'stam leggesse in quel periodo manuali di matematica e geometria.

<sup>162</sup> L’ottava è disseminata di termini relativi a matematica, geometria, fisica: *prostranstvo, veličiny, mnimoe, postojanstvo, beskonečnost, odin, zadačnik, koren*'.

conserva intatta la prima quartina, in cui, nel processo compositivo, dopo due, tre o quattro respiri affannosi, arriva il respiro *vyprjamitel'nyj*. Nella prima versione la seconda quartina era dedicata a quella “tesatura ad arco”, che appare e risuona tutto a un tratto nei “borbottii” che precedono la poesia, a significare la concretizzazione dell’attimo creativo. Nella seconda versione la funzione creativa è assolta direttamente dallo spazio: è lo spazio a tracciare linee curve, come vele di barche (forme simili ad “archi di regate”), parenti strette della *dugovaja rastjažka* della prima versione. Perché le forme sono verdi? Si possono solo avanzare ipotesi. Banalmente, verde è il colore della natura (verdi sono una serie di oggetti naturali dei *Vos'mistišija*, dalla lucertola, alle foglie, al sentiero di Goethe, al ramo d’acero, ai boccali stretti come aghi di conifere, al giardino, infine, delle grandezze); il disegno dello spazio è dunque il disegno creativo delle forme naturali. Verde, inoltre, è in *Lamark* la tomba dell’uomo; il colore verde ha dunque, un po’ come l’abbandonato giardino delle grandezze, un sapore di morte (di uscita dal tempo). Lo spazio, come nella decima ottava, è un bambino, ma stavolta un bambino “che non ha conosciuto la culla”: un bambino dunque eterno, che non conosce il tempo, e che, più chiaramente che nella decima ottava, lo sopravanza<sup>163</sup>. L’ottava chiude quindi il ciclo sovrapponendo, come nell’interpretazione di Gasparov, il processo creativo artistico e quello naturale<sup>164</sup>.

La *podborka* porta a pieno compimento, attraverso l’indagine dei processi cognitivi, una tematica temporale che, presente in tutti i *Quaderni*, affonda le sue radici già nell’opera del primo Mandel’štam. Annullato il tempo lineare a favore di un modello circolare, in cui il futuro può precedere il presente, e le conseguenze venire prima delle cause, il ciclo registra il predominio dello spazio sul tempo, uno spazio non euclideo, ma delle superfici curve, descrivibile in termini di geometria di Riemann, elaborazione dell’immaginario di forme curve, spazi concavi o convessi presente in molte poesie precedenti. Al di là dello spazio si estende un ‘giardino delle grandezze’, ultima incarnazione del mondo senza uomini, regno quasi pitagorico delle grandezze matematiche, che racchiude spazio e tempo, e cancella ogni distinzione tra natura e cultura. In questo luogo estremo, in cui la matematica è l’unica lingua comune a esseri e cose, l’immaginazione poetica indugia, senza affrontare direttamente, ma come tastandone il contorno, sul tema della morte, che informerà gli ultimi *poryvy* dei *Quaderni*.

<sup>163</sup> Secondo Gasparov (2012b: 612) il verso indicherebbe la liberazione dello spazio dalla culla del tempo, in cui era costretto, grazie all’arte.

<sup>164</sup> Dobbiamo a Schwarzband (1994: 318-326) il tentativo di ricomporre i *Vos'mistišija* in un’unica poesia, secondo l’autore intenzione originaria di Mandel’štam, come sostiene anche Gasparov (2012b: 608). Quest’ultimo propone nel suo articolo un ordine di lettura diverso sia da quello cronologico di composizione che da quello dell’edizione S, basandosi sulla costruzione di una narrativa esterna ai versi, che parte dalle ottave presentate in S per ultime, le nn. 10-11, per finire con le prime due.

3.7 *Poryv petrarchesco*

1.

*Valle che de' lamenti mie se' piena...*<sup>165</sup>

Речка, распушая от слез соленых  
 Лесные птахи **рассказать могли бы,**  
**Чуткие** звери и **немые** рыбы,  
 В двух берегах зажатые зеленых;

*Дол,* полный **клятв** и шопотов каленых,  
 Тропинок **промуравленных** изгибы,  
**Силой** любви *затверженные глыбы*  
 И **трещины** земли на **трудных** склонах –

*Valle che de' lamenti miei se' piena,*  
 fiume che spesso del **mio** pianger cresci,  
 fere **selvestre, vaghi** augelli et pesci,  
 che l'una et l'altra verde riva affrena,

**aria** de' **miei** sospir' calda et **serena,**  
 dolce sentier che si **amaro rīesci,**  
*colle che mi piacesti, or mi rincresci,*  
 ov' anchor per *usanza* Amor **mi** mena:

<sup>165</sup> ‘*Valle, che de' lamenti miei se' piena...* Fiume, gonfio di lacrime salate, gli uccelletti del bosco lo potrebbero raccontare, / le fiere sensibili e i pesci muti, / stretti tra due verdi rive; // valle, piena di giuramenti e sussurri roventi, / sentieri sinuosi coperti d'erba, / massi, ribaditi per forza d'amore / e crepe della terra su ardui pendii – // l'incrollabile vacilla sul posto, / e vacillo io. Come all'interno del granito, / il dolore cristallizza nel nido dei divertimenti passati, // dove io cerco tracce di bellezza e onore, / scomparsi, come il falco dopo la muta, / lasciato il corpo sul giaciglio terrestre.” *Dicembre-gennaio 1934 Quel rosignuol che si soave piagne...* “Come l'usignolo in orfanezza canta / i pennuti suoi cari nella notte blu / e il silenzio della campagna fonde / sopra i colli o nella valle, // e tutta la notte gorgheggia e smalta / e accompagna, solo d'ora innanzi, – / me, me! Tende lacci e reti / e mi costringe a ricordare il sudore di morte della dea! // Oh, iride di terrore! / La terra ha afferrato l'etere degli occhi / che hanno guardato la profondità dell'etere, – / in una cieca culla di ceneri, – / si è avverato il tuo desiderio, filatrice, / e in lacrime ripeto: tutto l'incanto del mondo / è più fugace di un battito di ciglia.” *Dicembre 1933-gennaio 1934 Or che'l ciel e la terra e'l vento tace...* “Quando la terra si addormenta e la calura si spegne, / e nell'animo degli animali scende quiete di cigno, / la notte va in giro col filato ardente / e lo zefiro culla la forza dell'acqua marina, – // io sento, ardo, bramo, piango – e lei non ode, / sempre lei, in un'incontenibile vicinanza, / l'intera notte, l'intera notte resto di guardia / e lei tutta quanta irradia lontana felicità. // Sebbene una sola sia la sorgente, contraddittoria è l'acqua – / metà dura, metà dolce, – davvero bifronte è la stessa amata? // Mille volte al dì, con mia stessa meraviglia, / devo in verità morire / e risorgo poi altrettanto straordinariamente.” *Dicembre 1933-gennaio 1934 I dì miei più leggier che nessun cervo...* “Fuggirono i dì miei – come di cervo / obliqua corsa. Il tempo della felicità fu più breve / d'un battito di ciglia. Con l'ultime forze / in pugno strinsi le ceneri soltanto dei piaceri. // Mercè di proterve illusioni / pernotta il cuore nella cripta della misera notte, / alla terra senz'ossa si stringe. Centri / conosciuti cerca, dolci plessi. // Ma ciò che in lei esisteva appena, / ora, sprigionatosi in alto, verso la dimora dell'azzurro, / può irretire e ferire come prima. // E io cerco di intuire, aggrottando le sopracciglia: / quanto sarà bella? A che folla s'è unita? / Come turbina lì la tempesta delle sue pieghere?” 4-8 gennaio 1934

Незыблемое зыблется на месте,  
И зыблюсь я. Как бы внутри гранита,  
Зернится скорбь в гнезде былых веселий,

Где я ищу следов красоты и **чести**,  
Исчезнувшей, **как сокол после мыга**,  
Оставив тело в земляной постели.  
*Декабрь 1933-январь 1934*

2.

*Quel rosignuol che sì soave piagne...*

Как соловей, *сиротствующий, славит*  
*Своих пернатых близких ночью синей*  
И деревенское **молчанье плавит**  
По-над **холмами** или в **котловине**,

И всю-то ночь **щекочет** и **муравит**  
И провожает он, один отныне, –  
*Меня, меня! Силки и сети ставит*  
И нудит помнить *смертный пот богини!*

О, радужная оболочка страха!  
*Эфир очей, глядевших в глубь эфира,*  
Взяла земля в *слепую люльку праха*, –

Исполнилось твое желанье, *пряха*,  
И, плачущи, твержу: *вся прелесть мира*  
*Ресничного недолговечней взмаха.*  
*Декабрь 1933-январь 1934*

3.

*Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...*

Когда *уснет* земля и **жар отпышет**,  
А на **душе зверей** покой *лебяжий*,  
Ходит по кругу ночь *с горящей пряжей*  
И мощь воды морской *зефир колышет*, –

**Чую**, горю, **рвусь**, плачу – **и не слышит**,  
В *неудержимой близости* все та же,  
*Целую ночь, целую ночь на страже*  
И *вся как есть* **далеким счастьем дышит**.

ben riconosco in voi l'usate forme,  
non, lasso, in **me**, che da sì lieta vita  
son fatto albergo d'infinita doglia.

Quinci veda 'l **mio** bene; et per queste orme  
torno a veder ond' al ciel nuda è gita,  
lasciando in terra la sua **bella** spoglia.

Quel rosignol, che sí **soave** piagne,  
*forse suoi figli, o sua cara consorte,*  
di **dolcezza** empie il *cielo* et le campagne  
con **tante note** sí **pietose et scorte**;

et tutta notte *par* che m'accompagne,  
et mi rammente **la mia dura sorte**:  
*ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,*  
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assicura!  
*Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari*  
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia *fera* **ventura**  
vuol che vivendo et lagrimando impari  
*come nulla qua giú diletta, et dura.*

Hor che 'l **ciel** e la terra e 'l **vento** tace  
E le fer e gli *augelli* il sonno affrena,  
notte il *carro stellato* in giro mena  
e nel suo letto il *mar senz'onda* giace;

**veggio**, **penso**, ardo, piango, e **chi mi sface**  
sempre *m'è inanzi per mia dolce pena*;  
*guerra è il mio stato, d'ira e di duol piena,*  
e *sol di lei pensando ho qualche pace.*

Хоть ключ один, вода разноречива-  
Полужестка, полусладка, – ужели  
Одна и та же милая двулична...

Тысячу раз на дню, себе на диво,  
Я должен умереть на самом деле  
И воскресая так же сверхобычно.  
Декабрь 1933-январь 1934

4.  
I di miei più legghier che nessun cervo...

Промчались дни мои – как бы оленей  
**Косящий** бег. Срок счастья был короче,  
Чем взмах ресницы. **Из последней мочи**  
Я в горсть зажал лишь пепел наслаждений.

По милости надменных обольщений  
**Ночует сердце в склепе скромной ночи,**  
К земле бескостной жемется. Средоточий  
Знакомых ищет, сладостных сплетений.

Но то, что в ней едва существовало,  
Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури,  
Пленять и ранить может как бывало.

И я догадываюсь, брови хмурия:  
Как хороша? к какой толпе пристала?  
Как там клубится легких складок буря?  
4-8 января 1934

Così sol d'una chiara fonte viva  
Move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;  
una man sola mi risana e punge;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,  
mille volte il dì moro e mille nasco:  
tanto da la salute mia son lunge!

I di miei, più legghier che nessun cervo,  
fuggir come ombra; e non vider più bene  
ch'un batter d'occhio, e poche ore serene,  
ch'amare e dolci ne la mente servo.

Misero mondo, instabile e protervo,  
del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene:  
ché 'n te mi fu 'l cor tolto; et or sel tène  
tal ch'è già terra, e non giunge osso a nervo.

Ma la forma miglior, che vive ancóra,  
e vivrà sempre su ne l'alto cielo,  
di sue bellezze ogni or più m'innamora;

e vo, sol in pensar, cangiando il pelo,  
qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora,  
qual a vedere il suo legghiadro velo.

Mandel'stam, come si è detto, secondo la testimonianza di Nadežda (NM I, 257) “non sopportava le traduzioni di poesia”; i quattro sonetti dal Petrarca, collocati dal poeta russo non tra le traduzioni, ma tra le sue poesie originali, vanno letti sulla scorta dell'idea mandel'stamiana di variazione, quella stessa idea che lo spingeva ad accostare in dittici o tritici più redazioni di una stessa poesia, senza distinguerle in varianti e testo definitivo. Allo stesso modo, i versi petrarcheschi sono delle riscritture variate, messa in pratica di quel concetto di cultura universale che, nato nel periodo acmeista, non abbandonò mai Mandel'stam. Il primo verso dell'originale di ogni sonetto figura in epigrafe alla sua variazione, a testimonianza del rapporto tra i due testi: non tanto quello di testo a fronte, ma quello di un testo, il più antico, che scorre sotterraneo all'altro, il moderno, il quale vi si sovrappone ricalcandone alcuni contorni e deformandone altri, spostandone alcuni elementi, e inserendone qua e là di nuovi. Ne risulta, nella più mandel'stamiana delle accezioni, un dialogo attraverso tempi, luoghi e lingue,

in cui il poeta russo assume i tratti del *sobesednik*, l'interlocutore, destinatario segreto dei versi di Petrarca attraverso il tempo<sup>166</sup>.

Nella lettura dei sonetti ci si porrà due domande: perché Mandel'stam abbia scelto proprio questi quattro sonetti, in altre parole quale funzione essi assolvano nella strutturazione tematica dei *poryvy* del *Quaderno*, e quale sia il rapporto tra la variazione e il tema, ossia cosa Mandel'stam conserva del sonetto petrarchesco, cosa cambia e cosa inserisce *ex novo*<sup>167</sup>. Questo darà non solo una misura del modo in cui Mandel'stam percepiva, assimilava, e riutilizzava la poesia altrui nella propria, ma offrirà anche un punto di vista privilegiato sulle direzioni del suo pensiero poetico nel periodo in esame, su quale fosse, cioè, per lui 'il pensiero dominante', che lo spingeva ad adottare la matrice petrarchesca per poi allontanarsene<sup>168</sup>.

Dei quattro sonetti, tre rientrano nelle rime *In morte di Madonna Laura*, e uno, *Or che 'l ciel e la terra*, in quelle *In vita di Madonna Laura*; gli ovvi e ben noti temi delle poesie sono dunque l'amore e la morte. Si può ipotizzare che il lavoro sui versi petrarcheschi servì a Mandel'stam in primo luogo a ricollegarsi, dopo i versi politici e quelli sul *poznanie*, al *poryv* sulla poesia, concluso dai versi su Ariosto e sulla lingua italiana. Laddove questi ultimi avevano già un sapore politico, a preannunciare i componimenti che li avrebbero seguiti, qui la risonanza della poesia altrui serve a dare voce ai temi che saranno sviluppati negli ultimi due *poryvy* dei *Quaderni*, la morte, appunto, e l'amore. Entrambi avevano ragioni non solo poetiche, ma anche biografiche: l'otto gennaio 1934 si spegneva Andrej Belyj, in morte del quale nascerà un *poryv* che Mandel'stam non esiterà a chiamare "il mio requiem". Alla fine del 1933 il poeta aveva poi conosciuto, attraverso Anna Achmatova, Marija Petrovyč, poetessa e traduttrice, per la quale aveva nutrito una breve ma intensissima passione; i versi a lei dedicati, ultimi dei *Quaderni*, saranno pervasi di immagini di tenerezza e di presentimenti di morte. Il *poryv* petrarchesco assume quindi, a un livello macroscopico, una funzione di collegamento tra sezioni diverse del secondo *Quaderno*, rinforzandone la struttura organica. Si passa ora a un livello di indagine più dettagliato.

In grassetto nel testo di Mandel'stam sono evidenziati elementi assenti in quello petrarchesco e viceversa; in corsivo elementi variati, che hanno cambiato

<sup>166</sup> Sulla storia delle traduzioni di Petrarca in russo cf. Pil'sčikov (2010: 112), dove è messa in luce la discendenza del Petrarca di Mandel'stam da quello di Deržavin.

<sup>167</sup> È stato più volte osservato (cf. ad esempio Pil'sčikov 2010: 112sgg., Venclova 2012: 134sgg.) come la 'traduzione' mandel'stamiana, mentre sembra discostarsi in modo cospicuo nella resa dei significati e delle immagini dal testo originale, tenda invece a conservarne nei limiti del possibile la tessitura sonora, anche attraverso il sistema delle rime e ritmico, e la struttura sintattica, apparendo a volte come una 'traduzione fonetica' del testo italiano.

<sup>168</sup> I sonetti ebbero una storia compositiva lunga e travagliata. Secondo Nadežda, Mandel'stam, cui la forma del sonetto non era congeniale, li considerò una sorta di 'apprendistato' (NM III, 193-4). Un'analisi delle numerose varianti che precedettero la versione definitiva si trova in Semenکو (1997: 59-81).

posto o sono espressi con parole diverse pur conservando il loro significato essenziale; sottolineata è invece una sorta di sentenza gnomica, che racchiude la direttrice tematica fondamentale di ogni sonetto.

Il tema del primo sonetto in Petrarca è una condizione ossimorica: il luogo descritto nei versi è a un tempo uguale a quello che il poeta ben conosce, dove soleva vedere Laura, e diverso, perché diversa è la sua disposizione interiore, ora che Laura è morta. L'ossimoricità del tema, il cambiamento nella persistenza, era congeniale a Mandel'stam<sup>169</sup>. La prima quartina non si allontana troppo dalla matrice petrarchesca; sono omessi alcuni aggettivi e ne sono inseriti altri<sup>170</sup>, ma il cambiamento più interessante, che sarà mantenuto per tutto il sonetto, è l'eliminazione da parte di Mandel'stam di tutti gli aggettivi e i pronomi possessivi di prima persona, che invece ricorrono numerosi nel testo petrarchesco. Solo due volte nel corso del sonetto Mandel'stam dirà 'io', e si tratterà di due verbi, *zybljus' ja* e *ja išču*; questo corrisponde a quella "concentrazione sull'oggetto della percezione piuttosto che sul suo soggetto", di cui parla Nadežda (NM II, 199) a proposito della poesia del marito. I cambiamenti (in grassetto) che occorrono nella seconda quartina testimoniano la tendenza verso un'accentuata asprezza di immagini e sentimenti Mandel'stam contro la maggiore dolcezza di Petrarca: sono eliminati gli aggettivi 'dolce' e 'serena', sono aggiunti i lessemi *trudnych, treščiny*; 'calda' diventa in russo *kalenyj*, 'rovente', detto spesso di metalli. Almeno due parole, in Mandel'stam, assommano in sé una quantità di possibili significati diversi, *promuravlennyh* e *zatverždennyje*. Il primo aggettivo è un neologismo che ammette più di una interpretazione; può essere connesso, oltre che al verbo *muravit*, 'smaltare', percepibile comunque sullo sfondo<sup>171</sup>, a *murava*, 'erba rigogliosa', e letto nel senso di 'meandri di sentieri ricoperti d'erba', oppure 'di sentieri aperti attraverso l'erba'. Sia la sinuosità che l'erbosità di un sentiero soffice potrebbero voler tradurre in termini visivi a tattili, secondo il processo di oggettivazione degli elementi soggettivi già osservato, l'aggettivo petrarchesco 'dolce', riferito invece a uno stato d'animo. Stesso procedimento si può osservare nell'aggettivo *zatverždennyje*, da un lato attivo nel suo significato di 'ripetere e imparare a memoria', 'traduzione' del petrarchesco "per usanza" (in Mandel'stam: quei massi che conosco a memoria perché lì la forza dell'amore così spesso mi conduceva), dall'altro percepito nella sua radice che riporta a *tverdij*, e a un indurimento delle zolle della terra che può essere trasposizione variata dell'amaro riferito in Petrarca al sentiero. Gli "ardui pendii" inaspriscono il petrarchesco colle, mentre le "crepe della terra" sono un'ag-

<sup>169</sup> Allo stesso modo non gli era probabilmente indifferente la struttura generale del *Canzoniere*, il primo esempio di libro europeo in cui singoli testi fossero organizzati in un tutto organico, a costituire la descrizione di un'esperienza individuale di vita.

<sup>170</sup> Alcuni di questi cambiamenti possono aver a che fare anche con il tentativo da parte di Mandel'stam di variare il ritmo, per avvicinarsi alla metrica del verso di Petrarca (cf. S I, 533).

<sup>171</sup> Con il significato di 'smaltare', detto spesso di ceramiche o stoviglie – il rimando può essere in questo caso al verde lucido dell'erba – si ricollega a un codice relativo a oggetti e materiali concreti, metalli, ceramiche, minerali e pietre, che percorre i sonetti.

giunta mandel'stamiana. La tonalità generale della poesia vira dunque verso una maggiore crudezza, mentre tutto viene reso più statico. I verbi di modo finito in Petrarca diventano, nelle prime due quartine di Mandel'stam, forme verbali nominali (secondo la preferenza rilevata da Celan), e il paesaggio si trasforma in un mondo immobile, arido e sassoso (i termini *glyby*, *treščiny zemli*, e poi *granit* in Petrarca sono assenti), come pietrificato dal dolore.

La gnome centrale del sonetto, che occupa l'inizio della prima terzina, dà la misura dello spostamento operato da Mandel'stam: se Petrarca "riconosce" nel paesaggio "le usate forme", ammettendo che il cambiamento è avvenuto in lui stesso ("non, lasso, in me..."), in Mandel'stam paradossalmente tutto, in questo mondo immobile, "vacilla" (*zybletsja*), anche quello che per definizione non dovrebbe poter cambiare né crollare (*nezyblemoe*). In altre parole, in Mandel'stam si verifica un cambiamento inaspettato e teoricamente impossibile anche della realtà esterna, cambiamento di cui la poesia presenta, nelle due quartine iniziali, più che il processo (come in Petrarca, in cui continuamente ci si sposta tra passato e presente), il risultato. Così la poesia di Mandel'stam sembra annullare la distinzione tra mondo esterno e interno, il paesaggio pietroso continua nella descrizione del dolore che cristallizza nel poeta come i minerali all'interno del granito (nel *Discorso* Mandel'stam aveva parlato, nella descrizione geologica della *Commedia* come monumento di granito, di *zernistyje primesi*, 'inclusioni granulose' presenti nella sua struttura, S II, 223).

La "bellezza" e l'"onore" nell'ultima terzina 'traducono' il petrarchesco 'bene' nella sua doppia natura fisica e morale; Mandel'stam introduce però il paragone, assente in Petrarca, delle "tracce di bellezza e onore" dell'amata morta, ora sparite, con il piumaggio di un falco (il 'corpo'), abbandonato in terra con la muda (*myt*)<sup>172</sup>. Il tema della morte è quindi in Mandel'stam in un certo senso trasformato. Ciò che resta dopo la morte non è infatti un corpo senza vita (la petrarchesca "bella spoglia"), ma un piumaggio che è stato sostituito: il falco con la muta non muore, ma 'rinasce'. Il finale diventa quindi uno di quegli esempi, tipici in Mandel'stam, di rifiuto di chiusura in senso unidirezionale. Morte e rinascita sono congiunte, e il sonetto si articola in un sistema di spinte e contropinte, affermazioni e negazioni: il paesaggio pietrificato vacilla, il solido granito dà luogo a mutamento, il dolore della perdita al mutamento della crescita. Intanto, ogni cosa viene oggettivata, i sostantivi astratti trasformati in immagini concrete; il mondo di Mandel'stam è un mondo di cose volumetricamente presenti.

Procedimenti simili si possono osservare nel secondo sonetto. Le prime due quartine descrivono in Petrarca il canto notturno di un usignolo, che al poeta pare pianga la morte dei suoi cari pennuti, accompagnando così il suo (del poeta) lutto, e ricordandogli che deve biasimare solo se stesso per essersi ingannato, e aver creduto che l'amata fosse un essere divino, immune dalla morte. La poesia si regge sul sottile equilibrio di un doppio inganno: il primo (che occupa le

<sup>172</sup> Una reminiscenza dello *Slovo o polku Igoreve* è qui evidenziata da Mec (in Pil'sčikov 2010: 111, nota 6).

prime due quartine della poesia) è il processo con cui, coscientemente, il poeta attribuisce i suoi sentimenti alla natura, per cui gli pare che l'usignolo pianga un lutto (ma il poeta sa che il lutto abita in realtà lui stesso); il secondo (sviluppato nelle due terzine successive) è l'inganno della felicità, che gli ha fatto dimenticare come tutto sia mortale, e nessuna gioia al mondo duri.

Nelle prime due quartine Mandel'stam elimina da subito il primo inganno: l'usignolo non dipende più dal soggetto lirico che gli attribuisce i suoi sentimenti, ma vive di vita propria, non tanto piange i suoi morti, quanto li celebra con il canto, diventando lui stesso poeta; l'utilizzo del verbo *slavit*, assente in Petrarca, l'eliminazione delle parole *soave, dolcezza, pietose, scorte*, il fatto che il canto dell'usignolo, invece di riempire il cielo di dolcezza, come in Petrarca, rompa il silenzio della campagna, sciogliendolo come si fonde un metallo (*plavit*, che si ricollega al precedente *kalenyj*, pure in genere riferito ai metalli), rendono la variazione mandel'stamiana, come già nel primo sonetto, più scabra e solenne, laddove l'originale evoca un'atmosfera di dolce malinconia.

