

scritti, così come i discendenti per i quali il nome di Mandel'stam è diventato una leggenda e una parola d'ordine.

Traduzione di Attilio Chitarin.

¹ Ju. Levin, D. Segal, R. Timenčik, V. Toporov e T. Civ'jan, *Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial' naja kul'turnaja paradigma*, in «Russian Literature», n. 7-8 (1974), p. 58.

² *Sobranie sočinenij*, vol. II, p. 363.

³ V. Zirmunskij, *Preodolevšie simbolizm*, in «Russkaja muza», n. 12 (1916).

⁴ *Sobranie sočinenij*, vol. II, p. 253 [trad. it. *Della natura della parola*, in O. Mandel'stam, *La quarta prosa*, Bari 1967, p. 72].

⁵ *Ibid.*, pp. 245-46 [*ibid.*, pp. 63-64].

⁶ *Ibid.*, p. 324.

⁷ Ju. Tynjanov, *Promežutok*, in «Russkij sovremennik», n. 4 (1924); e *Arkaisty i novatory*, Leningrad 1929.

⁸ *Sobranie sočinenij*, vol. II, p. 269 [trad. it. *Fine del romanzo*, in Mandel'stam, *La quarta prosa cit.*, pp. 87-88].

⁹ *Ibid.*, p. 40 [trad. it. *Il francobollo egiziano*, in O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, Torino 1970, p. 159].

Anna Achmatova (1889-1966)

di Efim Etkind

Aveva cinquant'anni e, da ormai trenta, il nome «Anna Achmatova» era conosciuto da tutti gli amatori della poesia russa quando, rivolgendosi al passato e a se stessa, pronunciava dolorosamente (*Requiem* [*Rekvijem*], IV, 1939): «Se ti avessero mostrato, burlona | Beniamina di tutti gli amici, | Gaia peccatrice di Carskoe Selo, | Quel che sarebbe stata la tua vita...»¹.

Sono le parole di una donna dilaniata da un'angoscia mortale per suo figlio, arrestato una seconda volta dall'Nkvd, con un'accusa sconosciuta. Si trova alle Croci, la prigione di Leningrado. È ancora vivo? Vivrà? Essa si tormenta all'interno della lunga coda formata dalle madri e dalle spose davanti alle porte della prigione, là dove forse ritireranno un piccolo pacco con del cibo e dei soldi, là dove potrebbero dirle qualcosa di suo figlio. L'altra, quella davanti, «la bellezza del 1913», non avrebbe potuto credere alla zingara che le avesse predetto: «In piedi, con un pacco, | Trecentesima sotto "Le croci", | Fondendo il ghiaccio dell'anno nuovo | Con le tue lacrime cocenti...»².

La vita era iniziata vittoriosamente. Al suo ingresso nella Pietroburgo dell'anteguerra, si era rivelata una regina. Un testimone perspicace nota: «... il tratto principale del suo carattere è la grandezza: un'andatura regale, monumentale e grandiosa, un indistruttibile sentimento di rispetto verso se stessa...»³. Nikolaj Gumilëv, allora «il principe dei poeti», si era acceso di un amore romantico nei suoi confronti; un giorno, mentre Anna si trovava in Crimea senza di lui, «Gumilëv la seguì solo per vederla. Arrivò vicino alla casa, si avvicinò al recinto e guardò nel giardino: era seduta con un vestito bianco su una panchina e leggeva un libro. Gumilëv la guardò, non osò chiamarla, e se ne ripartì per Pietroburgo»⁴.

Il suo atteggiamento immancabilmente regale – atteggiamento sia esteriore che interiore – colpiva tutti gli sguardi e si rifletteva in numerosi poemi dei contemporanei⁵. Uno dei primi, Osip Mandel'stam (1910), dipinge la figura artefatta, dalla bellezza monumentale, di una ragazza di appena vent'anni: «Come un angelo nero sulla neve | Mi sei apparsa og-

gi, | E non posso nascondere | Che in te c'è l'impronta del Divino. | Im-
pronta così strana, | – Come offerta dall'alto –, | Pare che il tuo destino
sia di ergerti | Nella nicchia di un tempio...»