Nella seconda quartina l'usignolo acquista in Mandel'stam un grado ancora maggiore di indipendenza dal soggetto lirico e di plasticità: è lui, con un'inversione, mentre gorgheggia e *muravit*<sup>173</sup>, a mettere "lacci e reti" per "catturare" il poeta e obbligarlo a ricordare "il sudore di morte della dea". Quest'ultimo particolare, assente in Petrarca, relativo al sudore di cui si copre il morituro negli attimi che precedono la fine, rende più concreto e fisico l'evento della morte dell'amata.

La gnome con cui si apre in Petrarca la prima terzina, e che racchiude il senso del secondo inganno, "o che lieve è ingannar chi s'assecura", è da Mandel'stam apparentemente trasformata in un secondo particolare relativo al corpo, che introduce a sua volta un tema molto mandel'stamiano, quello della paura: *o, radužnaja oboločka stracha*, "oh, iride di terrore"<sup>174</sup>. *Strach* può essere mutazione del petrarchesco "chi s'assecura", chi cioè è sicuro e vive senza paura (della morte). In una delle minute il verso suonava così: *o kak legko ne znat' i žit' bez stracha* (Semenko 1997: 69), dove la parola *strach*, assente in Petrarca, ma centrale nella poetica mandel'stamiana, già risuonava, ma all'interno di un contesto molto più vicino all'originale. Nella versione finale l'immagine degli occhi, di cui sono nominati due particolari, l'iride e, nell'ultimo verso, le ciglia, prende il sopravvento. L'oscillazione petrarchesca che fa diventare dopo la mor-

<sup>173</sup> Il significato assunto in questo contesto da *muravit* è oscuro. Secondo Semenko (1997: 67) il verbo è da considerare un neologismo che assuma in sé il significato di *buravit*, 'trapanare, trapassare' (usato spesso metaforica nell'espressione *buravit' dušu*), presente in una delle varianti al testo, poi eliminata. Si possono postulare, come nel commento alla più recente edizione di Mandel'stam, influssi di *promuravlennyh* del sonetto precedente, e del verbo *murovat* presente in un'altra delle versioni del sonetto (PSSP I, 623). Infine Dolack (2007) ritiene che il verbo vada interpretato metaforicamente, a intendere che l'usignolo dà smalto, lustra la realtà, "canta, intrattiene, o distrae e glissa sulle tragedie della dura sorte".

<sup>174</sup> Trasformazione, secondo l'uso mandel'stamiano, dell'espressione standard *radužnaja oboločka glaza* (Venclova 2012: 136).

te gli occhi, “lumi” più chiari del sole in vita, “terra oscura”, è in Mandel’štam concentrata e resa più enigmatica nel sintagma ‘iride di terrore’, dove l’iride, i cui colori e la cui luminosità sono ben presenti nell’aggettivo *radužnaja*, diventa invece il luogo dove si esprime quel terrore della morte che fa sbarrare gli occhi. La “terra oscura” di Petrarca diventa una “cieca culla di ceneri”, non solo a sottolineare lo spegnersi dello sguardo (la privazione dei sensi è sempre importante in Mandel’štam), e la caducità umana, ma anche la compresenza ossimorica di nascita e morte. *Pracha* alla fine della prima terzina richiama *prjacha* nel primo verso della seconda; così il destino di Petrarca riceve in Mandel’štam la sua incarnazione classicheggiante. Mentre però in Petrarca in destino è futuro e personale (“mia fera ventura”), e consiste nel fatto che il poeta dovrà vivere imparando che tutto è caduco, in Mandel’štam il destino, volere di una Parca, si è compiuto già nel passato, e riguarda la donna amata. La lezione che il poeta a se stesso ripete, che “tutto l’incanto del mondo è più fugace di un battito di ciglia”, è confinata a un presente dal sapore atemporale<sup>175</sup>.

Il contrasto, l’antitesi e l’ossimoro sono i dichiarati temi poetici e metapoetici del terzo sonetto. Se la prima parte, costituita dalle prime due quartine, si organizza intorno al contrasto tra la pace della natura notturna e l’inquietudine del poeta, la seconda, formata dalle due terzine, sviluppa la contraddizione insita nel poeta stesso preda d’amore: la fonte del sentimento contraddittorio per eccellenza, l’amata, dispensa pace e guerra, malattia e rimedio, morte e vita. Antitesi e ossimori rendevano il sonetto particolarmente congeniale a Mandel’štam. Le variazioni sono introdotte nella prima strofa attraverso tre modalità principali: la prima è una riorganizzazione del materiale lessicale e motivico realizzata in una serie di spostamenti che comportano oscillazioni semantiche (per esempio il vento, che nel primo verso di Petrarca “tace”, si ritrova in Mandel’štam nell’ultimo verso della quartina, dove, invece soffia, sotto forma di un venticello leggero, lo zefiro; gli “augelli” invasi dal sonno sono eliminati ma ricompaiono sotto altra forma nell’aggettivo *lebjažij*, ‘di cigno’; il cielo del primo verso è trasformato nel *žar*, il forte calore del sole che a notte si spegne); la seconda è la sostituzione di un elemento del testo petrarchesco con un altro a esso estraneo. Questa modalità si incontra in due casi, il “filato ardente” (*gorjaščaja prjaža*) che sostituisce il “carro stellato” della notte<sup>176</sup>, e lo zefiro che culla (*kolyšet*), e così facendo doma, la forza del mare (che in Petrarca semplicemente “giace senz’onda”). In entrambi i casi le due immagini introdotte da Mandel’štam trovano un riscontro nel sonetto precedente (nelle parole *prjacha* e *ljul’ka*) e la loro utilizzazione può essere ascritta al procedimento tipico mandel’štamiano di far

<sup>175</sup> Rimane una questione aperta stabilire la misura in cui la variazione mandel’štamiana sia elaborazione cosciente di un testo di partenza perfettamente compreso e quanto sia invece innovazione in parte inconsapevole che supplisce a una comprensione nebulosa dell’originale, ipotesi quest’ultima che ovviamente non inficia il risultato poetico.

<sup>176</sup> Sedakova (2014) ipotizza una derivazione di *prjaža* da *uprjaž*, ‘bardatura, finimento’, secondo la catena semantica *kolesnica* (‘carro’)-*uprjaž*-*prjaža*.

migrare immagini e metafore da una poesia all'altra, soprattutto all'interno dello stesso *poryv*, ulteriore riprova del fatto che il poeta trattava i sonetti come sue poesie originali. La terza modalità riguarda la tendenza a conferire alla notte, in Petrarca tranquilla, una certa doppiezza: la quiete "di cigno" può far riferimento alla doppia natura del cigno come simbolo di amore e morte; il "filato ardente" della notte rimanda a una sinistra Parca, già vista nel sonetto precedente, che tesse il destino degli uomini; stessa doppia risonanza conserva il verbo *kolyšet* (nella poesia precedente una "cieca culla" era la terra che accoglieva le spoglie dell'amata).

Nella descrizione dello stato interiore del poeta che occupa la seconda quartina, dopo la serie dei quattro verbi in asindeto (due dei quali Mandel'stam mantiene, 'piango' e 'ardo', e due varia, al posto di 'penso', 'bramo' (*rvus*), e al posto di 'veggio' (veglio), 'sento, percepisco' (*čuju*)), mentre Petrarca si concentra sul soggetto lirico (si veda l'abbondanza di pronomi e aggettivi di prima persona), Mandel'stam incentra la strofa, a partire dalla seconda metà del primo verso, *i ne slyšit*, sull'oggetto del sentimento del poeta. "In una vicinanza incontenibile" (*neuderžimaja blizost'*) 'traduce' il petrarchesco "m'è inanzi per mia dolce pena": lo condensa, rendendolo più enigmatico, ne elimina l'alone di tenerezza, facendo a meno dell'aggettivo 'dolce', lo rende meno soggettivo, eliminando 'mia', e pone al centro dell'attenzione, al di là e forse più ancora di 'lei' (*ta že*), la 'vicinanza', *blizost'*, a cui è riferito per ipallage l'aggettivo *neuderžimaja*, relativo in realtà ai contraddittori sentimenti che dall'amata sono provocati, e di cui il poeta è in balia in modo irrefrenabile. I procedimenti propri della poetica mandel'stamiana, diffondere il soggetto su diversi oggetti, concretizzare l'astratto, diffondere poi l'oggetto stesso, in modo non ricada più nelle categorie di positivo e negativo, sono all'opera nelle 'variazioni su Petrarca', e sono resi più evidenti dal confronto con il testo che ne fornisce il materiale di partenza. *Na straže*, 'di guardia', traduce il petrarchesco "guerra è il mio stato", mentre *celuju noč'*, ripetuto due volte, sembra riprendere il "veggio" ('veglio') che era stato lasciato fuori all'inizio della quartina. "Ira" e "duol" sono eliminati, in obbedienza al principio di riduzione degli elementi riferiti al soggetto, mentre l'antitesi petrarchesca tra lo stato interiore di guerra e al tempo stesso di pace che nasce al pensiero dell'amata è in qualche modo recuperata da Mandel'stam in quella tra vicinanza e lontananza della donna. Della gnome centrale della poesia, che occupa la prima terzina, Mandel'stam mantiene intatto il senso, ma sposta gli accenti: la fonte dalla doppia acqua, in Petrarca chiara metafora per l'amata, assume in Mandel'stam un rilievo tale da concorrere, quanto a centralità nella strofe, con l'oggetto metaforizzato, assumendo una risonanza esistenziale non circoscritta unicamente al fenomeno amoroso. Dell'ultima terzina Mandel'stam sviluppa solo il secondo verso, "mille volte il di moro e mille nasco"; le espressioni *sebe na divo, na samom dele, tak že sverchobyčno* sembrano in qualche modo restituire l'amara ironia petrarchesca del verso "e perché 'l mio martir non giunga a riva", privandola però della sua patina di malinconia.

L'ultimo sonetto del *porv*, completato dopo i funerali di Belyj<sup>177</sup>, della morte fa il suo tema centrale. Nella prima quartina le differenze più evidenti tra Petrarca e Mandel'stam consistono ancora nella maggiore concretezza e condensazione di quest'ultimo: mentre in Petrarca i giorni sono assimilati prima alla corsa di un cervo e poi a un'ombra fugace, Mandel'stam trascura la seconda similitudine, e della prima sottolinea l'aspetto realistico e visivo – la corsa dei cervi è obliqua, caratterizzata cioè dai tipici spostamenti a zigzag – ponendo così l'accento sul secondo termine di paragone della similitudine, che assume lo stesso grado di tangibilità e la stessa importanza del primo.

L'astratto “bene” e le “poche ore serene” di Petrarca sono condensate da Mandel'stam nel più concreto *srok sčast'ja*, ‘il tempo della gioia’, mentre il valore ossimorico di “amare e dolci”, riferito alle ore, si ritrova nel sintagma *pepel naslaždenij*, dove il sostantivo *naslaždenija* fa assumere ben altra concretezza al “dolci” petrarchesco, mentre *pepel* riferisce l'amarrezza già alla morte (e non, come probabilmente intendeva Petrarca, all'esperienza amorosa; la concentrazione di Mandel'stam sulla morte è dunque maggiore). Il “battito di ciglia” (*vz-mach resnicy*) lega questo sonetto al secondo del *porv*, a cementarne l'unità (è probabile che da quest'ultimo sonetto, in cui corrisponde in pieno al testo italiano, l'immagine sia migrata al secondo).

Cambiamenti più consistenti si osservano nella seconda quartina; non sembra si possa però dire, come sostiene Semenko (1997: 72), che “la *fabula poetica*” non abbia “niente in comune con l'originale”. Il primo verso di Mandel'stam, *po milosti nadmennyh obol'sčenij*, condensa i primi due di Petrarca; l'invocazione al mondo è eliminata, l'aggettivo ‘misero’ si sposta per essere attribuito alla notte nel verso successivo, le “proterve illusioni” mantengono il ‘protervo’ dell'originale, ma condensano in ‘illusioni’ l’“instabile” di Petrarca (l'illusione è un terreno poco saldo) e, con l'aiuto del sintagma *po milosti*, inteso in senso ironico, tutto il verso successivo, “del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene” (le “proterve illusioni” rendono ciechi). L'aggettivo ‘cieco’ è però recuperato nell'immagine successiva, dove la notte e la buia cripta, assenti in Petrarca, trasmettono un senso di cecità, mancanza di luce (qui la ‘traduzione’ opera a un altro livello, suggestivo). Il verso e mezzo che in Petrarca suona “che 'n te mi fu 'l cor tolto; ed or sel tene / tal, ch'è già terra” diventa anche in Mandel'stam poco più che un verso e mezzo: *nočuet serdce v sklepe skromnoj noči, / k zemle beskostnoj žmetsja*, dove in *beskostnaja* si sente un'eco (trasformata) del petrarchesco “e non giunge osso a nervo”. L'ultima frase della quartina di Mandel'stam, in cui il cuore *sredotočij / znakomyh iščet, sladostnyh spletenij*, è quella che pare più allontanarsi da Petrarca. In realtà sembra che Mandel'stam abbia voluto rendere in qualche modo la situazione descritta da Petrarca, in cui una certa crudezza si mescola ad altrettanta paradossalità: al poeta è stato tolto il cuore, e ora se lo tiene colei (“tal”) che è già diventata terra, e le cui ossa non sono congiunte ai nervi. Se è vero che Mandel'stam varia di molto il testo

<sup>177</sup> Del sonetto esistono due redazioni, che differiscono per le prime due quartine, cf. Semenko 1997: 70.

petrarchesco (elimina “colei” che è diventata terra e riferisce tutto al cuore, che cerca, stringendosi alla terra priva ormai anche delle ossa dell'amata, un dipurato quanto paradossale contatto, “centri conosciuti, dolci plessi”<sup>178</sup>, rielaborazione della petrarchesca “congiunzione” tra “osso e nervo”), è anche vero che ne mantiene l'effetto di fisicità, spingendolo a un livello estraniato e quasi surreale.

Le due terzine successive vivono in Petrarca dell'irrisolta tensione tra anima e corpo: la “forma migliore” di Laura, l'anima, vivrà in cielo per sempre, ed è delle sue spirituali bellezze che il poeta adesso si innamora; ciononostante, invecchiando, egli non può far a meno di chiedersi dove la sua amata ora dimori, quale sia il suo aspetto, come appaia ora il suo “leggiadro velo”<sup>179</sup>, come se non potesse rassegnarsi alla morte del corpo. Questo contrasto è ancor più sottolineato in Mandel'stam: la “forma migliore”, l'anima, che nell'amata durante la vita “esisteva appena”, adesso, in cielo, provoca gli stessi effetti che il suo corpo provocava sulla terra, “irretisce e ferisce”. I due verbi sviluppano il petrarchesco “ogni or più m'innamora” in senso più terrestre e fisico, riutilizzando gli effetti duplici dell'amore in Petrarca e recuperando le ossimoriche “amare e dolci” ore dell'amore che erano state eliminate dalla prima quartina. Nell'ultima terzina le domande che si pone Mandel'stam si riferiscono più apertamente che in Petrarca al corpo: quanto l'amata sa sia ancora bella (*choroša*), e, quasi reminiscenza dell'aldilà dantesco, a quale folla si sia unita; non solo come appaia il suo “leggiadro velo”, ma, con una metafora che rafforza la concretezza dell'immagine, attribuendole connotati più passionali, “come turbini lì la tempesta di pieghe leggere”<sup>180</sup>. Il sonetto di Mandel'stam si sposta, rispetto a quello di Petrarca, verso il tema della persistenza della passione (fisica) anche al di là, paradossalmente, della fine del corpo. Le parole: ‘piaceri’ (*naslaždenij*), ‘dolci plessi’ (*sladostnych spletenij*), ‘irretire e ferire’ (*plenjat' i ranit*), ‘turbina la tempesta’ (*klubitsja burja*) raccontano la storia di un sottile erotismo che sopravvive alla morte, e si riallacciano in qualche modo alle diverse immagini di persistenza della vita e del corpo che ritroviamo nelle altre traduzioni (la muda del falco in *Rečka, raspuchšaja ot slez solenych*, la culla di polvere, immagine a un tempo di morte e di nascita, in *Kak solovej, sirotstvjuščij, slavit*, la morte e resurrezione di *Kogda usnet zemlja i žar otpyšet*).

<sup>178</sup> Si può considerare che *sredotočie* e *spletenie* siano usati in senso anatomico: il ‘centro’ può essere il cuore o il cervello (si dice per esempio *serdce* (o *mozg*) – *sredotočie žizni*), mentre *spletenie* definisce un ‘plessso’ nel senso di plesso nervoso, brachiale, ecc.

<sup>179</sup> Sull'interpretazione dell'ultimo verso del sonetto petrarchesco sussistono opinioni discordi. Alcuni commentatori ritengono che il “leggiadro velo” sia in realtà il corpo ormai disfatto.

<sup>180</sup> Il tema del passare del tempo e della vecchiaia (*cangiando il pelo*) è da Mandel'stam eliminato, mentre l'immagine, tipicamente petrarchesca, del poeta che, solo, cammina e pensa (*e vo, sol in pensar*), può essere in parte ritrovata, in forma mutata, nell'espressione *brovi chmurja*, ‘aggrottando le sopracciglia’, come fa chi riflette.

È stato detto che Mandel'stam avvicina a sé il testo petrarchesco, lo mandel'stamizza, cercando al tempo stesso di ricreare nel lettore russo l'impressione di innovazione, complessità e rottura della tradizione che Petrarca doveva suscitare in italiano nei suoi contemporanei (Venclova 2012: 133); se a questo si aggiunge il carattere volutamente anti-letterale delle traduzioni, che si accompagna però al tentativo di ricalcare i contorni sonori dell'originale, ci si rende conto di come le libere traduzioni da Petrarca possano contribuire a individuare e percepire in modo più chiaro quel terreno ricco di fecondissime tensioni, scambi e trasformazioni che costituiva nella concezione mandel'stamiana il luogo atemporale d'incontro della poesia del mondo.

### 3.8 *Poryv di Belyj*

*<Стихи памяти Андрея Белого>*

Голубые глаза и горячая лобная кость –  
Мировая манила тебя молодящая злость.

И за то, что тебе суждена была чудная власть,  
Положили тебя никогда не судить и не клясть.

На тебя надевали тиару – юрода колпак,  
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек:  
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,  
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей  
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Часто пишется казнь, а читается правильно – песнь,  
Может быть, простота – уязвимая смертью болезнь?

Прямизна нашей речи не только пугач для детей –  
Не бумажные дести, а вести спасают людей.

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,  
Налетели на мертвого жирные карандаши.

На коленях держали для славных потомков листы,  
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.

Меж тобой и страной ледяная рождается связь –  
Так лежи, молодец и лежи, бесконечно прямаясь.

Да не спросят тебя молодые, грядущие те,  
 Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...<sup>181</sup>  
 10-11 января 1934

Se i versi da Petrarca affrontavano il tema della morte facendolo emergere quasi inavvertitamente attraverso la poesia altrui, nel 'requiem' per Belyj poesia e morte si intrecciano a formare il tema della morte di un poeta. Celebrando, come l'usignolo del sonetto petrarchesco, la morte di Andrej Belyj, Mandel'stam scriveva anche, per sua ammissione, un requiem per se stesso ('requiem' era il 'nome domestico' del *порыв*, cf. S I, 534); componeva un quadro commemorativo mescolando i tratti: si appropriava di alcuni procedimenti tipici di Belyj, vi univa autoreminiscenze e temi e vocaboli del suo idioletto personale, e poi reminiscenze di altri poeti. Ne risulta una specie di canto funebre corale, un oratorio, come Mandel'stam stesso lo definì, avvicinandolo ai più tardi *Stichi o neizvestnom soldate*, dedicati non solo ai caduti di tutte le guerre, ma a un intero secolo, il ventesimo, e alle sue vittime, tra le quali il poeta "piangeva anche se stesso" (S I, 562). Ci sono alcune composizioni che, nei *Quaderni di Mosca* come in quelli di Voronež, si possono definire, più delle altre, aperte; le caratterizza la complessità di un processo compositivo attestato dal gran numero di varianti presenti nelle minute; la struttura a *puzzle*, costituita da un insieme di frammenti il cui ordine non fu stabilito in maniera definitiva dall'autore, e che possono essere alternativamente considerati come poesie indipendenti o come sezioni collegate di più ampi poemi (lo stesso Mandel'stam oscillava spesso tra le due soluzioni, cf. NM III, 194-195); la mancanza di una sistemazione definitiva in vista della pubblicazione. Queste opere, che in nessun modo è possibile chiudere univocamente in una forma finita, e quindi meritano a buon ragione il titolo di 'aperte', corrispondono perfettamente alla definizione di arte come movimento su cui si incentra il *Discorso*, e costituiscono la parte più complessa e profonda dei *Quaderni*; ad esse appartengono le *podborki Armenija, Vos'mi-*

<sup>181</sup> <Versi in memoria di Andrej Belyj> Occhi azzurri e osso frontale ardente – / del mondo ti allettava la rabbia ringiovanente. // E poiché un meraviglioso potere ti fu destinato, / decisero di non giudicarti mai né maledirti. // Ti misero la tiara – il berretto del folle, / turchino maestro, tormentatore, signore, buffone! // Come neve su Mosca gogolino ha portato scompiglio: / chiaro-oscuro, confuso, intricato, leggero... // Raccoltore di spazio, giovincello fresco di esami, / contaballe, cardellino, studentello, studente, sonaglio... // Pattinatore e primogenito, cacciato a calci dal secolo / sotto la gelida polvere di declinazioni nuovamente formate. // Spesso si scrive esecuzione, ma correttamente si legge – canzone, / forse la semplicità è una malattia vulnerabile alla morte? // La dirittura dei nostri discorsi non è solo una pistola giocattolo per bambini – / non dieci quinterni di carta, ma le notizie salvano la gente. // Come le libellule si posano nel canneto senza sentire l'acqua, / così sono volati sul morto sciami di matite grasse. // Sulle ginocchia tenevano fogli per gli illustri discendenti, / disegnavano, chiedevano a ogni tratto perdono. // Tra te e il paese nasce un legame di ghiaccio – / allora giaci, ringiovanisci e giaci, raddrizzandoti in eterno. // Ma non chiedano a te, orfano, i giovani, quelli a venire, / come stai lì, nel vuoto, nella purezza ...? 10-11 gennaio 1934

*stišija*, i versi su Belyj (Nadežda definisce anche questi *podborka*), e poi, nei *Quaderni di Voronež, Stichi o neizvestnom soldate*<sup>182</sup>.

I versi su Belyj furono completati solo a Voronež, nel 1935, dopo l'anno di silenzio (*god uduš'ja*, come lo definì Mandel'stam) che va dal maggio 1934 alla primavera dell'anno successivo (tra le due primavere l'arresto, l'interrogatorio, il carcere, il disordine mentale, il tentato suicidio, il confino a Čerdyn, infine il trasferimento a Voronež, cf. Vidgof 2006: 196sgg.) e costituiscono, insieme al *poryv* successivo dedicato a Marija Petrovych, un ponte tra la penultima maniera di Mandel'stam, quella dei *Quaderni di Mosca*, e l'ultima, quella di Voronež. I *Quaderni di Voronež* saranno, per usare le parole di Mandel'stam, "più chiari e più oscuri" rispetto a quelli di Mosca; la densità dei riferimenti letterari e culturali, che crea a volte nei *Quaderni di Mosca* un vero e proprio ingorgo di rimandi, sarà stemperata. I riferimenti non saranno assenti, tutt'altro; ma il loro grado di fusione con la parola dell'autore sarà così profondo che da un lato diventerà più difficile stabilire un margine che li divida (dove finisca la parola autoriale e dove inizi quella altrui), dall'altro la poesia, pur senza perdere il suo carattere enigmatico, sarà percepita dal lettore come più immediatamente godibile, effetto dovuto anche all'accresciuto ruolo assunto dai meccanismi sonori, le sequenze di *blažennye bessmyslennye slova*<sup>183</sup>, e all'accentuarsi di procedimenti che sfiorano effetti surrealisti<sup>184</sup>. Inoltre il legame tra la poesia e la vita quotidiana diventerà ancora più stretto; citazioni dalla realtà (*realia*) e citazioni dalla poesia (propria e altrui) si sovrapporranno fino a diventare in molti casi indistinguibili.

Nell'analisi del *poryv*, in linea con quanto fatto finora, ci si proporrà non tanto di indagarne i numerosi ipotesti beliani, o di trovarne di nuovi<sup>185</sup>, quanto di cercare di individuarne i procedimenti che precorrono l'ultimissima maniera mandel'stamiana.

Le cinque poesie del *poryv* ritenute nell'edizione S finite sono costruite sull'alternanza tra una descrizione commemorativa di Belyj e una dei suoi funerali, cui Mandel'stam prese parte<sup>186</sup> (tra una descrizione di Belyj da vivo e da morto); in quest'ultima, una posizione di rilievo assumerà il *graviroval'sčik*

<sup>182</sup> La complessa storia compositiva dei versi su Belyj è raccontata da Nadežda e ricostruita sulla base delle minute da Semenko (NM III, 194-197; Semenko 1997: 82-85); nell'analisi ci si atterrà all'ordine e alla selezione delle poesie in S.

<sup>183</sup> Può valere come esempio la notissima *Pusti menja, otčaj menja Voronež* (S I, 212).

<sup>184</sup> Cf. Semenko 1997: 79: "Per il tardo periodo di Mandel'stam, a differenza che per il primo, acmeista, sono senza dubbio caratteristici procedimenti propri del surrealismo (sarebbe sufficiente ricordare anche solo *Stichi o neizvestnom soldate*)".

<sup>185</sup> Ci si baserà essenzialmente su quelli individuati da Gasparov nel suo commento (2001: 630).

<sup>186</sup> Sulla storia della composizione del *requiem* per Belyj e sulle complesse questioni testologiche correlate, cf. Spivak 2008: 513-547. L'autrice interpreta come dedicati a Belyj anche quattro dei *Vos'mistišija*, i nn. 2-3-6-9 nell'edizione di S, che trovano posto, con il titolo di *Vospominanija*, ai fogli 3 e 4 nella copia del GICHL della poesia *10 janvarja 1934 goda*.

Favorskij, autore del disegno *Andrej Belyj nella bara*. La figura di Favorskij, sovrapponendosi a quella di Mandel'stam, raddoppierà all'interno della poesia il punto di vista descrittivo.

Sin dalla prima lirica, nel ritratto di Belyj si mescolano strettamente elementi biografici e poetici, e, tra questi ultimi, elementi beliani e mandel'stamiani, cosicché ogni parola assume almeno una doppia o tripla valenza: grigio-azzurri e straordinariamente vivaci e penetranti erano davvero gli occhi di Belyj, mentre la fronte "ardente" può riferirsi al fatto che la sua morte fu dovuta ai postumi di un colpo di sole. Azzurro è però anche il colore poetico di Belyj per eccellenza<sup>187</sup>, mentre *Lobnye kosti* è il titolo del sesto capitolo del suo romanzo *Peterburg. La molodjaščaja zlost'*, la 'rabbia ringiovanente', può alludere a un tratto caratteriale di Belyj (e forse anche di Mandel'stam)<sup>188</sup>, ma può rimandare anche alla *literaturnaja zlost'* di cui parla l'ultimo capitolo di *Sum vremeni*<sup>189</sup>, caratteristica inevitabile del letterato-*raznočinec* con cui Mandel'stam si identifica. In ogni caso la *zlost'* è *molodjaščaja*, ringiovanente, agisce cioè in direzione contraria a quella del tempo. Il tessuto dei rimandi a opere di Mandel'stam stesso e di Belyj ha maglie strettissime; risuona per chi possiede adeguate conoscenze, ma allo stesso tempo non è condizione imprescindibile per la godibilità del testo poetico. Senza considerare alcuna citazione nascosta, da questi primi versi Belyj appare, a dispetto della sua morte, pieno di vita e passione. Gli occhi e la fronte, in Mandel'stam strumento e sede del pensiero, suggeriscono un poeta dal penetrante e multiforme intelletto<sup>190</sup>. La seconda rappresentazione fa di Belyj una specie di *jurodivyyj*, che, in virtù di speciali poteri, si sottrae al giudizio degli uomini e a un'eventuale esclusione (una specie di ostracismo) dalla comunità (*položili tebjja ne sudit' i ne kljast'*). Se da un lato questo fa pensare alla tradizionale visione simbolista del poeta come mago e teurgo (*kolpak*, il berretto del folle, nota Gasparov, è tra l'altro reminiscenza dei beliani *Pepel e Zoloto v*

<sup>187</sup> A partire dalla raccolta poetica *Zoloto v lazuri* (1903).

<sup>188</sup> Di *molodjaščaja zlost'*, con un significato positivo, parlano, citando i versi di Mandel'stam, Nadežda e V.T. Šalamov nella loro corrispondenza del 1965. Nadežda ne collega l'origine a quella vitale impazienza (*neterpimost'*), che spinge, anche in circostanze difficili, a non arrendersi e a guardare avanti; un sentimento forte, combinazione di rabbia, passione, indomito anticonformismo, che, opponendosi allo scorrere del tempo, impedisce di lasciarsi andare (per questo *molodjaščaja*). Lo scambio epistolare riguarda l'auspicata pubblicazione dei *Quaderni di Voronež*, che Nadežda dispera di poter vedere durante la sua vita (Šalamov 2004: 817). Bisogna tenere conto di questa interpretazione, in ragione dell'importanza del lessico familiare di cui si è parlato all'inizio di questo lavoro.

<sup>189</sup> S II, 44sgg. Il rimando è rilevato da Gasparov (2002: 630).

<sup>190</sup> Dalla costellazione di versi su Belyj si era staccata l'*Ottava* numero cinque, in cui è l'occhio di Belyj, con ogni probabilità, a essere definito *golubotverdijj*. L'*Ottava* prende spunto verosimilmente dagli interessi scientifici di Belyj, che non lasciavano indifferente Mandel'stam. Riconsiderato sotto questo punto di vista, il *gluchoj nedorazvitok* della seconda metà dell'*Ottava* può anche avere a che fare con il romanzo di Belyj *Kotik Letaev*, incentrato sulle 'vicende' di un bambino prima della nascita.

lazuri), dall'altro *vlast'* è un termine frequentemente usato da Mandel'stam, con connotazione negativa, per il potere politico<sup>191</sup>. Mandel'stam sta affermando che esiste un potere più forte di quello politico, il potere poetico. In nome di questo magico potere il poeta è *učitel'*, un maestro che molto può insegnare ai suoi persecutori (l'atteggiamento didattico era proprio dei poeti simbolisti; *birjuzovyj* è citazione da Belyj, in cui l'aggettivo ricorre numerose volte, autoreminiscenza dalla *podborka Armenija*, e ulteriore riecheggiamento del colore degli occhi di Belyj), ma anche *mučitel'* (e non, come ci si potrebbe aspettare, *mučėnik*), in grado cioè di tormentare, con la magica forza del linguaggio, i suoi stessi persecutori (tutta l'area semantica di *mučít'* è spesso connessa in Mandel'stam, come si è visto, all'arte e al linguaggio, con un significato che oscilla tra la sfera positiva e quella negativa. Qualcosa che si ama, ma che tormenta<sup>192</sup>. In questo senso si può anche intendere che l'arte verbale di Belyj incanta ma tormenta – con i suoi *tour de force* linguistici – i suoi ascoltatori). È poi *vlastitel'*, signore che esercita il suo dominio attraverso la capacità di affabulazione del linguaggio poetico (*vlastitel' dum* è un *maître à penser*), opponendosi così al *vlastelin* politico<sup>193</sup>. È infine *durak*, e il sostantivo rompe sia per il suono sia per il senso la catena di nomi in *-tel'* che si erano finora susseguiti; se i primi tre termini attribuiscono a Belyj un ruolo di superiorità (è in grado di ammaestrare, tormentare, dominare), l'ultimo ne inverte la posizione (secondo la tradizione che fa del *durak* il rovescio dello zar), continuando a sviluppare il motivo del *juroda kolpak* dal punto di vista sonoro e semantico<sup>194</sup>. I restanti tre distici che compongono la prima parte della poesia (formata in totale da dodici distici) costituiscono una sciarada verbale, in cui catene di sostantivi e di aggettivi si cumulano a formare, per successive aggiunte di tratti, l'immagine di Belyj da vivo. Alla domanda: quanto abbia influito l'arte verbale di Belyj stesso sull'uso questo procedimento da parte di Mandel'stam, è difficile dare una risposta definitiva. Si può dire, in linea generale, che Mandel'stam ricalchi qui alcuni effetti beliani legati alla strumentazione sonora del verso, ma che i meccanismi profondi che regolano la scelta e la combinazione dei lessemi rimangano mandel'stamiani, e cioè essenzialmente semantici (perché il poeta, dice Mandel'stam, è uno *smyslovnik*).

<sup>191</sup> Si veda ad esempio *Ariost*.

<sup>192</sup> Come nella *podborka Armenija*, dove il linguaggio tormenta l'orecchio (S I, 167), o dove musica e parola sono un tormento (S I, 165), nella poesia *Dajte Tjutčevu strekozu* (S I, 189), in cui Lermontov è *mučitel' naš*, nell'*Oda Bechtovenu*, in cui quest'ultimo è un *mučitel'*, in *Ne iskušaj čužich narečij* (S I, 196), in cui le lingue straniere risuonano *mučitel'no*.

<sup>193</sup> *Vlastelin* è, nella poesia *1 janvarja 1924*, scritta da Mandel'stam esattamente dieci anni prima, il secolo. La poesia ha in comune con il *poryv* beliano, a parte il titolo, vicino a quello della seconda poesia di quest'ultimo, *10 janvarja 1934*, alcune immagini e temi: il paesaggio ghiacciato, i pattini, il tema del tempo e della verità.

<sup>194</sup> Nelle sue memorie Belyj riporta come in famiglia da giovane egli non fosse considerato del tutto normale a causa della sua attività poetica, e in una delle sue poesie si definisce *durak* (in PSSP I, 625).

L'apparente effetto alogico deriva dall'accumulazione, più che dalla rarefazione, dei significati, e dalla diversità delle loro aree di provenienza.

Il primo dei tre distici deriva il suo lessico dai libri di memorie di Belyj (cf. Gasparov 2002: 630), e riflette, nella sequenza dei quattro aggettivi che ne formano il secondo verso, i divergenti giudizi espressi sul poeta dai contemporanei. In questo senso *kavardak*, lo 'scompiglio' (la parola, frequente in Belyj, compare questa sola volta nel *corpus* poetico mandel'stamiano) causato dal "piccolo Gogol", come V. Ivanov aveva soprannominato il poeta, è costituito proprio dalla ridda di opinioni contrastanti: Belyj è incomprensibile-comprensibile (*neponjaten-ponjaten*, forse meglio traducibile in italiano con 'chiaro-oscuro'), di per sé un ossimoro; le accumulazioni sonore dei suoi versi e della sua prosa lo rendono "confuso" (*nevnjatnyj* si riferisce in genere a parole articolate in modo non chiaro); per quanto riguarda la forma, è *zaputan*, 'intricato' (si dice di un insieme di cose intrecciate, un groviglio di capelli, fili, una matassa), quindi difficile da seguire, ma allo stesso tempo *legok*, 'leggero' nel senso di facile da godere.

Gli ultimi due distici della prima parte della poesia costituiscono un terzo pannello del ritratto di Belyj; laddove il primo (primi tre distici) era costituito da una descrizione di Belyj basata su lessico e immagini tratti da Belyj stesso (*lobnaja kost', juroda kolpak, učitel', mučitel'*), e il secondo (quarto distico) su giudizi altrui su Belyj, tratti anch'essi da Belyj, il terzo si basa invece su elementi tipicamente mandel'stamiani. Il poeta è qui *sobiratel' prostransva*, nel senso di chi raccoglie in sé l'eccesso interno dello spazio di cui parla l'ottava numero cinque, lo spazio convesso della cupola, del petalo e del cranio, spazio della creatività naturale e culturale; è poi *ekzameny sdavšij ptenec*, uno 'sbarbatello', un ragazzino che ha appena superato gli esami, paragone che rientra nei numerosi richiami all'infanzia e al mondo scolastico con cui Mandel'stam caratterizza spesso se stesso (vale anche per i successivi *studentik, student*); è *sočinitel'*, che significa sì 'scrittore, autore', e come tale è termine antiquato e di tono elevato, ma anche 'contaballe', uno che racconta storie non vere; *ščeglonok*, un 'piccolo cardellino', e il cardellino, ipostasi del poeta, sarà protagonista di un intero *poryv* dei *Quaderni di Voronež* (alternandosi al foneticamente affine *ščëgol'*, 'zerbinotto, elegantone', una specie di *dandy*); l'ultimo termine della serie, *bubenec*, 'sonaglio', si distacca dagli altri, come abbiamo già visto nelle precedenti catene di parole<sup>195</sup>, per rientrare nel precedente ritratto di Belyj *jurodivvyj* (i sonagli sono quelli del *kolpak* del folle).

Il distico successivo introduce l'immagine del pattinatore<sup>196</sup>, la cui funzione risulta più chiara se si considera la poesia successiva del *poryv*, in cui i discorsi

<sup>195</sup> Gli ultimi termini delle tre serie, rispettivamente *durak, legok, bubenec*, abbassano sempre il tono della catena lessicale, risolvendola in direzione semischerzosa.

<sup>196</sup> Si può forse individuarne un'origine prossimale nei pattinatori descritti nel secondo libro di memorie di Belyj, *Načalo veka*. Per quanto riguarda invece la genesi poetica dell'immagine del pattinatore come simbolo dell'artista cf. Salvatore 2010, in cui l'autrice mostra come essa arrivi a Mandel'stam dalla poesia di Klopstock attraverso la

(*reči*) sono paragonati agli intricati (*zaputannye*) zigzag del pattinatore che si dirige verso la “fiamma azzurra” della poesia<sup>197</sup>. In questo senso il pattinatore è metafora per il poeta con i suoi ghirigori linguistici. *Pervenec*, ‘primogenito’, è uno spostamento da oggetto a soggetto; Belyj non è ‘nato per primo’, ma per primo dà vita a nuove creazioni verbali, la “gelida polvere di declinazioni nuovamente formate” di cui parla il verso successivo, riunendo le sfere semantiche del *kon’kobežec* e del *pervenec*.

Nella seconda metà della poesia il tono cambia decisamente; al rimpianto dolce-amaro si sostituisce, nel settimo e ottavo distico, a metà del componimento, una serietà sentenziosa, che ricorda la gnome centrale dei sonetti da Petrarca. *Kazn’* è parola chiave in Mandel’stam, già vista più volte nei *Quaderni*<sup>198</sup>, in cui indica sempre la violenza del potere statale. La possibilità (metrica e fonetica) di sostituire a *kazn’ pesn’* indica abbastanza apertamente che nell’epoca sovietica *kazn’* e *pesn’* sono sinonimi (scrivendo una libera *pesn’*, come aveva fatto Mandel’stam, si scrive la propria *kazn’*, la propria condanna a morte). La “semplicità vulnerabile alla morte” sembra una descrizione relativamente scoperta dello stile di poesie come l’epigramma contro Stalin, che, più che cedere a ornamentazione e retorica, sfociando eventualmente in lungaggine (*bumažnye desti*), servono a comunicare notizie (*vesti*), a rompere il silenzio e a “salvare la gente” (dalla cecità, dal non sapere; naturalmente è anche vero che poesie come l’epigramma più che salvare mettevano in realtà in pericolo la vita di chiunque ne fosse a conoscenza).

C’è in Mandel’stam tutta una semantica del dritto e del curvo, in parte già rilevata. È un nodo interessante, che qui si può esplorare solo parzialmente, dove si rende evidente l’oscillazione tra i valori morali connessi all’interpretazione metaforica dei due termini, e l’assenza di giudizio verso cui mi sembra si muova un certo livello della poesia mandel’stamiana, dove ‘dritto’ e ‘curvo’ assumono connotati geometrico-matematici moralmente neutri. *Prjamizna* significa in primo luogo l’essere dritto per esempio di una linea retta; risente poi di tutti gli altri significati traslati di *prjamoj*, che vanno dall’essere diretto nel senso di ‘chiaro’, ‘aperto’, ‘sincero’, a un senso che si avvicina a quello di *istinnyj*, *podlinnyj*, ‘vero, autentico’. Nella seconda poesia del *poryv* beliano il termine ritorna, nella stessa combinazione sintagmatica (*prjamizna rečej*), ma seguito da una frase che sembra contraddirne il senso: *prjamizna rečej, // zaputannych*,

---

mediazione della lirica *Cel’noju l’dinoj iz dymnosti vynut* di Pasternak.

<sup>197</sup> Un altro possibile riferimento può essere all’andatura ‘svolazzante’ di Belyj, che camminando si muoveva come un danzatore sul ghiaccio. Nello stesso anno Marina Cvetaeva scriveva, in memoria di Belyj, una prosa intitolata *Plennyj duch*. Né Mandel’stam né Cvetaeva erano a conoscenza dei rispettivi lavori. Al di là delle diversità di forma, stile e contenuti, è interessante notare quali siano i tratti in comune che confermino una visione condivisa di Belyj. Ricorrente è in Cvetaeva, insieme alla caratterizzazione dello sguardo penetrante del poeta, quella della sua andatura volante, danzante.

<sup>198</sup> A partire dalla *podborka Armenija*, nell’aggettivo *kazneljubivych* (S I, 161), nel *poryv* leningradese (*S mirom deržavnym* S I, 168), in *Sochrani moju reč’* (S I, 176), in *Otryvki iz uničožennyh stichov* (S I, 180), nell’epigramma contro Stalin (S I, 197).

*kak čestnye zigzagi / u kon'kobežca v plamen' goluboj.* Nella poesia Belyj è definito *zaputan*, 'intricato', in un certo senso il contrario di *prjamoj*. Più avanti si dirà che egli, seppur morto, continua a vivere e ringiovanire, *beskonečno prjamajas*, 'raddrizzandosi in eterno'. Nella poesia *Rojal'* l'enigmatica molla di Norimberga è in grado di raddrizzare i morti (*Njurenbergskaja est' pružina, / vyprjamljajuščaja mertvecov*); in *Vos'mistišija vyprjamitel'* è il respiro che raddrizza, e indica come, dopo una serie di ansimi, la poesia stia assumendo la sua forma. Rispetto a quelli di Mosca, i *Quaderni di Voronež* daranno preferenza alla sfera di *krivoje* (contraria in ogni senso, geometrico e morale, a quella di *prjamoj*), che comincerà a delinearsi già dall'ultimo *poryv* moscovita, come si vedrà a breve, per trovare incarnazione in una delle prime poesie di Voronež, *Eto kakaja ulica*, in cui il nome del poeta, Mandel'stam, *krivo zvučit, i ne prjammo*, 'suona storto e non dritto'.

Nella poesia, la "dirittura", *prjamizna*, dei discorsi ha un significato traslato positivo di veridicità, franchezza della parola poetica, e il contrasto con l'intricato zigzag 'da pattinatore' della lingua beliana è solo apparente. *Zaputan* si riferisce alla complessità formale della lingua poetica (illustra quindi la forma geometrica della poesia, in Mandel'stam, come abbiamo visto, sempre associata a linee curve), che nulla toglie alla 'dirittura' del suo messaggio (della *vest'*, la notizia, il messaggio che la poesia comunica). Quando *prjamoj* appare nella forma di *vyprjamit'* si attiva un'altra possibile serie di significati, legati alla resurrezione dei morti. Il corpo che si raddrizza è il corpo del morto che risorge<sup>199</sup>; allo stesso modo sorge la parola poetica che nasce con un respiro 'raddrizzatore'.

Dopo i due distici di collegamento, in cui Mandel'stam e Belyj sono accomunati da uno stesso destino di verità, dirittura poetica, che rende però la poesia sinonimo di morte (*kazn' – pesn'*), gli ultimi quattro distici sono dedicati alla descrizione di Belyj da morto ai funerali (i due distici centrali servono così a passare dal tema della poesia, nel ritratto di Belyj da vivo, a quello della morte).

Simbolo della morte del poeta sono le libellule. Taranovsky ha mostrato come l'immagine delle libellule della morte si ritrovi in Belyj, da cui egli suppone che Mandel'stam la tragga<sup>200</sup>; non bisogna dimenticare però che già in Mandel'stam la libellula ricorre sin dalle prime poesie con un significato più o meno funebre, e che in *Dajte Tjutčevu strekozu* essa diventa l'enigmatico attributo del poeta romantico; alla fine della stessa poesia è poi la "grassa matita di Fet malata di affanno", con cui questi aveva appuntato la sua ultima poesia, a divenire simbolo di morte. Nel distico ricorrono sia libellule sia matite grasse<sup>201</sup>. L'aggettivo *žirnyj* tornerà nella seconda poesia del *poryv*, nell'espressione

<sup>199</sup> Esiste però in Mandel'stam, con tipica contraddizione, anche un immaginario relativo allo stirarsi del corpo in tutta la sua lunghezza connesso a una riprova dell'essere in vita. Si veda la poesia *Ne mučnistoj babočkoju*, in cui il corpo "sa la sua lunghezza" (*telo, soznajuščee svoju dlinu*, S I, 218).

<sup>200</sup> Taranovsky 1976: 5.

<sup>201</sup> Soškin (2015: 47sgg.) nota come, rimandando con un'autoreminiscenza a Tjutčev e a Fet, Mandel'stam stesse tracciando una genealogia poetica di Belyj, che nei

*pečal' moja žirna*, commistione di una reminiscenza puškiniana, *pečal' moja svetla*, dalla poesia *Na cholmach Gruzii ležit nočnaja mгла*, e una dello *Slovo o polku Igoreve*, *Pečal' žirna teče sred' zemli ruskyj*. L'immagine, dall'effetto surreale, delle matite grasse che arrivano sul morto volando "in sciami" (*naleteli*), come libellule che vadano a posarsi su un canneto, di surreale ha appunto solo l'effetto; la sua genesi, più che alle libere associazioni surrealiste, risale a quella *upominatel'naja klaviatura* di cui Mandel'stam parla nel *Discorso* (S II, 218), quella tastiera di accenni, rimandi, citazioni che fa della cultura un inesauribile repertorio da cui attingere elementi da variare e ricombinare. Il nuovo senso che la poesia di Mandel'stam porta alla luce non viene tanto dalle profondità dell'inconscio personale, ma da un inconscio culturale in cui si è immersi, e che deposita continuamente sul mondo nuovi strati di significato, cui nessuno può sottrarsi (per questo Mandel'stam dice che quando pronunciamo una qualsiasi parola stiamo "compiendo un viaggio lunghissimo" (S II, 223), perché su ogni parola, con i suoi diversi significati, sono stratificati secoli di cultura umana). In questo senso la poetica mandel'stamiana restò fino alla fine acmeista.

Resta da chiedersi perché le matite si posano sul morto come le libellule sul canneto, "senza sentire l'acqua" (*ne čuja vody*), restandovi sospese. L'analogia può essere questa: come le libellule non sentono l'acqua, così le matite 'non sentono' il morto. Belyj, una volta morto, è attorniato da persone che, metaforicamente o meno, 'ne fanno il ritratto', con funebri matite grasse (matite molto morbide che possono scrivere su qualsiasi superficie, ma ovviamente anche 'grasse' in senso mandel'stamiano), per gli "illustri discendenti" (*dlja slavnych potomkov*), chiedendo "a ogni tratto perdono". Le interpretazioni possibili sono più di una, soprattutto perché non si capisce se il ritratto abbia connotazioni positive o negative. Una prima lettura: in vita Belyj (soprattutto negli ultimi anni) era stato osteggiato e ostracizzato, mentre ora che è morto i contemporanei ne fanno un ritratto edificante, per consegnare a posteri la loro versione del poeta, chiedendo perdono per le precedenti accuse. Oppure: adesso che Belyj è morto molti si accingono a 'farne il ritratto', in modo che tra "lui e il paese" nasca un "legame di ghiaccio"<sup>202</sup>, indistruttibile, in grado di riparare i torti subiti dal poeta negli ultimi anni di vita. Tra i 'ritrattisti' che "a ogni tratto chiedono perdono" c'è in questo caso anche Mandel'stam; il perdono si può riferire all'atteggiamento critico nei confronti di Belyj manifestato in alcuni saggi degli inizi degli anni Venti<sup>203</sup>.

---

due poeti romantici riconosceva i suoi predecessori. Ipotesto del requiem mandel'stamiano possono essere considerati, osserva ancora Soškin, i versi di Fet *Pamjati N. A. Danilevskogo* (1886), cui li accomuna il genere, il metro e la rima.

<sup>202</sup> Leonid Ledjanov era un altro dei soprannomi di Belyj (PSSP I, 625). Le immagini di neve e freddo possono essere collegate anche al fatto che Belyj era morto a gennaio.

<sup>203</sup> Cf. Vigdof 2012: 339. In *O prirode slova* Mandel'stam aveva descritto Belyj come "fenomeno negativo e patologico" nella vita della lingua russa. Un cambiamento era avvenuto nell'estate del 1933, quando entrambi i poeti soggiornavano a Koktebel', e Mandel'stam aveva fatto di Belyj l'ascoltatore del *Discorso* che andava in quei giorni

Gli ultimi due distici della poesia invertono il corso del tempo, e introducono il tema del futuro. Belyj, una volta morto, sembra rientrare nell'alveo del tempo per ripercorrerlo a ritroso: giacendo, "si raddrizza senza fine", continua cioè a risorgere, e a ringiovanire. È attraverso le sue opere che Belyj continua a vivere eternamente, e ogni nuova lettura lo rende più giovane, più attuale e più compreso – le sue opere raggiungono il futuro, i posteri (*molodye, grjaduščie te*, i 'giovani che verranno', un po' come Brunetto Latini nella poesia *Vy pomnite, kak beguny*).

Nell'ultimo distico però Mandel'stam si augura che i giovani non gli chiedano mai come si sta lì dove lui è ora (la situazione ricorda ancora una volta una visita dantesca nell'aldilà). Il luogo dove Belyj si trova è fatto di "vuoto, purezza", ossia è caratterizzato in termini di assenza: vuoto, mancanza di tutto, purezza (*čistota*), assenza di peccato (potrebbe esserci qui un'eco di *čistiliščje*, 'purgatorio'; se si dovesse collocare Belyj nell'aldilà dantesco, lo si metterebbe probabilmente nel purgatorio, se è vero che non è stato "giudicato" né "condannato"); Belyj stesso è ora un orfano (*sirota*), privato di legami familiari e affettivi. Il finale si contrappone in qualche modo ai tre distici precedenti, che stabilivano una sorta di felice immortalità di Belyj, collocando il poeta in un luogo inattuabile alla parola (*da ne sprosjat*), un luogo di mancanza e solitudine.