Nel 1913, Aleksandr Blok scriveva: «“La bellezza è tremenda”, vi di-
ranno – | Voi getterete con indolenza | Lo scialle spagnolo sulle spalle, |
Una rosa rossa nei capelli...» Un anno dopo, di nuovo Osip Mande-
l'stam: «In tralice, o tristezza, | Ha guardato gli indifferenti, | Scivolan-
do dalle sue spalle, si è fatta di pietra | Lo scialle falsamente classico. || La
voce dell'infelicità – ebbrezza amara – | Dilania gli abissi dell'anima: | È
così – collerica Fedra – che un tempo si ergeva Rachele».

Due anni più tardi, Marina Cvetaeva, nel ciclo *Versi per l'Achmatova*
(*Stichi k Achmatovoj*, 19 giugno - 2 luglio 1916): «Questo ci premia, cal-
pestare la tua stessa | Terra, avere lo stesso cielo sopra noi! | E chi è ferito
a morte dal tuo destino, | Già si fa immortale sul suo letto di morte».

A quell'epoca, nel 1916, l'Achmatova era autrice di alcune decine di
poesie che formavano due raccolte: *La sera* (*Večer*, 1912) e *Il rosario* (*Čet-
ki*, 1914) e di qualche altra inclusa poi nello *Stormo bianco* (*Belaja staja*,
1917); aveva anche composto alla vigilia della guerra un poema più lun-
go, mezzo racconto di fate e mezzo autobiografia, *Proprio sul mare* (*U sa-
mogo sinego morja*, 1914), che rievocava la giovinezza in Crimea e nel
Chersoneso di Anna Gorenko, la futura Anna Achmatova: il poema, il
cui ritmo è simile al *Racconto del pescatore e del pesciolino* (*Skazka o ry-
bake i rybke*) di Puškin, descrive una vaga attesa dell'amore, dell'entu-
siasmo della creazione, dell'unione con il mondo della natura e degli uo-
mini: «Le rade tagliuzzavano la sponda, | I navigli fuggivano sul mare,
| E m'asciugavo la salmastra chioma | Su un'isola lontana dalla terra. |
Verso di me veniva il pesce a nuoto, | Ed il gabbiano candido nel volo,
| Ed ero fiera, perfida ed allegra | E non sapevo d'essere felice»⁶.

La fanciulla del Chersoneso sa di portare fortuna ai pescatori e di
ispirare amore ai giovani. Uno di essi, «un ragazzo dagli occhi grigi», le
porta in dono «rose bianche» e le dice: «Voglio che tu divenga la mia
sposa...» Ed essa gli risponde con crudeltà: «Pensa, diventerò regina, |
Non potrò mai sposare un marinaio»⁷.

Così trascorre la giovinezza della «ragazzina selvaggia» – lei è sicura
che un giovane principe verrà a cercarla, e aspetta anche un'amica, una
maga, che si rivelerà essere la sua Musa: «E in sogno mi appariva una
fanciulla | Con braccialetti d'oro e corte vesti, | E una zampogna nelle
fredde mani...»⁸.

Tutto quanto si è realizzato: il giovane principe è venuto, ella è dive-
nuta una regina, e la fanciulla con la «zampogna» le ha realmente fatto
visita. Ma tutto ciò non è durato. Dal «giovane principe», Nikolaj Gu-

milëv, che aveva sposato nel 1910 ed era il padre di suo figlio, l'Ach-
matova dovette separarsi nel 1918. Gumilëv aveva predetto tale separa-
zione nel poema *Giambi pentametri* (*Pjatisopnye jamby*, 1912-15): «Tu
dicevi, severa e pensosa: | Ho creduto, ho amato oltre ogni misura, | Me
ne vado, senza amore né fede, | E al cospetto del Padre Onnisciente, |
Annientando forse tutta me stessa, | Io per sempre ti abiurerò».