\*\*\*

10 января 1934

Меня преследуют две-три случайных фразы,  
Весь день твержу: печаль моя жирна...  
О Боже, как жирны и синеглазы  
Стрекозы смерти, как лазурь черна.

Где первородство? где счастливая повадка?  
Где плавкий ястребок на самом дне очей?  
Где вежество? где горькая украдка?  
Где ясный стан? где прямизна речей,

Запутанных, как честные зигзаги  
У конькобежца в пламень голубой, –  
Морозный пух в железной крутят тяге,  
С голуботвердой чокаясь рекой.

Ему солей трехъярусных растворы,  
И мудрецов германских голоса,  
И русских первенцев блистательные споры  
Представились в полвека, в полчаса.

---

scrivendo. Sembra che invece Belyj non nutrisse per i Mandel'stam pari simpatia (Lekmanov 2003: 163sgg.).

И вдруг открылась музыка в засаде,  
 Уже не хищницей лиясь из-под смычков,  
 Не ради слуха или неги ради,  
 Лиясь для мышц и бьющихся висков,

Лиясь для ласковой, только что снятой маски,  
 Для пальцев гипсовых, не держащих пера,  
 Для укрупненных губ, для укрепленной ласки  
 Крупнозернистого покоя и добра.

Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось,  
 Кипела киноварь здоровья, кровь и пот –  
 Сон в оболочке сна, внутри которой снилось  
 На полшага продвинуться вперед.

А посреди толпы стоял гравировальщик,  
 Готовясь перенести на истинную медь  
 То, что обугливший бумагу рисовальщик  
 Лишь крохоборствуя успел запечатлеть.

Как будто я повис на собственных ресницах,  
 И созревающий и тянувшийся весь, –  
 Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах  
 Единственное, что мы знаем днесь...<sup>204</sup>  
 16 января 1934

Anche la seconda poesia del 'requiem' si divide in una prima parte che ritrae Belyj da vivo (prime quattro quartine), una seconda che lo ritrae da morto

---

<sup>204</sup> '10 Gennaio 1934. Mi perseguitano due-tre frasi casuali, / tutto il giorno ripeto: grassa è la mia tristezza... / mio Dio, come sono grasse e che occhi azzurri hanno / le libellule della morte, com'è nero l'azzurro. // Dov'è la primogenitura? Dove la felice maniera? / Dove il falchetto che fluttua nel fondo degli occhi? / Dove la sapienza? dove l'amara furtività? / Dove la chiara figura? dove la dirittura dei discorsi, // intricati, come onesti zigzag / del pattinatore verso la fiamma azzurra, – / sollevano un turbine di piume gelate nella lama di ferro, / brindando con il fiume durazzurro. // Soluzioni di sali a tre piani, / e voci di saggi germanici, / e brillanti dispute di primogeniti russi / gli apparvero in mezzo secolo, in mezz'ora. // E d'un tratto la musica in agguato si svelò, / non più predatrice fluendo dagli archetti, / non per l'udito né per il piacere, / fluendo per i muscoli e le tempie pulsanti, / fluendo per l'amorevole maschera appena plasmata, / per le dita di gesso che non tengono la penna, / per le labbra più pronunciate, per la carezza consolidata / di pace e bene a grana grossa. // Respiravano le pellicce, spalla si stringeva a spalla, / ribolliva il cinabro della salute, il sangue e il sudore – / sogno nell'involucro di un sogno, dentro cui avevi sognato / d'avanzare di mezzo passo. // E tra la folla stava un incisore, / pronto a trasferire su vero rame, / quello che su carta carbone il ritrattista / solo a minuzzoli aveva fatto in tempo a rappresentare. // Come se fossi appeso alle mie stesse ciglia, / maturando e allungandomi tutto, – / finché non cadrò, metto in scena / la sola cosa che sappiamo oggi...' 16 gennaio 1934

(dalla sesta all'ottava quartina) e una chiusa (nona quartina). La prima sezione ha il tono del compianto funebre, e condivide con la poesia precedente, varianti, una serie di temi e motivi. La prima strofa offre un'interessante descrizione del meccanismo della *upominatel'naja klaviatura*: l'evento della morte di un amico poeta risuona nella mente di Mandel'stam, quasi involontariamente (lo dice l'aggettivo *slučajnyj*), attraverso una citazione composta (formata da "due-tre frasi"), che, come si è visto, combina, nella ricostruzione di Taranovsky, un verso di Puškin e uno dello *Slovo o polku Igoreve*. In questo senso la citazione (spesso imprecisa, semi-inconscia) mandel'stamiana corrisponde a un modo di filtrare la vita attraverso il repertorio della cultura, di cui si è imbevuti al punto di dimenticarne l'origine. L'evento della morte di Belyj viene letto attraverso il prisma della poesia di Puškin, dello *Slovo*, di Belyj stesso; l'insieme di queste reminiscenze forma però, stranamente e straordinariamente, un tessuto verbale tipicamente mandel'stamiano (tipici della sua poesia sono vocaboli come *pečal'*, *žirnyj*, *strekoza*, *sineglazyj*, *lazur'*), inconfondibile per chiunque abbia familiarità con la sua poesia. Forse in Mandel'stam è solo più evidente che in altri artisti il meccanismo generativo della cultura, che si appropria della tradizione per dimenticarne la provenienza, e riplasmare gli elementi in un nuovo insieme; e il meccanismo è più evidente perché, oltre a costituire, come già notato, un procedimento della sua poesia, ne forma spesso il tema e l'oggetto.

La seconda strofa della poesia è costituita da una serie di domande legate a quel *tam* di cui parla il finale della lirica precedente. Mandel'stam si chiede dove siano adesso quelle caratteristiche che erano proprie di Belyj in vita, e la risposta paradossale è lì, in quel luogo di "vuoto, purezza" che rifiuta la parola e ogni definizione. Belyj è come smembrato nelle sue qualità, con un meccanismo di scomposizione dove sostantivi che indicano, tutti tranne due, qualità astratte, sono presentati come oggetti concreti: *pervorodstvo*, la 'primogenitura', relativa alle creazioni innovative, prime nel loro genere, di Belyj; *sčastlivaja povadka*, la 'felice maniera', dove *povadka* indica, oltre a 'abitudine', anche 'maniera di comportarsi, modo di fare'; il 'falchetto che fluttua nel fondo degli occhi', che può alludere allo sguardo penetrante di Belyj, già incontrato nella prima poesia e nelle memorie di Cvetaeva; *vežestvo*, la 'sapienza', intesa come insieme di conoscenze in campi disparati, propria di Belyj e dei simbolisti in genere; *gor'kaja ukradka*, che può riferirsi all'impossibilità di scrivere e pubblicare apertamente, all'amaro doversi nascondere nella società sovietica degli anni Trenta; *jasnyj stan*, la 'chiara figura', allusione a quella caratteristica luce che sembrava emanare, nelle parole di Marina Cvetaeva, dalla persona di Belyj; infine la *prjamizna rečej* che riprende, per variarlo, un elemento della prima poesia del *poryv*. Nella prima poesia *prjamizna našich rečej* era una qualità metaforica, collegata ai significati traslati di *prjamoj*, inteso come 'franco, diretto'. In questa seconda poesia gli stessi significati sono esaltati dal contrasto latente con il significato letterale di *prjamoj*, 'diritto'. I discorsi di Belyj sono infatti ingarbugliati e zigzaganti come le evoluzioni di un pattinatore sul ghiaccio (ripresa di un'altra immagine della prima poesia, messa in moto e sviluppata in senso visivo); la loro 'dirittura' significa però 'franchezza, veridicità'. La poesia

di Mandel'stam appare qui chiaramente basata su quei cicli dinamici di trasformazione del materiale di cui parla il *Discorso*, per cui ogni parola è un fascio di significati che si irradiano in diverse direzioni (S II, 223). L'elemento base della poesia mandel'stamiana, il suo mattone costitutivo, non è tanto la parola nella sua interezza, quanto i diversi contrassegni semantici nei quali questa può essere scomposta, come si scompone un fascio di luce (*svetovoj pučok*); per questo la parola mandel'stamiana è sempre diversa da se stessa, e sembra violare la legge d'identità. La situazione è complicata dal fatto che i contrassegni semantici non corrispondono solo ai significati più o meno consueti della parola nella lingua standard (tutti comunque ampiamente usati da Mandel'stam), ma comprendono una serie di sensi, echi, risonanze, acquisiti dal termine attraverso la storia della letteratura (non solo russa), cui si aggiungono significati propri dell'idioletto mandel'stamiano, a volte un linguaggio-codice comune al macrotesto dell'opera del poeta, a volte una lingua familiare condivisa con persone vicinissime, *in primis* la moglie, a volte infine una lingua così intima da essere assolutamente personale, e in ultima analisi imperscrutabile. In questo risiede gran parte dell'enigmaticità e dell'apparente contraddittorietà della poesia di Mandel'stam. E in questo risiede anche l'impossibilità di chiudere molte poesie in una direzione definitiva; se ogni parola è continuamente diversa da se stessa, continuamente diversi sono allora i modi in cui le parole interagiscono tra loro formando nuovi significati, tanto che è impossibile dividerle in campi opposti, come quelli di positivo e negativo; i sensi baluginano, si spengono e si riaccendono, come la danza delle lucciole di cui Mandel'stam parla a proposito di Dante. E il fatto che alcuni contrassegni semantici appartengono in ultima analisi a una lingua intrapersonale, un linguaggio con cui l'autore sembra parlare solo a se stesso, rende ragione di quella sensazione di incompletezza, di non aver compreso fino in fondo, nonostante ogni sforzo, il senso ultimo dei versi, che accompagna spesso la lettura di Mandel'stam.

In altri casi, poi, uno stesso contrassegno semantico è assegnato a oggetti diversi. In questo *poryv*, per esempio, ricorrente è l'azzurro. Non solo attraverso una serie di variazioni cromatiche in cui si passa dal celeste, all'azzurro scuro, al turchese, ma anche attraverso una serie di modulazioni del senso, per cui la caratteristica 'azzurro' è associata prima agli occhi di Belyj (*golubye glaza*), poi, nel sintagma *birjuzovyj učitel'*, al suo ruolo di maestro poetico, di seguito, in *golubotverdyj glaz* (nell'ottava generatasi dal *poryv* beliano), a quello di studioso delle scienze naturali, poi alle libellule *sineglazy*, quindi alla morte, e al cielo, il cui *lazur'* muta in luttuoso nero, infine al fiume *golubotverdyj* su cui il pattinatore (figura di Belyj) si muove, e alla fiamma, *plamen' goluboj*, verso cui si muove<sup>205</sup>. Il contrassegno mantiene inalterato il suo significato, che, filtrato attraverso il prisma dell'opera di Belyj e di Mandel'stam, si lega alla poesia e alla morte (alla poesia che si trasforma in morte), ma cambia di volta in volta l'en-

<sup>205</sup> Possibile figura, quest'ultima, della poesia beliana, con riferimento al saggio di Belyj del 1917 *O slove v poezii*, dove egli analizza la *zvukopis'* del verso di *Mednyj vsadnik puškiniano Šipen'e penistyč bokalov i pušna plamen' goluboj*.

tità cui si lega. Sembra che, al livello più profondo, il vero oggetto della poesia non sia tanto Belyj, quanto i contrassegni semantici stessi, che la poesia sposta, varia, riassume, facendoli migrare da un oggetto all'altro.

Il finale della terza strofa della poesia è una variazione dell'immagine del pattinatore-poeta-linguista incontrata nella prima. La quarta strofa elenca i disparati campi del sapere frequentati da Belyj durante la sua vita (Belyj moriva a 54 anni, circa mezzo secolo, *polvek*, che diventa mezz'ora, *polčasa*, se confrontato con l'ampiezza dell'arco temporale coperto dai suoi studi), da quello scientifico, a quello letterario, filosofico e linguistico tedesco e russo (i *pervency* sono di nuovo qui gli iniziatori di qualcosa di nuovo, con scambio da oggetto a soggetto)<sup>206</sup>.

La quinta strofa funge da collegamento tra le due metà della poesia, dedicate rispettivamente al ritratto di Belyj da vivo e da morto. Il passaggio avviene inavvertitamente, perché la musica rappresenta sia il culmine delle indagini beliane (la musica del linguaggio), a completamento del motivo della strofa precedente, sia la musica suonata al funerale, introduzione del ritratto di Belyj da morto. L'ultimo verso della quinta strofa e il primo della sesta, come disposti l'uno di spalle all'altro, compiono il passaggio: la musica suona alla fine della quinta strofa per "i muscoli e le tempie pulsanti", cioè per Belyj vivo, all'inizio della sesta per la "maschera (mortuaria) appena plasmata", cioè per Belyj esposto nella bara, le cui dita non tengono più la penna, le cui labbra sono *ukrupnennye*, 'più pronunciate' (forse nella maschera, ma anche metaforicamente, con riferimento alla sua sempre viva poesia), per la "carezza consolidata di pace e bene a grana grossa", per quei sentimenti, a volte superficiali, a 'maglie larghe', per cui a un funerale del morto si tessono solo le lodi. E con questo si compie il passaggio dalla descrizione di Belyj a quella delle persone presenti al funerale. Esse sono, a confronto con Belyj, quasi scandalosamente vive: respirano, avvolte in calde pellicce (il corpo di Belyj è freddo), si accalcano, ribollono di salute, sangue e sudore, il loro colore è il rosso del cinabro, il rosso degli animali a sangue caldo (rosso è il respiro umano in *Lamark*). Ma la loro vita, che lo sappiano o no, è solo un "sogno nell'involucro di un sogno", eco, come nota Gasparov, della poesia di E. A. Poe *A dream within a dream*, tradotta in russo da Bal'mont. Il verso di Poe suona così: "All that we see or seem / is but a dream within a dream"; la traduzione di Bal'mont: *Vse, čto zritsja, mnitsja mne, / Vse est' tol'ko son vo sne*. Nella sua variazione Mandel'stam introduce il termine a lui caro *oboločka*, facendo in modo che la reminiscenza si acclimi al lessico della poesia in cui viene accolta, si mandel'stamizzi. Ma cos'è il 'sogno dentro un sogno'? In Poe, come in Mandel'stam, è quanto che l'uomo sogna, all'interno di quel più grande sogno che è la vita. Nel caso della poesia il sogno è la salute, l'essere ancora in vita, l'aver "sopravanzato" il morto (*prodvinut'sja vpered*),

<sup>206</sup> I sali 'a tre piani' o 'strati' possono indicare sali ternari. *Trech'jarusnyj* può forse riferirsi alla rappresentazione grafica della formula del sale, che appare come disposta a tre livelli.

ma solo di mezzo passo: solo mezzo passo separa in realtà i vivi dalla morte<sup>207</sup>.

Le ultime due strofe sono dedicate a una doppia rappresentazione: da un lato c'è il *graviroval'sčik*, l'incisore che si appresta a riportare il ritratto di Belyj nella bara su rame, dall'altra il poeta, che in parole rappresenta lo stesso evento. V.A. Favorskij non lavorò mai come *graviroval'sčik* su rame (Gasparov 2002: 630), e quello che eseguì fu un disegno di Belyj nella bara. Perché Mandel'stam avrebbe cambiato questo dato nella poesia? Perché evidentemente quello che gli interessava non era tanto Favorskij, quanto il rame, *istinnaja med'*. La questione è abbastanza intricata, complicata dal fatto che l'incisore torna, in forma variata, nell'ultimo frammento del *poryv*, problema diversamente interpretato a seconda delle varie ricostruzioni delle sue redazioni<sup>208</sup>. La *istinnaja med'* può essere collegata al bronzo dell'*Exegi monumentum* oraziano – la maggior parte delle traduzioni russe dell'ode, tra cui quella di Brjusov (1913), rendono l'*aere perennius* con *med'*. Ai funerali di Belyj, oltre Favorskij, erano presenti una serie di artisti che ritrassero il poeta sul letto di morte, tra cui S. Gorodeckij e L. Brunni; mettendo insieme queste informazioni, si può pensare che Mandel'stam stia rappresentando, attraverso Favorskij e poi attraverso se stesso (e naturalmente attraverso Belyj), l'eternità della vera arte, che la *fuga temporum* non riuscirà a distruggere: Favorskij inciderà il ritratto su rame *istinnaja* (non 'vero' rame in

<sup>207</sup> Ma è possibile anche un'altra interpretazione, che chiama in causa uno dei frammenti incompleti del *poryv* (S I, 410), in cui si legge: *molčit, kak ustrica, na poltora aršina / k nemu ne podojti – početnyj karaul*. Sembra che avanzare “di mezzo passo” (in questo caso di “mezzo *aršin*”) sia qui riferito semplicemente al tentativo di avvicinarsi a Belyj nella bara, impedito dal “picchetto d'onore”. In questo caso il “sogno nell'involucro di un sogno” è la scena dei funerali, così irreali nel suo terribile dolore da sembrare una scena onirica all'interno del grande sogno della vita.

<sup>208</sup> Si accenna ai dati di base della questione redazionale, per i cui dettagli si rimanda a Semenکو e S I. Mandel'stam pensava inizialmente di riunire i diversi frammenti del *poryv* in un'unica lunga poesia; testimoniano questa fase le redazioni I e II di S (I, 405sgg.), la prima annotata dal fratello di Nadežda, E.Ja. Chazin, la seconda da Nadežda stessa. In queste redazioni manca la seconda versione dell'episodio dell'incisore, contenuta nell'ultimo frammento del *poryv*, in quella che S considera la versione più vicina a essere definitiva. Redazioni più tarde testimoniano invece la rinuncia da parte di Mandel'stam a costituire un testo unico (che lui chiamava *kolbasa*, ‘salame’, verosimilmente perché vi si avvolgevano dentro e vi si mescolavano in combinazioni variabili pezzi diversi), e la frammentazione in diverse poesie (S I, 408sgg.). Una di queste redazioni presenta, nella poesia *10 janvarja 1934 goda*, al posto delle ultime due strofe così come sono nella versione definitiva di S, la variazione che S pone a chiusura del *poryv*. Il problema sta nel decidere se si tratti di variazioni, come sostiene Nadežda, o di varianti, come sostiene invece Charždiev, primo editore di un volume di Mandel'stam nella serie *Biblioteka poeta*. Semenکو (1997: 84) legge nelle due diverse redazioni un’“opposizione della situazione interiore” che non si rileva necessariamente. I testi possono essere considerati, insieme a Nadežda e coerentemente con l'approccio finora mantenuto, variazioni più che varianti, tenendo presente che lo stesso Mandel'stam non decise per una redazione definitiva (altri interessanti particolari sulla questione e su alternative redazionali si trovano in Spivak 2008).

quanto opposto a uno 'falso', ma materiale che riflette la vera arte; Favorskij si oppone qui al *risoval'sčik, krochobor*, non tanto 'avaro', quanto, secondo il senso etimologico della parola, occupato a raccogliere minuzie, 'briciole', a fare un rapido schizzo con tratti che il tempo disperderà), mentre Mandel'stam rappresenterà in poesia, come dirà l'ultima strofa, mettendo in scena vari personaggi, "la sola cosa che sappiamo ora", ossia quanto si trova al di qua della soglia che divide i vivi dai morti, il cui limitare, così come non ci si può avvicinare al corpo di Belyj, non è dato ora varcare. In questo senso la figura di Favorskij raddoppia nel testo poetico la posizione autoriale, in un gioco di specchi che ricorda la tradizione per cui il pittore includeva se stesso nel quadro che aveva dipinto: Mandel'stam ritrae Favorskij che ritrae Belyj, e ritrae se stesso che ritrae Favorskij.

Resta da decifrare l'ultima immagine, dall'effetto davvero surrealista, con cui Mandel'stam include se stesso nel ritratto poetico dei funerali di Belyj. È suggestiva l'interpretazione di Semenko, secondo la quale Mandel'stam rappresenterebbe se stesso come una lacrima, che, sospesa tra le ciglia, si allunga a poco a poco, matura come un frutto, fino a cadere, rotolando giù lungo le guance. In Mandel'stam esiste tutto un immaginario relativo a gocce gelate sospese tra le ciglia<sup>209</sup>; alle ciglia Mandel'stam era sensibile, spiega la moglie, perché le sue erano straordinariamente lunghe, tanto che lei lo prendeva in giro, dicendogli che apparteneva ai ciliati (NM II, 354); a parte questo, è espressione russa standard *sleza povisla na resnicach*. Il tutto avvalorerebbe l'ipotesi di Semenko; in questo caso però la sostituzione di *ja* a *sleza* costituirebbe davvero un procedimento, come sostiene la studiosa, di tipo surrealista. Esiste un'altra direzione interpretativa: Gasparov (2002: 630) ritiene che l'immagine risalga a una citazione dell'Ulisse di Joyce nell'articolo del 1933 di D. P. Mirskij intitolato appunto *James Joyce*. Secondo Nadežda (NM I, 245), Joyce era tra gli autori che Mandel'stam leggeva "con interesse e curiosità"; Mirskij aveva inoltre paragonato, in due diversi articoli, la prosa di Belyj e di Mandel'stam a quella di Joyce. Insomma, ce n'è abbastanza per rendere anche quest'ipotesi verosimile. C'è anche una possibilità intermedia, forse la più plausibile, che combina la reminiscenza joyciana mediata da Mirskij (1987: 180; In Joyce Bloom "si appende con le proprie palpebre al bordo superiore della colonna di Nelson") con l'immaginario, già presente in Mandel'stam, delle gocce (lacrime o gelo condensato) sospese tra le ciglia.

\*\*\*

Когда душе и торопкой и робкой  
Предстанет вдруг событий глубина,  
Она бежит виющеюся тропкой,  
Но смерти ей тропина не ясна.

<sup>209</sup> Cf. per esempio le poesie *Ja poterjala nežnuju kameju, Koljut resnicy, Na mertvych resnicach Isakij zamerz*, e nel *Discorso*, lo stesso particolare a proposito di Dante (S II, 224).

Он, кажется, дичился умиранья  
 Застенчивостью славной новичка  
 Иль звука первенца в блистательном собраньи,  
 Что льется внутрь – в продольный лес смычка,

Что льется вспять, еще лентясь и мерясь  
 То мерой льна, то мерой волокна,  
 И льется смолкой, сам себе не верясь,  
 Из ничего, из нити, из темна, –

Ляясь для ласковой, только что снятой маски,  
 Для пальцев гипсовых, не держащих пера,  
 Для укрупненных губ, для укрепленной ласки  
 Крупнозернистого покоя и добра.<sup>210</sup>  
 Январь 1934

Ancora variazioni sul tema della morte, rappresentata ora come un nuovo inizio. La poesia continua e sviluppa, mettendo a fuoco il momento stesso della morte, i temi giunti a maturazione alla metà di *10 janvarja 1934*, laddove si parla degli interessi di Belyj e della musica, che collega i due ritratti di Belyj da vivo e da morto. La morte, fondo (*glubina*) degli eventi, appare inizialmente come qualcosa di oscuro (*smerti tropina ne jasna*), da cui si vorrebbe istintivamente fuggire (l'anima, "frettolosa e timida", cerca riparo correndo lungo una *vijuščajasja tropka* che ricorda insieme il sentiero lungo cui fischietta Goethe nella settima *Ottava*, i percorsi intricati di Belyj-pattinatore e la dantesca via smarrita). Ma quello che prova Belyj di fronte al morire (*umiran'e*, il trapasso dalla vita alla morte, ultimo stadio di cui ci è dato sapere e poter parlare) non è tanto paura, quanto una sorta di timidezza, un senso di disagio, simile a quello di un principiante (*novičok*) di fronte a un compito da affrontare per la prima volta. 'Morire' è dunque qualcosa di nuovo e più grande, con cui non si sa bene come comportarci.

Tutto il resto della poesia sviluppa il paragone tra Belyj e un suono. Belyj, dice Mandel'stam, ha con il morire lo stesso rapporto che il primo suono ha con il venire alla luce. Il primo suono che si produce, all'inizio della musica in una "riunione brillante" (un contesto che genera quindi *zastenčivost'*, sentimento di timidezza e imbarazzo), non è diretto verso l'esterno (verso il pubblico), ma "scorre a ritroso", è diretto verso l'interno della strumento, scorre verso l'ar-

<sup>210</sup> 'Quando all'anima frettolosa e timida / appare d'un tratto il fondo degli eventi, / ella fugge per il sentieretto tortuoso, / ma il viottolo della morte non le è chiaro. // Pare che del morire egli provasse soggezione / per quell'amabile timidezza del principiante, / o del suono primogenito in una riunione brillante, / che fluisce verso l'interno – verso il bosco longitudinale dell'archetto, // che fluisce a ritroso, ancora pigro, e si misura / ora col metro del lino, ora col metro della fibra, / e fluisce come resina, senza credere a se stesso, / dal nulla, da un filo, dalla tenebra, – // fluendo per la maschera amorevole appena plasmata, / per le dita di gesso che non tengono la penna, / per le labbra più pronunciate, per la carezza consolidata / di pace e bene a grana grossa.' *Gennaio 1934*

chetto (più archetti levati, visti da lontano, dal punto di vista del pubblico, formano un “bosco longitudinale”), e si misura con il metro “ora del lino, ora della fibra”<sup>211</sup>; il suono stilla come *smolka*, come resina, in Mandel'stam figura della ‘pazienza del lavoro ben fatto’, che procede lentamente crescendo nel tempo. Questo suono nasce dal nulla: un filo, ossia la corda, ne è la causa prossimale, ma non la vera causa (*ničego* e *niti*, foneticamente vicini per allitterazione, si percepiscono come apparentati anche semanticamente) – la sua vera matrice resta infatti “la tenebra”. Nell’ultima strofa, uguale alla sesta di *10 janvarja 1934*, la musica scorre per il morto, per il suo corpo, e per i partecipanti al funerale.

L’ingresso di Belyj nella morte è dunque equivalente all’ingresso di un suono nel regno dei vivi. Da questo si possono trarre una serie di conseguenze: il regno dopo la morte corrisponde al regno prima del suono (fatto di tenebra e nulla); la stessa incredulità e ritrosia (non si parla di terrore né di orrore) accompagna il passaggio dal nulla alla vita e dalla vita al nulla; se la morte di Belyj è assimilata alla nascita di un suono, allora forse Belyj sta entrando in un aldilà di suono; se il vero nascere del suono primogenito significa scorrere ‘verso l’interno’ e ‘all’indietro’ (così come all’indietro scorre spesso il tempo in Mandel'stam), cioè, in termini rispettivamente spaziali e temporali, verso l’origine e verso il corpo che l’ha creato (lo strumento), allora l’ingresso nella vita e nella morte si corrispondono (allo stesso modo il suono scorre per il corpo senza vita di Belyj, ‘strumento’ la cui anima (*duša*) ha imboccato il sentiero non chiaro della morte). In una specie di percorso circolare, si ha la sensazione che l’anima di Belyj sia trasfusa nella musica suonata al suo funerale, e sembra che esista un unico diaframma che divide la vita e la morte: entrare nella vita o nella morte significa varcare quella stessa soglia. La ‘strada della morte’ è allora all’indietro, verso l’origine del tempo.

\*\*\*

Он дирижировал кавказскими горами  
И машучи ступал на тесных Альп тропы,  
И, озираючись, пустынными берегами  
Шел, чуя разговор бесчисленной толпы.

Толпы умов, влияний, впечатлений  
Он перенес, как лишь могущий мог:  
Рахиль глядела в зеркало явлений,  
А Лия пела и плела венки.<sup>212</sup>  
*Январь 1934*

<sup>211</sup> Si potrebbe pensare che il suono appena prodotto misuri le sue forze con il materiale delle corde da cui nasce, senonché queste non sono costituite di lino o fibre tessili. La presenza di *l’na* è motivata almeno in parte da ragioni di assonanza con *l’etsja* e *lenjas*. Il lino s’inserisce d’altro canto nel ‘codice tessile’ mandel'stamiano, dove la trama delle fibre è metafora per la trama sonora della poesia. In questo senso il suono ‘si misura’, nel senso di ‘si giudica’, con lo stesso ‘metro’ della poesia.

<sup>212</sup> ‘Dirigeva i monti caucasici / e muovendo le mani camminava per i sentieri del-

L'amicizia con Belyj era nata nel 1933 a Koktebel', dove Mandel'stam, alla ricerca come sempre di un interlocutore, gli aveva letto il *Discorso*. Non sorprende quindi che i versi dedicati a Belyj presentino reminiscenze dantesche e del *Discorso* stesso. Già nella poesia precedente, come si è visto, nella *viščajasja tropka* si può percepire una vaga eco della 'via' dantesca (con inversione: la dritta via di Dante, smarrita, corrisponde al sentiero tortuoso che l'anima prende per sfuggire alla morte – la via dritta, in questo caso, sarebbe quindi quella che alla morte va incontro). In queste due quartine i rimandi sono molto più diretti. *Dirižiroval* riporta a tutta la serie di similitudini che nel *Discorso* assomigliano il poeta a un direttore d'orchestra. Il poeta, dice Mandel'stam, sta alla materia poetica come la bacchetta del direttore ai suoni prodotti dall'orchestra, come la formula al preparato chimico; in se stesso inudibile, ma indispensabile, non ornamento né sovrappiù, il "direttore chimico" esiste solo "nei flussi e nelle ondate, nelle piene e nei bordeggi della composizione poetica" (S II, 240, una buona descrizione, questa, anche della posizione dell'io poetico di Mandel'stam nei suoi versi). Così Belyj è un direttore, ma la sua orchestra è costituita da monti, che egli dirige con movimenti delle mani, e da voci di una "folla innumerevole", che è in grado di percepire e convogliare in poesia. La *tolpa* rimanda all'*Ottava* numero sette, in cui Schubert, Mozart, Goethe, Amleto, "contavano il polso della folla e credevano nella folla", e può essere interpretata come l'insieme delle cose mute della natura, di cui il poeta è in grado di percepire il *razgovor*, e come l'insieme degli ingegni del passato, da cui egli riceve "influssi, impressioni", che poi traduce, riportandole nel presente attraverso la sua poesia. *Tolpa* riappare quindi in due versi contigui (quarto e quinto) con due diverse accezioni di significato, secondo il procedimento che in Mandel'stam fa ogni parola diversa da se stessa.

Belyj assume in questa poesia sembianze quasi mitiche: la sua figura che "dirige i monti caucasici e le Alpi"<sup>213</sup> ricorda quella di Orfeo che muove e commuove le pietre; *moguščij*, 'possente, valoroso', è spesso definito il mitico *bogatyr*; il finale, poi, chiama direttamente in causa Dante e la Bibbia. Le sorelle Lia e Rachele, prima (non amata) e seconda (amata) moglie di Giacobbe, sono ricordate nel canto XVII del *Purgatorio* (vv. 97-109) come simboli rispettivamente della vita attiva e contemplativa. Nel passo dantesco Lia canta e intreccia una ghirlanda di fiori di cui si adorna, mentre Rachele siede tutto il giorno allo specchio, rimirando i suoi stessi occhi. La cornice è la settima, quella dei lussuriosi secondo e contro natura, attraversata la quale Dante si ritrova alle porte

---

le fitte Alpi, / e, guardandosi intorno, per deserti lidi / avanzava, percependo la conversazione di una folla innumerevole. // Folle d'ingegni, d'influssi, d'impressioni / riportò, come solo un possente poteva: / Rachele guardava allo specchio delle apparizioni, / e Lia cantava e intrecciava una corona.' *Gennaio 1934*

<sup>213</sup> Sia i monti caucasici che le Alpi trovano riferimenti nelle opere di Belyj, cf. Gasparov 2002: 630. In più, secondo una testimonianza riportata da Krivulin, Belyj avrebbe detto in punto di morte di avere l'impressione di poter "toccare i monti del Caucaso con le dita" (Mandel'stam 2003: 94).

del Paradiso, dove, abbandonato Virgilio, attende Beatrice. Il problema interpretativo diventa quello di colmare il salto tra gli ultimi due versi e il resto della poesia, ricostruendo quell'anello mancante del pensiero che renda ragione della presenza di Lia e Rachele. Diverse supposizioni sussistono: Belyj potrebbe aver riportato nella sua poesia l'aspetto attivo e contemplativo della cultura europea<sup>214</sup>, oppure potrebbe aver sperimentato nella sua vita entrambe le inclinazioni (con riferimento per esempio ai suoi studi teorici da un lato e alla partecipazione alla costruzione del Goetheanum di Rudolf Steiner dall'altro). Una direzione interpretativa interessante è l'identificazione di Belyj con Dante. La "folla di ingegni, influssi, impressioni" che egli riporta somiglia alla folla di personaggi incontrati da Dante nel suo viaggio; in questo caso Mandel'stam avrebbe 'accompagnato' (un po' come Virgilio) con la sua poesia Belyj fino all'ultima stazione possibile (questa ottava costituirà infatti l'ultima descrizione di Belyj), dopo la quale egli entrerà un luogo di luce e di suono inattingibile alla parola (e forse, ma questo non è detto, dove una presenza maschile dovrà cedere a una femminile, adombrata da Lia e Rachele)<sup>215</sup>.

\*\*\*

А посреди толпы, задумчивый, брадатый,  
Уже стоял гравёр – друг меднохвойных досок,  
Трёхъярой окисью облитых в лоск покатый,  
Накатом истины сияющих сквозь воск.

Как будто я повис на собственных ресницах  
В толпокрылатом воздухе картин  
Тех мастеров, что насаждают в лицах  
Порядок зрения и многолюдства чин.<sup>216</sup>  
*Январь 1934*

L'ultima ottava del *порыв* è infatti dedicata non a Belyj, ma agli autori del suo ritratto, Favorskij e poi Mandel'stam stesso, a costituire una variazione delle ultime due quartine di *10 января 1934*. Favorskij sembra aver subito un processo di mitizzazione analogo a quello di Belyj nell'ottava precedente: pensoso, barbuto (Favorskij aveva davvero la barba), ricorda un po' un filosofo greco o

<sup>214</sup> Cf. una delle varianti, che rende plausibile questa direzione interpretativa in modo più evidente (S I, 409, vv. 6-7): *I evropejskoj mysli razvletvlen'e / on perenes, kak liš' moguščij mog*. Nella stessa variante Belyj avanza "a pavidì passi" (*puglivymi šagami*), come Amleto in *Vos'mistišija*.

<sup>215</sup> Lia ricorre nella poesia di Mandel'stam *Vernis' v smesitel'noe lono*, in cui è ipostasi della moglie Nadežda (S I, 126-127; cf. Musatov 2000).

<sup>216</sup> 'E in mezzo alla folla, pensoso, barbuto, / già stava l'incisore – amico delle lastre di rame-abete, / bagnate di ossido tri-intenso sulla lucentezza inclinata / splendenti dell'emergere della verità attraverso la cera. // È come se fossi sospeso alle mie proprie ciglia / nell'aria follalata di quadri / di quei maestri che introducono nei personaggi / l'ordine della vista e della moltitudine il rango.' *Gennaio 1934*

un pittore di icone. La prima quartina è dedicata a una descrizione del processo di incisione, su cui Mandel'stam avrebbe chiesto spiegazioni a più persone<sup>217</sup>. Due versi e mezzo concentrano diverse fasi della tecnica dell'acquaforte: una tavola di rame viene lucidata (con bianco di Spagna, carbonato di calcio in polvere mescolato ad acqua), cosparsa di un coprente (cera), su cui si incide con una punta sottile il disegno che poi apparirà sulla carta, in corrispondenza del quale il rame viene messo a nudo. La tavola si immerge poi in acido nitrico (HNO<sup>3</sup>), un forte ossidante, che incide il metallo dove non è protetto. Nella quartina il processo è condensato attraverso una serie di termini che bisogna cercare di decifrare: le lastre "di rame-abete" (*mednochvojnye*) possono indicare collettivamente, con un neologismo, le tecniche di incisione su rame e su legno, oppure *chvojnye* potrebbe indicare il colore del legno di abete, rossiccio, simile a quello del rame<sup>218</sup>; la *trech "jaraja okis"* può indicare la trivalenza dell'acido nitrico (tre volte violento, corrosivo)<sup>219</sup>; il *losk pokatyj* può riferirsi alla superficie della lastra di rame che è stata lucidata<sup>220</sup>; la verità (*istina*, la stessa che traspare dalle icone) che traluce attraverso la cera è il disegno che resterà inciso sul rame<sup>221</sup>.

La seconda quartina riprende il primo verso della quartina corrispondente di *10 janvarja 1934*, per poi svilupparlo in una diversa direzione. Mentre in *10 janvarja 1934* il tema era il pianto e la soglia che divide vita e morte, qui, in conformità con il progressivo allontanamento dal tema funebre, l'attenzione è concentrata sull'arte. Il tema generale dei quattro versi sembra essere abbastanza chiaro, una celebrazione della vittoria dell'arte sulla morte; a un'analisi parola per parola i versi si rivelano però enigmatici, e la loro interpretazione un tentativo che, basato anche su suggestioni e impressioni personali, non esclude altre possibilità.

*Kak budto ja povis na sobstvennych resnicach* sembra un esempio, tipicamente mandel'stamiano, di variazione dell'identico. Sembra cioè che, laddove in *10 janvarja 1934* veniva evocata un'immagine di lacrime e pianto, qui lo stesso verso abbia invece a che fare con una situazione di stupore attonito, una specie di visione interiore, in cui il poeta immagina, come dice il verso successivo, di essere sospeso in un'aria piena di una "folla alata di quadri". Sono evidenti alcuni spostamenti: ciò che generalmente *visit*, 'sta appeso', è la *kartina*,

<sup>217</sup> Secondo Mec, era stato Lev Gumilev, la cui amicizia con Mandel'stam si era rinsaldata in quegli anni (Beljakov 2012: 44sgg.), a illustrargli la tecnica di incisione su rame (PSSP I, 627).

<sup>218</sup> Nei *Quaderni di Voronež* Favorskij comparirà in un'altra poesia, *Kak derevo i med'* (S I, 240) in cui il rame sarà definito *javorovaja*, letteralmente 'di sicomoro', da intendere come 'del colore del sicomoro'.

<sup>219</sup> In *10 janvarja 1934* erano presenti quelle che si erano interpretate come soluzioni di sali ternari (*solej trech "jarusnych rastvory*). Una catena di trasformazione fonetica porta da *trech "jarusnyj* a *trech "jaryj*, e dai sali a un acido.

<sup>220</sup> La stessa catena sonoro-semantica *pokatyj-nakatom* è stata osservata in *Stichi o ruskkoj poezii*.

<sup>221</sup> *Med'* e *vosk* risuonano non solo come *realia* della tecnica di incisione, ma anche come mitologemi della poesia mandel'stamiana, a partire da *Tristia* (cf. S I, 124).

il quadro, e non lo spettatore; allo stesso tempo *povisnut' v vozduche* significa 'restare in sospeso', in uno stato di incertezza irresoluta, possibile descrizione della condizione interna di Mandel'stam (le ciglia, in questo caso, sarebbero un residuo della combinazione joyciano-mandel'stamiana ipotizzata per *10 janvarja 1934*); la *tolpa* è, come in *10 janvarja 1934*, la folla presente ai funerali<sup>222</sup>, che viene trasferita qui ai quadri (i quadri "alati", volanti, rimandano ancora a analogia fantasia nel *Discorso*, S II, 252). In che senso i maestri (i pittori) introducono "nei personaggi" (dei quadri) "l'ordine della vista e della moltitudine il rango"? Si può avanzare questa interpretazione: sia queste due ottave che le due corrispondenti di *10 janvarja 1934* rappresentano una fantasia narrativa del funerale stesso, messa in moto dalla presenza di Favorskij. In *10 janvarja 1934* Mandel'stam rappresenta, dopo l'incisore, se stesso nell'atto di narrare la morte di Belyj e i suoi funerali, qui invece la rappresentazione di Favorskij che rappresenterà il morto si allarga a una più ampia fantasia sulla pittura: i partecipanti al funerale si trasformano in personaggi di quadri, cui è conferito "l'ordine della vista", ossia, con uno spostamento da attivo a passivo, quell'ordine derivato dalla rappresentazione pittorica, che dispone il reale secondo il criterio della visione del pittore e degli altri spettatori, e "il rango della moltitudine", dove *mnogoljudstva* è interpretabile come genitivo oggettivo, il rango che il pittore attribuisce alla moltitudine (la folla dei personaggi dei quadri). In pratica la pittura ordina la realtà da due punti di vista: la riorganizza strutturalmente in modo che diventi oggetto di visione in un quadro, e la organizza semanticamente, in modo che ai diversi personaggi sia conferito un rango, un ruolo, e quindi un particolare significato all'interno del quadro.

I funerali e il compianto di Belyj cedono quindi il passo a una narrazione della narrazione, e la figura di Mandel'stam narratore dell'evento sparisce a sua volta dietro quella di Favorskij: la poesia cede il passo alla pittura.

### 3.9 Poryv di Marija Petrovych

Мастерица виноватых взоров,  
Маленьких держательница плеч!  
Усмирен мужской опасный нор,  
Не звучит утопленница-речь.

Ходят рыбы, рдея плавниками,  
Раздувая жабры: на, возьми!  
Их, бесшумно охающих ртами,  
Полухлебом плоти накорми.

Мы не рыбы красно-золотые,  
Наш обычай сестринский таков:

<sup>222</sup> Stranamente, però, nella descrizione di Cvetaeva erano presenti al funerale solo circa diciassette di persone (Cvetaeva 1997: 269).

В теплом теле ребрышки худые  
И напрасный влажный блеск зрачков.

Маком бровки мечен путь опасный.  
Что же мне, как янычару, люб  
Этот крошечный, летуче-красный,  
Этот жалкий полумесяц губ?..

Не сердчай, турчанка дорогая:  
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,  
Твои речи темные глотая,  
За тебя кривой воды напьюсь.

Ты, Мария, – гибнущим подмога,  
Надо смерть предупредить – уснуть.  
Я стою у твердого порога.  
Уходи, уйди, еще побудь.<sup>223</sup>  
13-14 февраля 1934

Le due poesie sulle quali i *Quaderni di Mosca* si interrompono sono liriche d'amore e morte. La dedicatoria è Marija Petrovych<sup>224</sup>, giovane poetessa e traduttrice (nel 1934 aveva venticinque anni), amica di Achmatova, oggetto da parte di Mandel'stam, tra il 1933 e il 1934, di una breve, travolgente e non corrisposta passione, e, come spesso accadeva, trasformata in soggetto, destinataria, ascoltatrice di versi, tra i quali anche l'epigramma a Stalin<sup>225</sup>.

Quella che Achmatova ha definito come “la più bella lirica d'amore del XX secolo” è molto più di una lirica d'amore, ed è tra l'altro un esempio chiarissi-

---

<sup>223</sup> ‘Maestra di sguardi colpevoli, / detentrica di piccole spalle! / È stata domata la pericolosa indole maschile, / non risuona la parola-annegata. // Nuotano i pesci, rosseggiando con le con pinne, / gonfiando le branchie: to', prendi! / Nutrili, le bocche silenziosamente gementi, / con mezzo pane di carne. // Noi non siamo pesci rossi, / il nostro costume fraterno è questo: / nel corpo caldo sottili costoline / e l'umido vano brillio delle pupille. // Il papavero del piccolo sopracciglio segna una strada pericolosa. / Perché mi è cara, come a un giannizzero, / questa minuscola, rosso-fugace, / questa povera mezza luna delle labbra?... // Non te la prendere, mia cara turca: / con te mi cucirò nel sacco sordo, / inghiottendo le tue parole oscure, / per te mi disseterò di acqua ricurva. // Tu sei, Maria, ausilio dei perituri, / bisogna anticipare la morte – addormentarsi. / Sto presso questa dura soglia. / Va', va' via. Resta ancora.’ 13-14 febbraio 1934

<sup>224</sup> Sulla possibilità che la seconda lirica sia indirizzata anche a Nadežda cf. NM III, 198sgg.

<sup>225</sup> Di Marija Petrovych era innamorato in quel periodo anche il figlio di Achmatova, Lev Gumilev, cosa che non incrinò in ogni caso l'amicizia tra quest'ultimo e Mandel'stam. Si ripeteva così, come Mandel'stam stesso riconobbe, la stessa situazione dell'inizio degli anni Venti, quando egli rivaleggiava con il padre di Lev, Nikolaj Gumilev, per l'amore di O'lga Gil'debrandt-Arbenina (Beljakov 2012: 45-46; Vidgof 2012: 297-298). Per dettagli relativi alla vita di Marija Petrovych e ai suoi rapporti con Mandel'stam cf. Vidgof 2012: 286sgg.

mo alcuni dei più tipici procedimenti poetici mandel'stamiani, riassumibili nella parola 'spostamento': come si è visto più volte, ogni cosa, nei versi di Mandel'stam, si muove, cambia di posto e di ruolo, per ritrovarsi spesso sul versante opposto, e apparire nelle vesti del suo contrario. Nei primi due versi della poesia Marija Petrovych è *masterica* e *deržatel'nica*, due termini che esprimono una posizione di potere; è però *masterica vinovatyč vzdorov*, maestra di sguardi che esprimono un senso di colpa, una situazione quindi di vulnerabilità, e *deržatel'nica malen'kich pleč*, "detentrica" sì, ma "di piccole spalle", indice di una corporatura esile<sup>226</sup>. In pratica i primi due versi sono, in senso lato, due ossimori, che sottolineano la contraddittoria percezione da parte di Mandel'stam della Petrovych, collocata contemporaneamente in una posizione di forza e di debolezza<sup>227</sup>. Il secondo e il terzo verso sono invece dedicati al ruolo di Mandel'stam stesso; la "pericolosa indole maschile" lo fa immaginare in un ruolo dominante, ma il fatto che essa sia stata repressa, e ogni discorso (che per ora possiamo interpretare come d'amore) messo a tacere, indica il passaggio a un ruolo di sottomissione. Fin qui Mandel'stam potrebbe star descrivendo brillantemente la complessa dialettica dei rapporti di potere insita nelle relazioni amorose (si sente anche agitarsi nel sottofondo la domanda su chi dei due abbia tentato l'altro: se con la "pericolosa indole maschile" Mandel'stam sembra riconoscere il proprio ruolo attivo, il tono ironicamente iperbolico dell'espressione, unito a quello, pieno di sottintesi, di *masterica vinovatyč vzdorov*, fanno immaginare che Marija Petrovych avesse avuto la sua parte nell'incoraggiare la passione del poeta). Le cose si complicano con il passaggio dalla prima alla seconda strofa, a cominciare da *utoplennica*, parola chiave della poesia. Il termine si riferisce chiaramente a *reč'*, ma nello stesso tempo è percepito nella catena di parole in *-ca* che definiscono la Petrovych, *masterica* e *deržatel'nica*; a un livello semi-inconscio si sente già che quella 'maestra' e 'detentrica' sarà anche in qualche modo 'annegata'. *Utoplennica* inserisce poi nella poesia il tema dell'acqua e della morte nella loro combinazione della 'morte per acqua'; separati, ricombinati e poi nuovamente separati, i due temi costituiranno il tessuto di buona parte dei versi rimanenti.

La seconda strofa palesa subito uno dei problemi interpretativi più tipici in Mandel'stam; se nella prima si percepisce abbastanza chiaramente che il 'tu' cui la poesia si rivolge è una donna, e l'io, presentato in terza persona, un uomo che coincide con il poeta, dalla seconda strofa in poi questa distinzione non è più così chiara. Chi è il 'tu' cui si rivolgono i due imperativi *voz'mi* e *nakormi*? Può

<sup>226</sup> Levin (1998: 43) sottolinea l'uso incongruo rispetto alla lingua standard dei termini *masterica* e *deržatel'nica*, il primo dei quali dovrebbe accompagnarsi di solito a un infinito o a un complemento retto da *na* seguito dall'accusativo, e non a un genitivo, mentre il secondo presuppone in genere dopo di sé un termine come *akcij* ('azioni'), e non certamente *pleč*, 'spalle'.

<sup>227</sup> La sensazione di fragilità fisica unita a quella di forza interiore che emanava da Marija Petrovych è attestata dalle testimonianze dei contemporanei, cf. ancora Vidgof 2012: 289-290.

essere la stessa Petrovych, ma non sicuramente e non esclusivamente; potrebbe anche trattarsi di un 'tu' generico. Altro problema: chi sono i pesci? Se i primi due versi della quartina possono far immaginare i pesci di un acquario (forse nella stanza dove si trovano i protagonisti della poesia?), il terzo e quarto verso dicono chiaramente che i pesci sono allo stesso tempo una metafora. La prima impressione, confermata dal resto della produzione mandel'stamiana, è che si tratti di un livello degradato di umanità<sup>228</sup>. Nella poesia i pesci, con un'immagine il cui valore metaforico si rivelerà terrifico, aprono la bocca, con il movimento tipico della respirazione. Il verbo usato da Mandel'stam, *ochat'*, condensa in sé una serie di associazioni. Significa letteralmente 'aprire la bocca per emettere 'oh'', spesso inteso come gemito o lamento, riferito a persone; i pesci che *ochajut bessumno* aprono allora la bocca per emettere un lamento di dolore, ma, come il discorso messo a tacere del poeta, le loro parole non risuonano, non solo perché sono 'muti come pesci' (*nem kak ryba*, sia in italiano sia in russo), ma anche perché nell'acqua, elemento di morte e di silenzio, ogni suono è attutito; ancora: i pesci aprono la bocca perché hanno fame, infatti verranno nutriti, ma non con pane – il loro pane è in realtà carne strappata; d'altro canto, laddove nell'acqua il discorso, metonimia del poeta, annega, i pesci vivono – esiste dunque una contrapposizione tra il poeta e i pesci. Cosa vuol dire nutrire con la carne? La prima associazione che viene in mente è di tipo erotico: nutrire con la propria carne, concedersi sessualmente. Ma si percepisce anche una chiara risonanza religiosa: offrire il proprio corpo, come Cristo. E, infine, una legata al tema della *kazn'*: morire, dandosi in pasto al potere politico.

La strofa successiva sembra ribadire alcuni confini: noi non siamo, dice il poeta, pesci rossi (*krasno-zolotyje rybki: zolotyje rybki* sono i pesci rossi che popolano gli acquari. L'aggiunta di *krasno-*, oltre a rispondere a una loro reale caratteristica, li inserisce in una serie di elementi di colore rosso che attraverseranno la poesia: le pinne, il "papavero del sopracciglio", le labbra). La ridefinizione è però solo apparente; come è stato mostrato (Levin *et al.* 1974: 64), non si può stabilire univocamente a chi il *my* si riferisca, le possibilità 'io e te', oppure 'noi uomini', o anche 'noi donne' sono ugualmente accettabili. La prima ipotesi è forse più probabile se si tiene conto dell'aggettivo *sestrinskij*; io e te, direbbe in questo caso Mandel'stam, non siamo legati da rapporti famelici o predatori come i pesci, ma ci lega un rapporto fraterno (*sestrinskij*, 'sororale', è dovuto all'attrazione con *ryba*, in russo femminile), aggettivo che descrive bene la relazione amorosa secondo il poeta, fatta di complicità, mutuo sostegno, continua assistenza, reciproca identificazione. E poi, compiendo di nuovo il percorso evolutivo da forme inferiori a superiori: il nostro corpo è caldo, respiriamo aria con i polmoni, non con le branchie (*rebryški chudye* rientra ancora nelle caratteristiche di fragilità fisica attribuite a Marija Petrovych), la nostra vista è umana, un occhio umido (tenuto umido dal movimento delle palpebre, nel pesce

<sup>228</sup> I pesci introducono nella poesia secondo Levin (1998b: 35sgg.) una modalità narrativa 'indefinita', in bilico tra mondo interiore e mondo esterno, che ne definirà l'ulteriore svolgimento.

assenti), la cui pupilla ha un *blesk*, ‘brillio’, ma anche ‘vivacità’, ‘brio’ (dovuto al fatto che si dilata e si restringe a seconda della luce, mentre quella dei pesci è fissa). La visione umana però è vana, e l'aggettivo *naprasnyj* sembra sconfessare tutto quello che la strofa aveva fin qui costruito; *naprasno* in *Lamark* l'uomo ama Mozart, se il suo udito dovrà scomparire, cedendo alla “sordità di ragno”. Anche qui, allora, *naprasnyj* sembra tenere aperta la possibilità di un'evoluzione al contrario, ribadendo con questo la vanità di tutte le conquiste umane.

La prima parte della poesia ha sviluppato *utoplennica* nel senso del silenzio: annegare significa zittire in acqua, da cui le metafore ittiche con tutte le loro implicazioni. La seconda metà della poesia (quarta e quinta strofa) elabora a partire da *utoplennica* il tema del suicidio, realizzandolo poeticamente attraverso un immaginario orientale, messo in moto probabilmente dal fatto che *turčanka* era uno dei nomignoli familiari di Marija Petrovyč<sup>229</sup>. Come nella prima parte, ruoli e caratterizzazioni dei due attori della poesia si spostano continuamente. Nella quarta strofa lei appare nelle vesti di una sultana, lui di un giannizzero, sua guardia personale. Petrovyč è caratterizzata, come nella prima parte della poesia, da un lato come vulnerabile e tenera (le labbra minuscole, la povera mezzaluna, dove *žalkij* indica qualcosa che desta pietà), dall'altro come pericolosa e minacciosa (si può pensare che il *mak*, letteralmente ‘papavero’, del sopracciglio, possa avere a che fare con le proprietà oppiacee del fiore – il sopracciglio che stordisce, induce alla dimenticanza, ma in realtà è immediata l'associazione con *mach*, o *vzmach*, il movimento del sopracciglio che si alza, a significare o un tacito segno di invito, e in questo caso il pericolo è quello della seduzione, oppure un altrettanto convenuto segno di condanna, una specie di pollice verso con cui il sultano indica una sentenza di morte. L'unico testo che presenti la variante *vzmach* risulta essere quello riportato da Levin nel suo articolo dedicato all'analisi di questa poesia<sup>230</sup> – è anche possibile che Mandel'stam giocasse intenzionalmente con l'assonanza delle due parole).

La quinta strofa mette invece in scena un suicidio per annegamento, riportando nuovamente nei versi il tema della parola e del silenzio. La morte per annegamento in un sacco è un tipo di pena capitale diffusa presso più popoli; ci si aspetterebbe che fosse la donna, raffigurata nella strofa precedente nelle vesti di una sultana, a condannare a morte il suo “giannizzero” (in questo caso la condanna potrebbe essere interpretata anche come metafora del rifiuto di corrispondere l'amore). Ma così non accade, perché tutto, nel giro di un verso, si sposta: la pena capitale diventa una morte volontaria (“mi cucirò nel sacco”), e la donna che dovrebbe infliggere la condanna si trasforma nella vittima di un suicidio comune. Sono possibili come sempre più interpretazioni: che lo schiavo d'amore si trasformi in padrone, e la passione in passione di morte; che la padrona e

<sup>229</sup> Gasparov (2002: 630) segnala la presenza di un ipotesto puškiniano (*Bachčisarajskij fontan*). Per una rassegna di altri possibili ipotesti della poesia cf. Vidgof 2012: 294sgg.

<sup>230</sup> Levin 1998b: 35. Nell'articolo non è indicata la fonte del testo mandel'stamiano.

lo schiavo d'amore della strofa precedente non abbiano molto a che fare con i personaggi di questa, e il suicidio sia dovuto a ragioni diverse (uno dei problemi interpretativi di tutta la poesia è il suo continuo oscillare tra una lirica amorosa e una non d'amore). Nella morte per annegamento, in cui ci si cuce in un sacco "sordo", dove non risuona parola (la "parola-annegata" della prima strofa), a riempire i polmoni sono *tvoi reči temnye*, 'i tuoi discorsi oscuri', definiti poi, metaforicamente, *krivaja voda*, 'acqua ricurva' (secondo l'identificazione mandel'stamiana di aria-acqua). Si tenta ora di sciogliere la rete delle metafore. Esiste in Mandel'stam un'acqua *pravdivaja*, 'verace' o 'di verità' (*chorošaja, koljučaja, suchaja*, S I, 180), ed esiste un'acqua *temnaja*, 'scura', impura, di morte, cui spesso è assimilata un'aria torbida, densa, difficilmente respirabile (cf. *Sestry tjažest' i nežnost', Našedšij podkovu*). È ovvio che nella poesia le *reči temnye* corrispondano all'acqua scura e *krivaja*, non solo 'curva' (inserita nell'immaginario di cose curve riferite all'oriente, tra cui la mezzaluna delle labbra), ma anche che attiene alla *krivda*, contrario della *pravda*, alla menzogna, falsità, ingiustizia. Allora, a ben vedere, è forse ancora la donna a condannare in qualche modo l'uomo, con le sue parole oscure e menzognere? Oppure, più semplicemente, l'uomo si vota al silenzio sul loro amore, accettando i discorsi oscuri, ambigui di lei, e la falsità di una relazione clandestina? Oppure, ancora, i due decidono di morire perché gli unici discorsi che possono ora risuonare (in questo caso per ragioni diverse da quelle amorose) sono scuri, torbidi, e non resta allora che immergersi in quest'aria-acqua della menzogna e della morte? Tutte queste interpretazioni sono contemporaneamente possibili.

La bellezza dell'ultima strofa sta tutta nel suo cambio repentino di tono e atmosfera. La donna, per la prima volta, viene chiamata per nome<sup>231</sup>; Marija, nome reale della Petrovyč, ha anche un'indubbia risonanza religiosa. Non più fragile creatura da proteggere né dominatrice, non più pericolosa seduttrice né sovrana con potere di morte, né ambigua ingannatrice, compagna o causa di sventura, Marija è colei che 'aiuta a morire' (*gibnuščim podmoga*, alla lettera 'conforto', 'soccorso', 'ausilio' di chi sta morendo); infatti bisogna, dice Mandel'stam, "prevenire la morte, addormentarsi", evitare cioè, con il suicidio, la morte per mano d'altri. La "dura soglia" presso cui il poeta sente di stare è la soglia della morte, e l'ultimo verso dice come meglio non potrebbe l'insieme dei contraddittori sentimenti che legano il poeta alla donna e che hanno governato finora il tessuto lirico: in un crescendo di tensione i due imperativi, imperfettivo e perfettivo, di *uchodit'-ujti*, invitano la donna ad allontanarsi, a sottrarsi dalla rovina cui il poeta va incontro, poi le ordinano in modo più pressante di andarsene via, poi l'ordine si scioglie in una preghiera, di segno opposto: resta ancora per un po', in cui il poeta chiede alla donna amata di accompagnarlo, in modo non esente da ambiguità, alla morte (cercando dunque di salvarla dalla rovina e attirandola al tempo stesso nella rovina – Marija Petrovyč era tra coloro a cui

<sup>231</sup> Sulle diverse redazioni di questo verso cf. S I, 537.

Mandel'stam aveva letto l'epigramma, quando già il solo fatto di essere tra gli amici del poeta costituiva negli anni Trenta un pericolo<sup>232</sup>).

Questa poesia può essere un buon esempio di come il pensiero mandel'stamiano si muova a livello 'sub-molecolare'. Se si definisce come 'molecolare' il livello delle parole, e 'sub-molecolare' quello dei contrassegni semantici delle stesse, vedremo come la reale impalcatura della poesia si basi sullo sviluppo e l'interazione dei contrassegni semantici, e questo renda la struttura macroscopica della poesia ambigua, contraddittoria. All'inizio della poesia il tema 'molecolare' è la relazione tra un uomo, che reprime i suoi istinti e tace discorsi pericolosi, e una donna, insieme fragile e forte, ritrosa e tentatrice. I contrassegni, invece, puntelli su cui si poggerà il discorso poetico, sono: sovranità/possesso/potere (*masterica, deržatel'nica*), forzato silenzio (*utoplennica-reč'*), morte violenta nell'acqua (*utoplennica*), controllo dei propri istinti (*usmiren...opasnyj norov*). Nella seconda e terza strofa il livello 'molecolare' risulta già incongruo: come si collegano i pesci al tema amoroso? Il livello sub-molecolare è chiaro: sviluppo, attraverso la metafora, tipica dell'idioletto mandel'stamiano, dei pesci, dei contrassegni sovranità/potere, vita nell'acqua=morte, silenzio=impossibilità di parole umane, istinto (con rovesciamento: nella prima strofa un istinto messo a tacere, qui un istinto espresso, la fame).

Nella quarta e quinta strofa il livello molecolare ancora *befremdet*: perché il rapporto tra l'uomo e la donna è paragonato a quello tra un giannizzero (che aveva tra l'altro obbligo di celibato) e la sua sultana, e perché l'uomo vuole uccidersi con la donna, o, alternativamente, per la donna? (c'è una sorta di ingorgo pronominale: l'uomo muore insieme alla donna-sovrana (*s toboj*), a causa della donna (che ne decreta la morte), per (per salvare? in nome della?) la donna (*za tebja*). La ragione è che anche la donna è portatrice di più contrassegni, ciascuno dei quali agisce contemporaneamente in una direzione diversa: è padrona, compagna, creatura fragile da difendere). Il livello sub-molecolare è più chiaro, combina i contrassegni sovranità/potere e morte violenta nell'acqua, e sviluppa il contrassegno 'forzato silenzio' in quello della menzogna, ancora con sovratoni politici (*nepravda*, altro lessema tipico dell'idioletto mandel'stamiano, incarnato nella metafora della *krivaja voda*).

Ultima strofa: al livello molecolare, svolta improvvisa, trasformazione della donna in entità santifica, che accompagna alla morte; a quello sub-molecolare, scomparsa di tutti i contrassegni di sovranità/potere, forzato silenzio, morte/vita nell'acqua. Resta il contrassegno della morte violenta, ma addolcito (uccidersi è addormentarsi); è introdotto quello della donna come compagna che aiuta, soccorre, la maggiore novità nella strofa, responsabile della sensazione di svolta.

Questa descrizione schematica non si pone lo scopo di spiegare i versi,

<sup>232</sup> Secondo Nadežda fu probabilmente proprio Marija Petrovyč a tradire Mandel'stam; la versione dell'epigramma in possesso della polizia segreta era apparentemente nota solo a lei. Molti attribuiscono però quest'interpretazione dei fatti alla gelosia (Gerštejn 1986: 82-83).

ma solo di mostrare come una delle maggiori difficoltà di Mandel'stam risieda nel fatto che la sua poesia, così come appare alla superficie, è un velo steso su una struttura sottostante il cui movimento è spesso responsabile di smottamenti, salti, apparenti incongruenze e contraddizioni nel tessuto superficiale. Questi sottoelementi, costituenti del pensiero che sottende i versi, si situano spesso al di là del bene e del male, e si costituiscono in coppie antitetiche di opposti. L'individuazione dei componenti 'sub-molecolari' non rende ragione di per sé di come sia fatta o di cosa significhi la poesia, ma aiuta a chiarirne alcuni aspetti e a scioglierne qualche contraddizione, con la speranza di compiere un passo in più nella comprensione della percezione mandel'stamiana del mondo.

\*\*\*

Твоим узким плечам под бичами краснеть,  
Под бичами краснеть, на морозе гореть.

Твоим детским рукам утюги поднимать,  
Утюги поднимать да веревки вязать.

Твоим нежным ногам по стеклу босиком,  
По стеклу босиком, да кровавым песком.

Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть,  
Черной свечкой гореть да молиться не сметь.<sup>233</sup>  
<Февраль> 1934

L'ultima poesia del *порыв* e dei *Quaderni di Mosca* detta l'ultima trasformazione di una figura femminile dai tratti composti. Si ritiene che la principale dedicataria dei versi, scritti nel 1934, probabilmente nel febbraio, prima dell'arresto<sup>234</sup>, sia ancora Marija Petrovych, anche se Nadežda non esclude (ma senza esserne pienamente convinta) che la poesia sia indirizzata a lei, o anche a lei. A Petrovych può rimandare la corporatura esile, da bambina, nonché il finale, in cui, a detta di Nadežda, sarebbero espressi sentimenti che nessuno riferirebbe

<sup>233</sup> 'Le tue strette spalle dovranno di sferze arrossarsi, / di sferze arrossarsi, al gelo bruciare. // Le tue mani di bimba ferri da stiro alzare, / ferri alzare e spaghi legare. // I tuoi teneri piedi scalzi sul vetro andare, / scalzi sul vetro, e su sabbia insanguinata. // E io dovrò per te come nera candela bruciare, / come nera candela bruciare e non osare pregare.' <Febbraio> 1934

<sup>234</sup> Secondo Nadežda invece i versi erano stati "probabilmente" composti a Voronež nella primavera del 1935 (NM III, 198), e vanno collocati in apertura del primo *Quaderno di Voronež*. L'edizione PSSP, a cura di Mec, a sua volta li data al 1934, ma li include in una sezione di poesie sparse di anni diversi, che non rientrano nel *corpus* mandel'stamiano principale. La confusione di Nadežda, derivata dal fatto che Mandel'stam non mostrò mai alla moglie la poesia, una delle cui copie fu ritrovata da Charčiev tra le carte della moglie di Rudakov, testimonia in ogni caso come l'ultima maniera dei *Quaderni di Mosca* sia vicina a quella dei *Quaderni di Voronež*.

alla propria moglie; d'altro canto però stirare, occuparsi di faccende domestiche, legare con corde le proprie masserizie nei trasferimenti da un luogo all'altro, erano occupazioni solite di Nadežda. In realtà la domanda non è cruciale, perché i contorni delle identità in questi versi sfumano nel tragico ritratto ideale di una figura femminile che è compagna di sventura. Se nella poesia precedente la donna amata era maestra e signora, sultana e tentatrice, ingannatrice e suicida, infine consolatrice e soccorritrice nel momento della morte, qui è sorella del poeta, ne condivide (quasi ne duplica) le sofferenze. Degli otto semplici versi che compongono la poesia, sei, divisi in tre piccoli *flash*, sono dedicati alla donna, mentre gli ultimi due al poeta. L'intensità deriva dal buio totale che si stende attorno ai quattro distici: è impossibile collocare quello che accade nel tempo (tutte le forme verbali sono nominali, per dirla con Celan *zeitoffen*), ma quanto la poesia, come un oracolo, predice, deve accadere, in un futuro – quanto prossimo? – che potrebbe in realtà essere già presente; non si conosce il dove – dove sono, o dove saranno, il poeta e la donna, ma, lo si sa, essi non sono insieme, sono condannati a soffrire separati pensando l'uno all'altro (in che termini il poeta pensi alla donna è detto nell'ultimo distico; su come la donna pensi al poeta possiamo solo fare supposizioni); non si sa (si può solo immaginare) perché tutto questo accada, e non si sa come né quando finirà: la poesia non presenta scioglimento del dramma; non si sa chi costringa la donna a tante sofferenze. E poi c'è il buio corporeo: né la donna né il poeta hanno volto. La donna ha solo parti del corpo (tre chiazze cromatiche nell'oscurità, rosso per le spalle, bianco del gelo e biancore metallico del ferro unito al bianco delle “mani infantili”, rosso del sangue dei piedi), l'uomo non ha neppure un corpo, che esiste solo nel momento in cui questo brucia, si consuma e sparisce (ultima chiazza di colore: fuoco).

Il primo distico sembra raffigurare una situazione di tortura (forse un campo di lavoro forzato?): essere esposti al gelo, essere frustati. Il secondo una situazione domestica, ma instabile: stirare, ma allo stesso tempo preparare le corde con cui legare i bagagli con gli abiti e fuggire. Il terzo una situazione di martirio: camminare scalza sul vetro, lasciando sulla sabbia tracce di sangue dai piedi feriti. L'ultimo distico, dove il *nu* iniziale segna sia uno stacco dalla sezione della poesia che riguarda la donna che il carattere conclusivo dell'affermazione (falsamente conclusivo però, perché il finale della poesia resta sospeso), è dedicato al poeta. Mentre tutto questo accade, il poeta può solo “bruciare come una nera candela”. *Goret'* è ardere (di desiderio, di dolore), ma anche e soprattutto consumarsi lentamente, bruciato dal tempo che passa e dal dolore (in *goret'* risuona anche *gore*), in una situazione di completa passività. *Černoj svečkoj* è un celato ossimoro, dove le caratteristiche di religiosità, speranza, voto, preghiera sono negate alla candela dall'aggettivo *černaja* (senza contare l'ossimoro cromatico che fa cozzare la luce della fiamma con il nero della candela – un nero che in qualche modo assorbe in sé tutte le macchie di colore della poesia). Il desiderio di salvare la donna, di pregare per lei, è impedito dal fatto che il poeta stesso è una candela nera, come nera è la sua sorte, marchiata e tinta per sempre della

tragedia in cui ogni donna a lui vicina sarà coinvolta<sup>235</sup>. *Molit'sja ne smet'*: il paradosso è nel fatto che questa poesia, con la sua struttura paratattica e cantilante, le ripetizioni e le assonanze, è essa stessa una preghiera, ma una preghiera al contrario, uno scongiuro, a tratti quasi malefico incantesimo. Così anche questi versi in apparenza semplici nascondono quell'oscura oscillazione del senso che è tratto caratteristico della poesia mandel'stamiana, tanto più evidente se si prova, come si è fatto altre volte, a ripercorrerli dalla fine verso l'inizio.

Si avrà allora questa struttura, più conforme a una possibile sequenza temporale e causale degli avvenimenti: il poeta non osa pregare, non può cercare né sperare di modificare il futuro, perché questo è già stabilito (ed egli lo conosce, e come un oracolo lo vaticina) dalla sua sorte nera, che la sua donna condivide. Il primo *flash* del destino della donna diventa il martirio (la scelta di condividere il destino del poeta), il secondo la scena di vita domestica e fuga (realizzazione della scelta nella vita quotidiana), il terzo la tortura e la probabile deportazione (esito finale della scelta). In questo modo tutto quello che nella prima lettura appariva come passivo avverarsi di un destino, risulta, rovesciando l'ordine dei versi, frutto di azioni (da cui il senso di colpa, responsabilità), e la donna si configura non solo come compagna del poeta, ma anche, soprattutto nella scelta del martirio, come un suo doppio.

Con questi otto versi, carichi della sensazione di un'incombente tragedia che, come un fato greco, nessuna preghiera varrà a stornare, si chiudono i *Quaderni*. C'è una strana corrispondenza tra la loro ultima poesia e la prima. Anche quella era indirizzata a una donna (lì chiaramente Nadežda, ma altrettanto chiaramente Nadežda è ipostasi per eccellenza della donna compagna di sventura), anche quella altrettanto semplice strutturalmente, e aperta al tempo, verso un futuro indefinito; ma mentre lì si intravedeva una speranza che, nonostante le condizioni avverse e la paura, non voleva morire, qui né speranza né paura hanno più ragione di esistere, perché il futuro sembra già avvenuto, e non può più essere modificato. Allora la poesia chiude con l'ottavo verso (quello che manca ai sette di *Kuda kak strašno*) lo spazio che la prima lasciava aperto attraverso i puntini sospensivi, formando uno spazio-tempo altrettanto indefinito quanto immobile, da cui non è più possibile fuggire.

Dopo aver portato a compimento in *Vos'mistišija* lo sviluppo del tema del tempo, Mandel'stam dedica dunque i due ultimi *poryvy* dei *Quaderni* a un'indagine di vari aspetti della morte: la morte altrui e il suo compianto, la morte per condanna o quella per libera scelta. Il *poryv* beliano ha offerto tentativi di immaginare il mondo oltre la "dura soglia" che divide i morti dai vivi: un aldilà di suono, in cui ingresso nella vita e ingresso nella morte si corrispondono.

I *poryvy* hanno dato modo di osservare più da vicino e più in dettaglio una serie di procedimenti fondamentali in Mandel'stam: il ruolo assunto dai

---

<sup>235</sup> Si sostiene (cf. ad esempio Vidgof 2006: 176) che qui Mandel'stam esprima i suoi sensi di colpa e la sua preoccupazione per aver messo Marija Petrovyč al corrente dei versi su Stalin, e prefigurarsi per lei un tragico destino (deportazione, tortura, morte).

contrassegni semantici delle parole, veri costituenti del discorso poetico, i cui movimenti, alternanze e combinazioni sono responsabili di quella sensazione di variazione dell'identico per cui le parole appaiono spesso diverse da se stesse; l'importanza dello spostamento, per cui oggetti e persone si scambiano ruolo e funzione, per apparire non di rado nelle vesti del proprio contrario; la nuova rilevanza assunta dal livello ipotestuale, che risulta molte volte così strettamente fuso con la parola autoriale da rendere difficile l'individuazione di un margine che li divida; la derivazione di effetti surrealisti da un'accumulazione, piuttosto che da una rarefazione, di significati, che vengono attinti da una sorta di inconscio culturale.

## Conclusioni

Ogni studio muove da alcune domande per concludersi ponendone di nuove. Ogni studio muove, in profondità, da domande personali, a cui si cercano attraverso voci di altri ‘speciali’, in questo caso i poeti, risposte che riguardano in primo luogo se stessi. L’interesse per Mandel’štam è nato in me inizialmente come una reazione – una reazione alla passione per Cvetaeva. A Cvetaeva è possibile accostarsi per via empatica, una specie di immedesimazione, che consenta una rapida immersione nel suo mondo e nella sua poesia, e un accesso immediato a temi e problemi della sua vita e della sua arte (la sua vita era la sua arte e viceversa, una delle ragioni dell’immediatezza). Per Mandel’štam possono non verificarsi infatuazioni iniziali. Sembra che il poeta stesso, con la sua ritrosia, la capacità di schermare nei versi la sua personalità, di farla aleggiare tra le parole, senza che vada mai a concentrarsi in un punto, costituendo il baricentro della poesia, irriderebbe un tale approccio. I versi di Mandel’štam, questo è certo, suscitano un interesse curioso; per la bellezza di alcune immagini mai però fine a se stessa, e dietro cui si cela sempre un rebus del senso; per quella impressione di classicità deformata (e nella tarda poesia coscientemente violata), che fa pensare ai quadri di De Chirico; per la sensazione di dissipazione, per cui la poesia, nelle sue profondità, forma una costellazione, una nebulosa di punti pulsanti, e non ha centro né periferia, ma solo forse, nella migliore delle ipotesi, una serie di possibili riferimenti dell’orientamento. Questa poesia ha quel qualcosa di *fremd*, estraneo, che attira e respinge al tempo stesso, e che è la prima caratteristica attribuitale da Celan. Con questi sparsi elementi è cominciata quella che sembrava un’avventura in una *terra incognita*. Non perché Mandel’štam fosse poco conosciuto, o poco studiato, anzi; ma perché è ‘incognito’ a quel particolare accesso, a volte fruttuoso, a volte illusorio, che sembra provenga dal trasporto emotivo. La prima domanda che ha mosso questo studio quindi, e che ha molto poco a che fare con Mandel’štam, è quanto lontano si potesse andare armati di questi elementi. La mossa successiva è stata trasformare questa domanda in uno strumento di ricerca. Perché i versi di Mandel’štam sortiscono questo effetto? Quale strategia compositiva si cela dietro questo diaframma? Quanto questo senso di disorientamento proviene dalla visione mandel’štamiana del mondo? Come si definisce questa visione? E quanto questo effetto ri-

siede in una modalità voluta di comunicazione con il lettore? E a quale lettore allora si rivolge Mandel'stam? Si è cominciato con il chiedersi a quale lettore si rivolga oggi Mandel'stam (se è vero che la sua poetica era, alla fine, tutta orientata verso il futuro, strana ripresa questa e trasformazione di una caratteristica del mondo sovietico). Si possono delineare tre tipi di lettori: il lettore comune, che nella maggior parte dei casi trova Mandel'stam difficile, forse affascinante, ma ostico; il lettore accademico, che lo ama per la stessa ragione; e, infine, il più raro lettore poetico, che lo comprende. Questo tipo di comprensione si basa sulla capacità di individuare le intenzioni dei versi, di capire cioè a quale scopo e con quale funzione un determinato materiale si incarna in una altrettanto determinata forma poetica. Due poeti, due profondi interpreti, nel senso steineriano della parola, dell'opera di Mandel'stam, hanno fatto da guida nel viaggio attraverso la poesia dei *Quaderni di Mosca*. Si è deciso di non perdere però mai di vista, memore delle parole di Virginia Woolf, l'ottica del lettore comune. Di non cessare di meravigliarsi delle stranezze, di individuare anzi e sottolineare le difficoltà del testo, per cercare di aprire proprio lì una breccia nei significati, utilizzando anche l'impazienza e il senso di impotenza come navigatori. Si è deciso di non cedere alla tentazione di utilizzare il testo mandel'stamiano come spunto per parlare d'altro, spesso di un tipo di cultura che probabilmente Mandel'stam stesso non possedeva.

A questo punto si sono messe in moto una serie di altre domande: qual è l'impulso di base che muove questa poesia in apparenza così variegata, qual è il tema profondo che fa trascorrere i versi, in una bizzarra inquietudine, dall'Armenia ad Ariosto, da Lamarck a Godiva, da Davide a Zeus, da Petrarca a Belyj? E poi: come avviene la trasformazione che fa trovare al tema, se questo esiste, le sue successive incarnazioni poetiche, inanellandole l'una all'altra? Nel cercare il tema profondo si è cercato anche in un certo senso il segreto della personalità di Mandel'stam, che dai versi continuava a sfuggire. Ora si può forse dire che il tema profondo è l'appartenenza. Attraverso i luoghi e attraverso i tempi che si susseguono nei *Quaderni*, così come attraverso le lingue, e le rispettive letterature, con i loro scrittori e poeti, Mandel'stam cerca una patria, non solo geografica, e un popolo, un tempo e una lingua e una tradizione a cui potersi ascrivere, rimediando a un atavico sradicamento. Così l'Armenia è una patria ideale, trovata e poi perduta, mentre a Leningrado e Mosca, patria dell'infanzia e della maturità, e alle rispettive società imperiale di fine secolo e sovietica degli anni Trenta, si legano sentimenti contraddittori di attrazione e repulsione, appartenenza ed esclusione; le lingue straniere sono involucri in cui sognare di poter rinascere per guardare e descrivere il mondo in modo nuovo; le diverse letterature, con i loro sempre vivi poeti, famiglie, in cui trovare ideali fratelli. Questa inesausta ricerca rende ragione dell'infinito trascorrere nella poesia di materiali diversi, relitti di varie epoche, scampoli di modernità, elementi esotici, oggetti strani, citazioni dotte, molle di giocattoli; tutto viene passato in rassegna, tutto è degno di comparire nel verso, nessuna cosa – o quasi – è aliena al poeta, ma in nessun luogo questi è veramente di casa. Perché, e qui la direzione orizzontale si incrocia con una verticale, la sua dimora è infine il tempo. La seconda direttrice

tematica profonda che attraversa le poesie di Mandel'stam incrociandosi con la prima è una meditazione sul tempo che ha carattere filosofico, e si esprime pienamente nelle *Ottave*. Laddove anche il tempo finisce per sparire, inghiottito dallo spazio e poi da una immobile dimensione matematica, che li unifica e li sorpassa entrambi. E alla poesia resta allora una riflessione sul quel morire che precede l'uscita dal tempo. Il meccanismo trasformativo, per cui un tema si realizza in componimenti successivi tra loro connessi, dando vita a cicli metamorfici della materia poetica, è quello che Mandel'stam chiama 'slancio', *poryv*, e il cui funzionamento si è tentato di descrivere. È la concezione stessa della poesia come impulso e slancio a rendere ragione della sua inappagata tensione, che la fa in certo qual modo instabile, e come mai conclusa.

La domanda successiva ha riguardato più da vicino le modalità compositive dei versi: cosa genera, in questo linguaggio poetico, il senso di disorientamento, continua oscillazione, che è spesso d'ostacolo a una immediata comprensione? La risposta ultima può essere in quello che si è definito livello 'sub-molecolare' del testo mandel'stamiano, laddove nei contrassegni semantici, sottocostituenti delle singole parole, si annida il movimento del significato, nelle sue variazioni, combinazioni, opposizioni. In questo senso sembra che la lingua profonda parlata dalla poesia di Mandel'stam sia a qualche livello una lingua non umana, i cui elementi costitutivi sfuggono le categorie di positivo e negativo; a un livello ancora più sottile, la risposta è nel concetto di dinamismo, per cui l'oggetto della poesia mandel'stamiana è definibile come movimento, il suo punto d'arrivo ultimo non sono neanche i contrassegni semantici in sé, ma il loro spostamento e trasformazione, realizzato attraverso i numerosi *sdvigi*, spostamenti, inversioni, scambi di posto che a più livelli la percorrono; a questo corrispondono, nel *Discorso*, i paragoni con la fisica delle particelle, i cui elementi sono a un tempo corpuscolo e onda.

Alla domanda su come si debba collocare la poesia mandel'stamiana degli anni Trenta nel contesto delle coeve poetiche russe, ha ben risposto Brodskij nel saggio citato in apertura di questo lavoro. Nella ridda degli '-ismi' che proliferarono in Russia alla morte del simbolismo, dice Brodskij (1986: 133), "soltanto due poeti, Mandel'stam e Marina Cvetaeva, si fecero avanti con un contenuto qualitativamente nuovo, e il loro destino rispecchiò in maniera terribile il grado della loro autonomia spirituale". È impossibile inserire sia Cvetaeva che Mandel'stam in una specifica corrente poetica. L'acmeismo, di cui Mandel'stam fece parte nel primo periodo della sua attività poetica, fu un punto di partenza, un modo per trovare la propria voce e identità staccandosi dal simbolismo, e dare un nome alla propria nostalgia. Il tema dell'appartenenza è infatti propriamente acmeistico (si può dire che, in senso molto lato, Mandel'stam restò acmeista fino alla fine), e si lega inscindibilmente alla nostalgia: nostalgia per una cultura universale, nostalgia per l'appartenenza della Russia alle culture mediterranee, nostalgia dell'ellenismo, della visione ellenistica delle cose, nostalgia del passato, che nel presente deve risorgere, ecco come si configura questo tema all'inizio della produzione mandel'stamiana. Poi, dopo la rottura costituita dai cinque anni di silenzio poetico tra il 1925 e il 1930, esso riemerge con nuovi connotati

e nuovissime forme. La novità sottolineata da Levin, il fatto cioè che “l'io dei versi tardi di Mandel'stam diventi indistinguibile dalla personalità dell'autore”, affonda le sue radici nel lavoro preparatorio svolto dalle prose autobiografiche degli anni Venti, *Šum vremeni*, *Egipetskaja marka*, *Četvertaja proza*, in cui il problema dell'identità viene indagato attraverso il prisma di quello dell'appartenenza al mondo ebraico e/o a quello russo (*Šum vremeni*), alla società sovietica e dall'establishment letterario (*Egipetskaja marka* e *Četvertaja proza*). Il terreno smosso dall'indagine prosastica arriva a un punto di rottura con il viaggio in Armenia: rinascono i versi, i temi succitati si riversano in poesia. Le forme liriche anticonvenzionali rispecchiano quell'inaudita libertà interiore che Mandel'stam aveva ottenuto attraverso il lavoro di autoanalisi compiuto dalle prose. Dice Levin (1976: 135), descrivendo l'unicità della tarda poesia di Mandel'stam nel panorama letterario contemporaneo: “Il tardo Mandel'stam scrive (parla) come vuole e come gli è necessario in quel dato irripetibile momento, e non come dettano le regole del galateo letterario, non importa se ‘classico’ o ‘futurista’”. E Brodskij (1986: 139), commentando una quartina di *Stichi o neizvestnom soldate*: “Qui la grammatica quasi non esiste, ma non è una strategia modernista, è il risultato di una incredibile accelerazione psichica, la stessa che in altri tempi fu responsabile delle conquiste di Giobbe e Geremia”. La libertà espressiva del tardo Mandel'stam è frutto della combinazione tra un'acquisita libertà interiore e il possesso di un sensibilissimo strumento linguistico, in grado di piegarsi completamente alle esigenze di quella libertà.

Molte sono le domande che questo studio ha aperto e ha lasciato senza risposta. Ad alcune si sarebbe voluto dedicare più spazio, ma esse avrebbero richiesto in realtà uno studio separato. Così è per esempio per il concetto di verità, la cui ricerca non cessa di abitare i versi di Mandel'stam<sup>1</sup>. Analizzare il significato o i significati della verità per Mandel'stam, nelle sue diverse incarnazioni di verità poetica ed esistenziale, scelta etica assoluta o fedeltà incondizionata nel ritrarre le contraddizioni dell'epoca è un nodo che non è stato affrontato se non superficialmente, e che rappresenta una delle cause profonde del senso di mutevolezza, instabilità, cambiamento di prospettiva che attraversa la poesia mandel'stamiana.

Un'ulteriore domanda si aggira poi intorno all'indecifrabilità o quasi di alcuni passi e di alcune poesie: per chi scriveva Mandel'stam, e quanto, fino a

---

<sup>1</sup> *Pravda* fa la sua comparsa, dopo un uso sporadico in *Dekabrist* (1917), in *Stichi 1921-1925 godov*, per diventare poi nei *Quaderni* parola ricorrente: il poeta vorrebbe *vygovorit' pravdu*, sottrarsi alle seduzioni di *Nepravda*, di un mondo in cui *pravdy net na jazyke*, avvicinarsi a quella fonte della *samaja pravdivaja voda* che aveva identificato nell'Armenia. La *pravda* sembra avere un carattere esistenziale e etico, e contenere tutta la radicalità di una scelta che si concretizzerà nella scrittura dell'epigramma. Ma al tempo stesso Mandel'stam riconosce, nella poesia omonima, di essere simile a *Nepravda*, mentre, anni dopo, all'epigramma seguirà la sua palinodia, l'*Oda Stalinu*, che paleserà una *pravda* completamente opposta a quella dei Quaderni di Mosca; componimento controverso, ma senza il quale, secondo Nadežda, la verità (ancora *pravda*) sul poeta non sarebbe completa.

che punto e in che modo intendeva essere capito? È una questione complessa, su cui s'intrecciano dichiarazioni del poeta e della moglie<sup>2</sup>. Che Mandel'stam avesse bisogno di un interlocutore reale e presente, un ascoltatore (*slušatel'*, non *čitatel'*) delle poesie lo si è visto; in esso si può riconoscere Nadežda, Achmatova, Kuzin, Rudakov, Belyj, tutte quelle controparti che per Mandel'stam diventavano una sorta di *alter ego*.

Allo stesso tempo egli si rivolgeva a un lettore ignoto e forse futuro, verso cui, nelle parole di Nadežda, “non fece mai un passo”, perché, cosa che lo accomuna a Cvetaeva, “lo stimava”, credeva quindi che avrebbe trovato un modo per capire. Il fatto che giudicasse questo lettore “pari a sé” dice però anche quanto egli, nelle poesie dove il grado di densità metaforica, rapidità associativa, frequenza di riferimenti a fatti privati e a un idioletto personale raggiunge picchi elevatissimi, lo identificasse infine, in modo cosciente o meno, con se stesso; alcune delle tarde poesie mandel'stamiane suonano come discorsi condotti in una lingua intrapersonale che non presuppone necessariamente una decifrazione. Indagare quale lettore contiene in sé una poesia simile, se ne contiene uno, significa anche riconoscere e cercare di definire per l'analisi un margine superiore, che essa incontra quando le possibilità interpretative sembrano cozzare contro un limite, e il numero di ipotesi equivalentemente probabili diventa molto alto.

Resta forse a questo livello, come nelle parole di Nadežda<sup>3</sup>, la possibilità di un *sočustvennoe ispolnenie*, una ‘esecuzione empatica’, che tenti non di spiegare i versi, ma di comprenderne o sentirne l'intenzione poetica – una maniera di mettere in atto l'oggetto poetico che sia in grado di far co-sentire, anche se in modo oscuro, l'intenzione da cui questo ha preso origine. Se avessero chiesto a Mandel'stam di spiegare una delle sue poesie, egli avrebbe probabilmente fatto come Schumann, il quale, quando gli fu rivolta analoga domanda su uno dei suoi pezzi più complicati, per tutta risposta si sedette al pianoforte e lo suonò di nuovo (cf. Lavagetto 2005: 7-8). A dire come il senso di un'opera sia a volte così impigliato nelle strettissime connessioni tra i suoi costituenti, nel modo della loro formazione ed espressione, nella densità, complessità e ambiguità

---

<sup>2</sup> La poesia è per sua natura dialogica, cerca un interlocutore, forse un ignoto lettore tra i posteri, a cui arriverà come un messaggio in bottiglia, recita *O sobesednike* (1913); la poesia non è per tutti, dice *Literaturnaja Moskva* (1922), ma presuppone un ascoltatore con un minimo di preparazione poetica. Per la comprensione della poesia non servono chiavi, così Nadežda, ma una percezione del tutto, che gradualmente si approfondisce, e allora si rivelano i dettagli. Ancora, in una lettera a Brodskij, che le chiedeva spiegazioni sulla poesia *Sredi svjaščennikov levitom molodym*, dopo avergli fornito qualche indicazione aggiunge: “Cosa bisogna spiegare? La poesia è oscura e incomprendibile, e non bisogna spiegarla... Deve essere intesa come angoscia.” (SI, 480).

<sup>3</sup> “Mandel'stam, più che di un lettore aveva bisogno di un interlocutore, un primo ascoltatore – non voleva educare il lettore, come i simbolisti, né reclutarlo, come i futuristi; stimava il suo lettore potenziale, gli si rivolgeva come a un suo pari o a uno migliore di lui, e si aspettava da lui soltanto una ‘esecuzione empatica’ [*sočustvennoe ispolnenie*].” (NM II, 245).

della sua strutturazione, da risultare indistricabile, a meno di una forte perdita di significatività.

Un altro nodo che avrebbe meritato un'analisi a parte è il rapporto Celan-Mandel'stam, e con questo si torna all'inizio del presente lavoro. Il rapporto Celan-Mandel'stam è stato studiato, ma tendenzialmente in modo unilaterale. Si è cercato di rintracciare l'influsso di Mandel'stam nelle poesie e prose di Celan (cf. ad esempio Lehmann 1991); se ne sono analizzate le traduzioni, e si sono messe in luce, comparativamente, somiglianze e diversità tra i due poeti, con l'intenzione di mostrare quanto e con che modalità Mandel'stam venisse nelle traduzioni 'celanizzato' (cf. tra gli altri Olschner 1985, Ivanović 1996: 212-246; 321-337, Lehmann 1987, Böschenstein 1988, Werberger 1997, Terras, Weimar 1974). Non si è cercato di comprendere come Celan leggesse Mandel'stam, di gettare attraverso Celan nuova luce su Mandel'stam.

Nel periodo in cui con maggiore intensità legge e traduce Mandel'stam, tra il 1957 e il 1963, Celan scrive le più importanti tra le sue pochissime prose, e la raccolta lirica *Die Niemandrose*<sup>4</sup>; queste opere sono completamente tramate di riferimenti mandel'stamiani, o meglio, provengono da una vera e propria fusione creativa con la personalità e l'opera di Mandel'stam. Si tratta, più che di un influsso, di una affinità che sfocia in una concreazione, e dà a Celan la possibilità non solo di chiarire a se stesso e di esprimere, nelle prose, alcuni principi della sua poetica, ma anche di portare a termine un ciclo di poesie, *Die Niemandrose*, che rappresenta il frutto più maturo della sua lirica fino a quel momento, e un punto di svolta, al di là del quale comincia la problematica produzione delle ultime raccolte. La fusione era così profonda, e così personale, quasi fisica, da far immaginare a Celan, nella poesia *Es ist alles anders*, un incontro con Mandel'stam che termina con uno scambio di membra del corpo.

Molti aspetti che assomigliano la poetica celaniana a quella di Mandel'stam precedono il loro 'incontro'; se stile, tonalità, realizzazione formale delle due poesie restano completamente diversi, cosa che si rende evidente nelle traduzio-

---

<sup>4</sup> Celan si occupa di Mandel'stam nello spazio di un decennio, 1957-1967, in cui si distinguono due fasi di maggiore intensità: gli anni 1957-1960, in cui appronta, sulla base dell'edizione americana di Struve e Filippov del 1955, la traduzione di quaranta poesie da *Kamen'*, *Tristia* e *Stichi 1921-1925 godov*, che vedrà la luce nel 1959 per i tipi di Fischer Verlag con il titolo di *Ossip Mandelstam. Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan*; gli anni 1961-1963, in cui legge dall'almanacco *Vozdušnye puti II*, pubblicato a New York nel 1961, 57 poesie "dal lascito" di Mandel'stam, ossia dai *Quaderni di Mosca* e dai *Quaderni di Voronež*, e ne traduce tre, mentre conclude la terza a quarta parte della raccolta poetica *Die Niemandrose*, dedicata *dem Andenken Ossip Mandelstams*. In questi stessi anni vedono la luce, oltre alla *Rundfunksendung Die Dichtung Osip Mandelstams* (in programma per il 19 Marzo 1960), le più importanti tra le rarissime prose celaniane: la *Ansprache* per il conferimento del premio letterario Città di Brema (1958) e il discorso *Der Meridian*, pronunciato il 22 Ottobre 1960 per il conferimento del Premio Büchner; composte ciascuna per un'occasione concreta, contengono, insieme alla *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker*, Paris, del 1958, le uniche dichiarazioni di poetica di Celan.

ni di Celan, il punto di partenza è una vicinanza biografica e, ad ampio raggio, tematica. Il fatto che Mandel'stam fosse ebreo, che avesse conosciuto l'esilio e fosse poi morto in un campo di lavoro forzato, destino a cui Celan si era sottratto a stento ma che non aveva risparmiato i suoi genitori, ne faceva una sorta di superiore esempio di vita. Deve poi sicuramente averlo colpito quanto Mandel'stam afferma in *Skrjabin i christianstvo*<sup>5</sup>: la morte dell'artista è il suo ultimo e più alto atto creativo. Verso la morte si orienta tutta la poesia celaniana, per arrivare nelle ultime raccolte a un ossessivo progetto della propria fine volontaria, che, preceduto da un furioso scomporre e dilaniare il linguaggio poetico e da fantasie di devastazione corporea, si conclude, passando dalla poesia alla vita, nel salto nella Senna con cui il poeta si suicida. Il tema della morte è presente in Mandel'stam in maniera più sottile; eppure Nadežda nota che la meditazione sulla morte è sempre presente nella poesia e nel pensiero di Mandel'stam, ed è forse anche in questo senso che Celan lo leggeva. Li accomuna anche il tema dell'appartenenza, la costante inappagata ricerca di una *Heimat*, che assume in Celan toni assoluti: patria potrà essere infine per lui solo un postremo regno dei defunti (ma non è questo in realtà anche l'esito della poesia mandel'stamiana, sebbene con toni più sfumati, nei versi a Štempel' che chiudono l'ultimo *Quaderno di Voronež* e nelle meditazioni sulla morte con cui terminano quelli di Mosca?). Da queste concordanze prende il via una trasformazione in proprio<sup>6</sup> che trova in *Die Niemandrose* la sua più chiara incarnazione. Quasi tutte le liriche dell'ultima sezione della raccolta possono essere ricondotte a temi e motivi mandel'stamiani<sup>7</sup>, molte mettono in atto procedimenti tipici del poeta russo<sup>8</sup>.

In questa tensione trasformativa verso l'alterità, diversità che attende di essere 'portata a casa', resa familiare (*eine Art Heimkehr*, in *Der Meridian*), nel processo di appropriazione e metamorfosi dell'altrui in proprio e viceversa che presiede al mistero dell'incontro, essenza della poesia, risiede la più alta realizzazione del lascito mandel'stamiano, la più compiuta restituzione del debito verso la sua opera.

---

<sup>5</sup> Celan leggeva il saggio nel terzo numero di *Vozdušnye puti* in suo possesso, cf. Ivanović 1996: 124-125.

<sup>6</sup> Cf. Olschner 1985: 57sgg., che ne parla a proposito della traduzione.

<sup>7</sup> Mandel'stam può essere in questo caso considerato ipotesto di Celan.

<sup>8</sup> L'uso delle citazioni, spesso in Celan, a differenza che nel poeta russo, citazioni dirette (cf. per esempio *Huhediblu*); la fusione di più epoche, tempi e luoghi (il 'metodo anacronistico' di Mandel'stam, presente in *In eins*); l'uso nei versi di più lingue contemporaneamente (ancora in *Huhediblu*); la frequente presenza nella struttura della poesia di paradigmi verbali (questo particolare uso poetico della grammatica raggiunge un picco in *Die Niemandrose* per andare ad estinguersi nelle raccolte successive); le sequenze di parole che possono essere classificate come *blažennye bessmyslennye slova* (e che cederà il posto, successivamente, a variazioni e ricombinazioni della forma interna di singole parole).



## Abbreviazioni

NM I	N. Mandel'stam, <i>Vospominanija</i> , New York 1969.
NM II	N. Mandel'stam, <i>Vtoraja kniga</i> , Paris 1978.
NM III	N. Mandel'stam, <i>Kniga tret'ja</i> , Paris 1987.
S I, II	O. Mandel'stam, <i>Sočinenija v dvuch tomach</i> , a cura di P. Nerler, Moskva 1990.
PSSP I, II, III	O. Mandel'stam, <i>Polnoe sobranie sočinenij i pisem</i> , a cura di A.G. Mec, Moskva 2009-2011.



## Bibliografia

- Achmatova 1992: A. Achmatova, *La corsa del tempo*, Torino 1992.
- Amelin, Mordred 2000: G. Amelin, V. Mordred, *Miry i stolknovenija O. Mandel'stama*, Moskva-Sank-Peterburg 2000.
- Baines 1976: J. Baines, *Mandelstam: The Later Poetry*, Cambridge-London 1976.
- Beljakov 2012: S.S. Beljakov, *Gumilev syn Gumileva*, Moskva 2012.
- Benjamin 2000: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2000.
- Belousov 2015: L.V. Belousov, *Morphogenetic fields: History and Relations to other Concepts*, in: D. Fels, M. Cifra, F. Sholkmann (a cura di), *Fields of the Cell*, Trivandrum 2015, pp. 271-282.
- Bogatyreva 1995: S.I. Bogatyreva, *Volja poeta i svoevolie ego vdovy: problemy tekstologii pozdnego Mandel'stama*, in: O. Latsunskij et al. (a cura di) "Otdaj menja Voronež". *Tret'i meždunarodnye mandel'stamovskie čtenija*, Voronež 1995, pp. 360-377.
- Böschenstein 1988: B. Böschenstein, *Celan und Mandelstamm. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis*, "Celan-Jahrbuch", II, 1988, pp. 155-68.
- Braun, Sand 2014: C.B. Braun, O. Sand, *Introduction*, in: S. Coombs et al. (a cura di), *The Lateral Line System*, New York 2014, pp. 1-17.
- Brodskij 1986: J. Brodsky, *Less Than One. Selected essays*, New York 1986.
- Brodskij 1994: I. Brodskij, *S mirom deržavnym ja byl liš' rebjačeski svjazan...*, in: R. Aizelvud, D. Maiers (a cura di), *Stoletie Mandel'stama: materialy simpoziuma*, Tenafly (NJ) 1994, pp. 9-18.
- Brown 1973: C. Brown, *Mandelstam*, London 1973.

- Broyde 1975: S. Broyde, *Osip Mandel'stam and His Age*, Cambridge (MA)-London 1975.
- Cavanagh 1995: C. Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton (NJ) 1995.
- Celan 1983: P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Mein 1983.
- Celan 1988: P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Mein 1988.
- Celan 1993: P. Celan, *La verità della poesia, Il meridiano e gli altri scritti in prosa*, Torino 1993.
- Cvetaeva 1997: M.I. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1997.
- De Michelis 2007: C.G. De Michelis, *Il battesimo di O. Mandel'stam, "Protestantesimo"*, LXII, 2007, pp. 155-161.
- De Michelis 2008: C.G. De Michelis, *K voprosu o kreščenii Osipa Mandel'stama*, in: I. Delektorskaja et al. (a cura di), *Sochranj moju reč'*, IV, Moskva 2008, pp. 370-377.
- Dijkgraaf 1989: S. Dijkgraaf, *A Short Personal Review of the History of Lateral Line Research*, in: S. Coombs et al., (a cura di) *The Mechanosensory Lateral Line: Neurobiology and Evolution*, New York 1989, pp. 7-14.
- Dolack 2007: Tom Dolack, *Ventriloquio autobiografico, Le traduzioni di Mandel'stam*, "Intersezioni. Rivista di storia delle idee", XXVII, 2007, 3, pp. 475-486, <[https://www.academia.edu/713620/Ventriloquio\\_Autobiografico\\_Mandelstam\\_Traduttore\\_Di\\_Petrarca](https://www.academia.edu/713620/Ventriloquio_Autobiografico_Mandelstam_Traduttore_Di_Petrarca)> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Dobricyn 1994: A.A. Dobricyn, "Našedšij podkovu": antičnost' v poezii Mandel'stama (dopolnenie k komentariju), "Philologica", I, 1994, pp. 115-134 <<http://rvb.ru/philologica/01/01dobricyn.htm>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Dupaigre 2006: A.F. Dupaigre. *Poètes musiciens. Cendras. Mandelstam. Pasternak*, Paris 2006.
- Dursun 2007: Y. Dursun, *The Onto-theological Origin of Play. Heraclitus and Plato*, "Lingua ac Communitas", VII, 2007, pp. 69-78, <[http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua\\_17/lin-6.pdf](http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua_17/lin-6.pdf)> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Edmond 2005: J.B.P. Edmond, *From Pathos to Parody: Ambivalent Antithesis and Echoes of "Výchožu odin ja na dorogu" in "Obraz tvoj mučitel'nyj i zibkij" and "Zolotoj" from Osip Mandel'stam's Kamen*", "Russian Literature", LVIII, 2005, pp. 357-373.

- Epstein 1995: M.N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995.
- Fleishman 1984: L. Fleishman, *Boris Pasternak v tridcatye gody*, Ierusalem 1984.
- Florenskij 1922: P.A. Florenskij, *Mnimosti v geometrii*, Moskva 1922.
- Freidin 1987: G. Freidin, *A Coat of Many Colors: O. Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley-Los Angeles-London 1987.
- Freidin 2004: Ju. Freidin, *Prostranstvo Urala u O. Mandel'stama*, in: B.B. Abašev et al. (a cura di), *Geopanorama ruskoj kul'tury: Provincii i ee lokal'nye teksty*, Moskva 2004, pp. 593-605 <[http://www.e-reading.club/chapter.php/137716/85/Abashev\\_Belousov\\_Civ'yan\\_-\\_Geopanorama\\_russkoii\\_kul'tury\\_Provinciya\\_i\\_ee\\_lokal'nye\\_teksty.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/137716/85/Abashev_Belousov_Civ'yan_-_Geopanorama_russkoii_kul'tury_Provinciya_i_ee_lokal'nye_teksty.html)> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Gasparov 1985: B. Gasparov, *Review: An Approach to Mandel'stam by O. Ronen*, "Slavic Review", XLIV, Winter 1985, 4, pp. 770-773.
- Gasparov 1987: B. Gasparov, *Son o ruskoj poezii. (O. Mandel'stam: Stichi o ruskoj poezii, 1-2)*, "Stanford Slavic Studies", I, 1987, pp. 259-306.
- Gasparov 1990: M.L. Gasparov, *Evoljucija metriki Mandel'stama*, in: S.S. Averincev et al. (a cura di), *Žizn' i tvorčestvo O.E. Mandel'stama*, Voronež 1990, pp. 336-346.
- Gasparov 1993: M.L. Gasparov, *Poet i kul'tura*, "De visu", CXCIII, 1993, 10, pp. 39-70.
- Gasparov 1994: M.L. Gasparov, *Metričeskoe soselstvo "Ody" Stalinu*, in: R. Aizel'vud, D. Maiers (a cura di), *Stoletie Mandel'stama: materialy simpoziuma*, Tenafly (NJ) 1994, pp. 99-111.
- Gasparov 1996: M.L. Gasparov, *O. Mandel'stam: graždanskaja lirika 1937 goda*, Moskva 1996.
- Gasparov 2002: M.L. Gasparov, *Kommentarij*, in: *Mandel'stam, Stičotvorenija. Proza*, Moskva 2002, pp. 586-669.
- Gasparov 2012a: M.L. Gasparov, *Ariost Mandel'stama: redakcija morskaja i redakcija stepnaja*, in: M.L. Gasparov, *Izbrannye trudy. Tom IV: lingvistika sticha. Analizy i interpretacii*, Moskva 2012, pp. 573-586.
- Gasparov 2012b: M.L. Gasparov, *"Vos'mistišija" Mandel'stama*, in: M.L. Gasparov, *Izbrannye trudy. Tom IV: lingvistika sticha. Analizy i interpretacii*, Moskva 2012, pp. 608-613.

- Gerštejn 1986: E.G. Gerštejn, *Novoe o Mandel'stame*, Paris 1986.
- Gillespie 2004: A.D. Gillespie, *Between Myth and History: an Interpretation of Osip Mandel'stam's Poem "V Peterburge my sojdemjsja snova"*, "Russian Literature", LVI, 2004, pp. 363-395.
- Glazov-Corrigan 2000: E. Glazov-Corrigan, *Mandelstam's Poetics: A Challenge to Postmodernism*, Toronto 2000.
- Glazova 2003: A. Glazova, *Vozdušno-kamennyj kristall. Celan i Mandel'stam*, "Nezavisimyj filologičeskij žurnal", LXIII, 2003, pp. 83-100, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/glazova.html>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Gorodeckij 2008a: L.R. Gorodeckij, *Nemeckij jazyk v diskurse Osipa Mandel'stama*, in: I. Delektorskaja et al. (a cura di), *Sochraniti moju reč'*, IV, Moskva 2008, pp. 653-682.
- Gorodeckij 2008b: L.R. Gorodeckij, *Tekst i mir na liste Mëbiusa: jazykovaja geometrija Osipa Mandel'stama versus evrejskaja civilizacija*, Moskva 2008.
- Gorodeckij 2012: L.R. Gorodeckij, *Kvantovye smysly Osipa Mandel'stama. Semantika vzryva i apparat inojazyčnyh interferencij*, Moskva 2012.
- Harris 1986: J.G. Harris, *The "Latin Gerundive" as Autobiographical Imperative: A Reading of Mandel'stam's Journey to Armenia*, "Slavic Review", XLV, 1, Spring 1986, pp. 1-19.
- Iro 2001: W. Iro, *Children's World View as a Subtext of O. Mandel'stam's "Putešestvie v Armeniju"*, "Russian Literature", XLIX, 2001, pp. 43-67.
- Isenberg 1987: C. Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Bloomington (IN) 1987.
- Ivanov 1994: V.V. Ivanov, *Mandel'stam and Biology*, in: R. Aizelvud, D. Maiers (a cura di), *Stoletie Mandel'stama: materialy simpoziuma*, Tenafly (NJ) 1994, pp. 280-298.
- Ivanov 2005: V.V. Ivanov, *Stichotvorenje Mandel'stama "Rojal"*, in: D. Atanasova-Sokolova (a cura di), *Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére*, Budapest 2005, pp. 320-334, <<http://www.allpoetry.ru/?asr=289>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Ivanović 1996a: C. Ivanović, *"Kyrillisches, Freunde, auch das..."*. *Die Russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Marbach/N 1996.

- Ivanović 1996b: C. Ivanović, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen 1996.
- Ivinskaja 2007: O.V. Ivinskaja, *Gody s Borisom Pasternakom i bez nego*, Moskva 2007, <e-book: <http://profilib.com/kniga/152229/olga-ivinskaya-gody-s-pasternakom-i-bez-nego.php>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Jampol'skij 1996: M. Jampol'skij, *Demon i labirint. Diagrammy, deformacii, mimesis*, Moskva 1996.
- Kiršbaum 2010: G. Kiršbaum, *Valgally beloe vino...". Nemeckaja tema v poezii O. Mandel'stama*, Moskva 2010, <[http://collib.com/b/275642/read#n\\_363](http://collib.com/b/275642/read#n_363)> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Kiš 2009: D. Kiš, *Homo poeticus*, Milano 2009.
- Koreckaja 1991: I. Koreckaja, *K interpretaciji stichotvorenija Mandel'stama "Lamark"*, "Izvestija RAN Serija literatury i jazyka", L, 1991, 3, pp. 258-262.
- Krivulin 1996: V. Krivulin, *Introduction*, in: *The Voronezh Notebooks*, Trowbridge 1996.
- Kubat'jan 2012: G. Kubat'jan, *Begstvo v Armeniju i drugie etjudy o Mandel'stame*, "Voprosy literatury", III, 2012, pp. 65-100 <<http://magazines.russ.ru/voplit/2012/3/kk2-pr.html>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Langerak 2012: T. Langerak, *Analiz stichotvorenija Mandel'stama Impressionizm*, "Universalii ruskoj literatury", IV, 2012, pp. 587-596. <<https://biblio.ugent.be/publication/3111734/file/6784398.pdf>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Lamarck 1984: J.B. Lamarck, *Zoological Philosophy*, Chicago-London 1984.
- Lavagetto 2005: M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino 2005.
- Lehmann 1987: J. Lehmann, *Intertextualität als Problem der Übersetzung: die Mandel'stam-Übersetzung Paul Celans*, "Poetica", XIX, 1987, 3-4, pp. 238-60.
- Lehmann 1991: J. Lehmann, *Atmen und Verstummen? Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan*, in: G. Buhr, R. Reuß (a cura di), *Paul Celan, "Atemwende". Materialien*, Würzburg 1991, pp. 187-200.
- Lekmanov 2003: O.A. Lekmanov, *Žizn' Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg 2003.
- Lekmanov 2008: O.A. Lekmanov, "Ja k vorob'jam pojdu i k reporteram". *Pozdnij Mandel'stam: portret na gazetnom fone*,

- Toronto Slavic Quaterly, XXV, 2008, risorsa *online*: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Lekmanov 2009: O.A. Lekmanov, *Evropejskaja živopis' glazami Mandel'stama*, *Toronto Slavic Quaterly* XXVIII, 2009, risorsa *online*: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/lekhmanov28.shtml>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Lekmanov 2004: O.A. Lekmanov, *Osip Mandel'stam: žizn' poeta*, Moskva 2004.
- Levin 1972a: Ju.I. Levin, *Zametki k Razgovoru o Dante*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", XV, 1972, pp. 184-97.
- Levin 1972b: Ju.I. Levin, *Razbor dvuch stichotvorenij Mandel'stama*, "Russian Literature", II, 1972, pp. 37-49.
- Levin 1973: Ju.I. Levin, *Razbor odnogo stichotvorenija Mandel'stama*, in: R. Jakobson, C.H. van Schooneveld, D.S. Worth (a cura di), *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague 1973, pp. 267-276.
- Levin 1975a: Ju.I. Levin, *O sootnošenii meždu semantikoj poetičeskogo teksta i vnetekstovoj realnosti (zametki o poetike Mandel'stama)*, "Russian Literature", V, 1975, 2, pp. 147-72.
- Levin 1975b: Ju.I. Levin, *Zametki o "krymsko-ellinskich" stichach O. Mandel'stama*, "Russian Literature", X-XI, 1975, pp. 5-31.
- Levin 1977: Ju.I. Levin, *Razbor odnogo stichotvorenija Mandel'stama*, "Russian Literature", V, 1977, 2, pp. 116-122.
- Levin 1978: Ju.I. Levin, *Zametki o poezii Mandel'stama tridcatyč godov I*, "Slavica Hierosolymitana", III, 1978, pp. 110-73.
- Levin 1979: Ju.I. Levin, *Zametki o poezii Mandel'stama tridcatyč godov II. (Stichi o neizvestnom soldate)*, "Slavica Hierosolymitana", IV, 1979, pp. 185-213.
- Levin 1990: Ju.I. Levin, *O nekotorych osobennostjach poetiki pozdnego Mandel'stama*, in: S.S. Averincev *et al.* (a cura di), *Žizn' i tvorčestvo O. E. Mandel'stama*, Voronež 1990, pp. 406-416.
- Levin 1991: Ju.I. Levin, *Zametki o poetike Mandel'stama*, in: E. Ivanova *et al.* (a cura di), *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam. Issledovanija i materialy*, Moskva 1991, pp. 350-371.

- Levin 1998a: Ju.I. Levin, O. Mandel'stam. *Razbor šesti stichotvore-nii. "V igol'čatych čumnyh bokalach"*, in: Ju. Levin, *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika*, Moskva 1998, pp. 28-35.
- Levin 1998b: Ju.I. Levin, O. Mandel'stam. *Razbor šesti stichotvore-nii. "Masterica vinovatych vzorov"*, in: Ju. Levin, *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika*, Moskva 1998, pp. 35-44.
- Levin et al. 1974: Ju. Levin, D. Segal, V. Toporov, T. Civ'jan, *Russkaja semantičeskaja poetika kak semantičeskaja paradigma*, "Russian Literature", VII-VIII, 1974, pp. 47-82.
- Litvina, Uspenskij 2016: A.F. Litvina, F.B. Uspenskij, "Ja kitaec – Nikto menja ne ponimaet". *O granicach jazykogogo rasširenija v poetike pozdnego Mandel'stama*, in: B. Dhooge, M. De Dobbeleer (a cura di), *Uslyšat' os' zemnuju. Festschrift for Thomas Langerak on the occasion of his retirement*, Amsterdam 2016, pp. 281-299.
- Losev 1984: L. Losev, *On the Benefice of Censorship. Aesopian Lan-guage in Modern Russian Literature*, München 1984.
- Lotman 1972: Ju.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972.
- Lotman 1996: M.Ju. Lotman, *Mandel'stam i Pasternak: popytka kon-trastivnoj poetiki*, Tallinn 1996.
- Margovskij 2007: G. Margovskij, *Podkidyš mirovoj kul'tury*, risorsa onli-ne: <[http://www.igraigr.com/other\\_texts.htm](http://www.igraigr.com/other_texts.htm)> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Mandel'stam 2006: O. Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Milano 2006.
- Mandel'stam 2009: O. Mandel'stam, *Ottanta poesie*, Torino 2009.
- Mandelstam 1988: O. Mandelstam, *Im Luftgrab. Ein Lesebuch. Mit Bei-trägen von Paul Celan, Pier Paolo Pasolini, Philippe Jaccottet, Joseph Brodsky*, Zürich 1988.
- Mandelstam 2003: O. Mandelstam, *The Moscow and Voronezh Notebooks*, Trowbridge 2003.
- Mec 2011: A.G. Mec, *Osip Mandel'stam i ego vremja. Analiz tekstov*, Sankt-Peterburg 2011, risorsa online: <[http://www.ruthenia.ru/reprint/Mets\\_Mandelshtam.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/Mets_Mandelshtam.pdf)> (ul-timo accesso: 1/10/2016)
- Mess-Beier 1991: I. Mess-Beier, *Ezopov jazyk v poezii Mandel'stama 30-x godov*, "Russian Literature", XXIX, 1991, 3, pp. 243-393.

- Mikuševič 2008: V. Mikuševič, *Mandel'stam i islam*, in: I. Delektorskaja et al. (a cura di), *Sochrani moju reč'*, IV, 2008, pp. 413-424.
- Minc 1979: Z.G. Minc, *Voennye astry*, in: *Vtoričnye modelirujuščie sistemy*, Tartu 1979, pp. 106-110.
- Mirskij 1987: D.P. Mirskij, *Stat'i o literature*, Moskva 1987.
- Musatov 2000: V.V. Musatov, *Lija i Elena. Ob odnom zagadočnom stichotvorenii Mandel'stama*, "Vestnik novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta", XV, 2000, pp. 63-65.
- Nerler 2014: P. Nerler, *Con amore. Etjudy o Mandel'stame*, Moskva 2014.
- Olschner 1985: L.M. Olschner, *Das feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen-Zürich 1985.
- Panova 2003: L. Panova, *Mir, prostranstvo i vremena v poezii Mandel'stama*, Moskva 2003.
- Pečerskaja 2014: T.I. Pečerskaja, *Predmet kak sjužetnyj marker: sapogi v russkoj literature 1840-1870-ch godov*, "Sibirskij filologičeskij žurnal", III, 2014, pp. 86-93.
- Petuchowski 1978: E. Petuchowski, *Bilingual and Multilingual Wortspiele in the Poetry of Paul Celan*, "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", LII, 4, 1978, pp. 635-651.
- Pil'sčikov 2010: I.A. Pil'sčikov, *Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi*, "Russica Romana", XVII, 2010, pp. 89-114.
- Pollak 1995: N. Pollak, *Mandelstam the Reader*, Baltimore (MD) 1995.
- Prieto 2010: J.M. Prieto, *On Translating a Poem by Osip Mandelstam*, "New York Review of Books", LVII, 2010, 10, pp. 68-72, <<http://www.bu.edu/translation/files/2011/01/Allen-Handout2.pdf>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Rayfield 1987: D. Rayfield, *Mandel'stam i Lamark*, "Scottish Slavonic Review", IX, 1987, pp. 85-101.
- Rivelis 2014: E. Rivelis, *O forme kak sodržanii v kognitivnoj poetike*, *risorsa online*, <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:775536/FULLTEXT01.pdf>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Ronen 1983: O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem 1983.
- Ronen 1991: O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, "Literaturnoe obozrenie", I, 1991, pp. 3-19.

- Ronen 2002: O. Ronen, *Poetika Osipa Mandel'stama*, Sankt-Peterburg 2002.
- Ronen 2006: O. Ronen, *Slava*, "Zvezda", VII, 2006, pp. 215-223, <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/7/ro16.html>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Rudakov 1997: S.B. Rudakov, *O.E. Mandel'stam v pis'mach S.B. Rudakova k žene*, in: *Ežegodnik rukopisnogo odelca puškinskogo doma na 1993 god*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 7-185.
- Salvatore 2010: R. Salvatore, *O stichotvorenii B. Pasternaka "Cel'noju l'dinoj iz dymnosti vynut..."*, in: S. Bertolissi, R. Salvatore (a cura di), *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij*, II, Napoli 2010, pp. 155-177.
- Schwarzband 1994: S. Schwarzband, *Vos'mistišija 1932-34 gg. O. Mandel'stama (Nekotorye voprosy tekstologii)*, in: R. Aizel'vud, D. Maiers (a cura di), *Stoletie Mandel'stama: materialy simpoziuma*, Tenafly (NJ) 1994, pp. 318-325.
- Sedakova 2014: O. Sedakova, *Proščal'nye stichi Mandel'stama*, risorsa online: <<http://www.pravmir.ru/proshhalnye-stihi-mandelshtama-klassika-v-neklassicheskoje-vremya>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Segal 1968: D.M. Segal, *Nabludenija nad semantičeskoj strukturoj poetičeskogo proizvedenija*, "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", XI, 1968, pp. 159-171.
- Segal 1998: D. Segal, *O. Mandel'stam: Istorija i poetika*, Berkeley-Gerusalem 1998.
- Semenko 1997: I.M. Semenko, *Poetika pozdnego Mandel'stama*, Moskva 1997.
- Soškin 2010: E. Soškin, *K ponimaniju stichotvorenija Mandel'shtama "Dajte Tjutčevu strekozu..."*, "Permjakovskij sbornik", 2010, 2, pp. 529-547, <<http://textonly.ru/case/?article=16874&issue=21>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Soškin 2015: E. Soškin, *Meždu mogiloj i tjurmoj: "Golubye glaza i gorjačaja lobnaja kost' na styke poetičeskich kodov*, risorsa online: <<http://www.ruthenia.ru/document/542513.html>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Spivak 2008: M. Spivak, *O.E. Mandel'stam i P.N. Zajcev (K voprosu ob istorii, tekstologii i pročtenii stichotvornogo cikla "Pamjati Andreja Belogo")*, in: I. Delektorskaja et al. (a cura di), *Sochrani moju reč'*, IV, 2008, pp. 513-547.
- Steiner 1994: G. Steiner, *Dopo Babele, Aspetti della traduzione e del linguaggio*, Milano 1994.

- Steiner 1999: G. Steiner, *Vere presenze*, Milano 1999.
- Šalamov 2004: V. Šalamov, *Novaja kniga. Vospominanja, zapisnye knižki, perepiska, sledstvennye dela*, Moskva 2004, <<http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/75.htm>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Štempel' 1987: N. Štempel', *Mandel'stam v Voroneže*, "Novyj mir", X, 1987, pp. 207-234.
- Šragovic 2014: E. Šragovic, *Novaja fizika kak istočnik obrazov v cikle Mandel'stama "Vos'mistišija"*, "Voprosy literatury", 2014, 1, pp. 93-113, <<http://magazines.russ.ru/voplit/2014/1/4sch.html>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Struve 1992: N. Struve, *Osip Mandel'stam*, Tomsk 1992.
- Surat 2005: I. Surat, *Opyty o Mandel'stame*, Moskva 2005.
- Taranovsky 1976: K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Cambridge (MA)-London 1976.
- Terras, Weimar 1974: V. Terras, K.S. Weimar, *Mandelstam and Celan: Affinities and Echoes*, "Germano-Slavica", IV, 1974, pp. 11-29.
- Terras, Weimar 1978: V. Terras, K.S. Weimar, *Mandelstam and Celan: A postscript*, "Germano-Slavica", II, 1978, pp. 253-70.
- Tribl 1995: K. Tribl, *Poiski edinstva i cel'nosti u Gete i Mandel'stama*, in: O. Lasunskij et al. (a cura di), "Otdaj menja Voronež", *Tret'i meždunarodnye mandel'stamovskie čtenija*, Voronež 1995, pp. 103-116.
- Uspenskij 1993: B.A. Uspenskij, *Storia della lingua letteraria russa*, Bologna 1993.
- Uspenskij 2000: B.A. Uspenskij, *Anatomija metafory u Mandel'stama*, in: B.A. Uspenskij, *Poetika kompozicii*, Moskva 2000, pp. 291-331.
- Uspenskij 2008: F.B. Uspenskij, *Tri dogadki o stichach Osipa Mandel'stama*, Moskva 2008.
- Uspenskij 2009: F.B. Uspenskij, *Molotok Nekrasova i žirnyj karandaš Feta. Iz istorii graždanskich stichov Mandel'stama*, "Toronto Slavic Quaterly", XXVIII, risorsa online: <<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/uspensky28.shtml>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Uspenskij 2012: B.A. Uspenskij, F.B. Uspenskij, *Ob odnom stichotvorenii Mandel'stama. Drevnij Egipet i Fransua Villon*, "Die Welt der Slaven", LVII, 2012, pp. 201-212.

- Uspenskij 2014: F.B. Uspenskij, A.F. Litvinaja, *Oborotnaja storona zolotogo veka*, in: F.B. Uspenskij, *Raboty o jazyke i poetike Osipa Mandel'stama*, Moskva 2014, pp. 112-119.
- Uspenskij 2015: P.F. Uspenskij, "Precisely 'That'": Vladislav Chodasevič's Poetic Technique in Mandel'stam's Novye Stichi, "Scando-Slavica", LXI, 2015, 2, pp. 207-220.
- Venclova 2012: T. Venclova, *Vjačeslva Ivanov i Osip Mandel'stam – perevodčiki Petrarki (Na primere soneta CCCXI)*, in: T. Venclova, *Sobesedniki na piru*, Moskva 2012, pp. 127-140.
- Vidgof 2006: L.M. Vidgof, *Moskva Mandel'stama*, Moskva 2006.
- Vidgof 2012: L.M. Vidgof, *No ljublju moju kurvu Moskvu. Osip Mandel'stam: poet i gorod. Kniga-ekskursija*, Moskva 2012, (e-book).
- Werbergerer 1997: A. Werbergerer, *Paul Celan und Osip Mandel'stam oder "Pavel Tselan" und "Joseph Mandelstamm" – Wiederbegegnung in der Begegnung*, "Arcadia", XXXII, 1997, 1, pp. 6-27.
- Wiegiers 1997: B. Wiegiers, *Detskaja ritorika v Šume Vremeni Mandel'stama*, "Russian Literature", XLII, 1997, pp. 491-502.
- Zeeman 1988: P. Zeeman, *The Later Poetry of Osip Mandelstam*, Amsterdam 1988.
- Žirmunskij 2001: V.M. Žirmunskij, *Poetika russoj poezii*, Sankt-Peterburg 2001.
- Žolkovskij 1979: A.K. Žolkovskij, *Invarianty struktura teksta II: Mandel'stam: "Ja pi'ju za voennye astry"*, "Slavica Hierosolymitana", IV, 1979, pp. 159-184 <<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib31.htm>> (ultimo accesso: 1/10/2016).
- Žolkovskij 2010: A.K. Žolkovskij, *Grivennik serebrjanyj v karmane*, in: A. Balakina et al., (a cura di), *Trudy VI meždunarodnoj školy na Karel'skom perešejke po russoj literaturre*, Poljany 2010, pp. 125-142 <<http://lib.pushkinskij-dom.ru/Default.aspx?tabid=10157>> (ultimo accesso: 1/10/2016).



## Abstract

This volume proposes an interpretative analysis of Osip E. Mandel'shtam's *Moscow Notebooks*. The poems are commented on individually in chronological order, analyzing their repertoire of images, metaphors, their possible meanings, and how these meanings are construed. The analysis does not cover metrical, rhythmical, and stylistic aspects, which would have required a separate work. Each poem is accompanied by a *podstročnik* in a footnote, as an aide to the reader in following the critical commentary. Special attention has been paid to the organization of the poems in *porvvy*, 'impulses', which draw together and connect multiple poems, in an attempt to provide both a global overview of the *Notebooks* and a detailed vision of each single poem. The poems are analyzed in connection with the contemporaneous prose works *Journey to Armenia* and *Conversation about Dante*, which shed light on the *Notebooks* and *vice versa*. The hope behind this work is that it can serve as a detailed reading companion for the *Moscow Notebooks*, where no element is neglected, and in which for the most complicated, strange, and controversial places at least the coexistence of multiple interpretive directions is hinted at, even allowing itself some risks when the poetry becomes almost uninterpretable; and that on the other hand it is able to offer an overall interpretative approach to the works and personality of Mandel'shtam.



## BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Ščerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, 2007
4. Maria Grazia Bartolini, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Hertzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10-16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della giornata di studi – Firenze, 31 gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić (a cura di), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*, 2013
21. Danilo Facca, Valentina Lepri (a cura di), *Polish Culture in the Renaissance*, 2013

22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (a cura di), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana, 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015
28. Sara Dickinson, Laura Salmon (a cura di), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015
30. Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, 2015
31. Valentina Benigni, Lucyna Gebert, Julija Nikolaeva (a cura di), *Le lingue slave tra struttura e uso*, 2016
32. Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, 2016
33. Luisa Ruvoletto, *I prefissi verbali nella Povest' vremennyh let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*, 2016
34. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli (a cura di), *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, 2016