Fu una regina per cinque o sei anni straordinari, e su quegli anni
scrisse più tardi *Le elegie del Nord* (*Severnye elegii*) e il *Poema senza eroe*
(*Poema bez geroja*); poi fu detronizzata, con ingiurie, sputi e percosse,
dagli stessi che l'avevano adorata. L'affascinante e timida «fanciulla con
la zampogna» si trasformò fino a non essere più riconoscibile: ancora
poco, e sarebbe venuta per salvare la giovane poetessa dalle torture del-
l'amore (*Alla musa* [*Muze*, 1911]): «Musa, tu vedi come sono felici | Le
fanciulle, le donne, le vedove... | Sarebbe meglio il supplizio della ruota,
| Solo, non queste catene».

La magica amica sarebbe riapparsa negli anni della guerra, resi anco-
ra più duri per Anna Achmatova da una tubercolosi che pareva incur-
abile. «La Musa si avviò sulla strada | Autunnale, strada stretta, scoscesa.
| Con le gambe abbronzate | Spruzzate di densa rugiada. | E io a lungo le
chiesi | Di aspettare insieme l'inverno: | Ma lei disse “Quante tombe qui
intorno”, | Come puoi respirare?»

Dieci anni dopo, la Musa è divenuta minacciosa: da Euterpe, si è tra-
sformata in Melpomene. «Quando la notte attendo il suo arrivo, | La vi-
ta sembra sia appesa a un filo. | Cosa sono onori, libertà, giovinezza | Di
fronte all'ospite dolce col flauto nella mano? | Ed ecco è entrata. Levato
il velo mi guarda attentamente. | Le chiedo: “Tu dettasti a Dante | Le pa-
gine dell'Inferno?” Risponde: “Io”»⁹.

Questi versi sono del 1924. Gumilëv venne fucilato dalla Čeka nel
1921: era, pare, un cospiratore. La critica ufficiale sovietica trascina già
l'Achmatova nel fango. Non è più possibile pensare a nuove pubblica-
zioni, ai lettori, e tanto meno ai precedenti slanci d'ispirazione. I precu-
sori di un poeta veramente contemporaneo non possono più essere né
Saffo, né Catullo, né Petrarca: il solo precursore possibile, è Dante. Del
resto, non è questo che aveva predetto al sorgere della sua gloria Osip
Mandel'stam, che la comprese meglio di tutti? – L'aveva predetto in una
quartina che la stessa Achmatova definiva «uno schizzo dal vero»:
«Tratti del viso deformati | Da un sorriso di vecchia. | Alla zingara dutti-
le ed esperta | Sono predestinati i supplizi di Dante?»

La morte di Gumilëv fu il trauma più forte che l'Achmatova si fosse
trovata a subire; il giorno dopo l'esecuzione, essa scrisse un poema sulla

paura: «La paura sfiora oggetti nel buio, | Il raggio della luna indica la scure | Un suono sinistro s'ode dietro il muro – | Chi c'è laggiù, topi, fantasmi o ladri? | [...] Meglio sarebbe avere canne scintillanti | Di fucili puntate sul mio petto | Meglio sarebbe sulla verde piazza | Sdraiarsi sopra il patibolo nudo | E tra grida di gioia e lamenti | Versare il rosso sangue fino in fondo».

Questo episodio ritorna a più riprese nell'opera dell'Achmatova, espresso ora velatamente, ora chiaramente. In uno dei testi di *Requiem* (*Rekviem*, 1935-40), l'Achmatova dice dolorosamente, a nome di una contadina russa, o forse a suo nome: «Questa donna è malata, questa donna è sola. || Il marito morto, il figlio in prigione, | Pregate per me»¹⁰.

«Suo figlio in prigione...» Lev Gumilëv ha trascorso molti anni in prigione; fu arrestato perlomeno in tre riprese: nel 1935, nel 1938 e nel 1949. Dopo l'ultimo arresto, passò quasi sette anni nei campi di lavoro, dal 1949 al 1956, e fu tra gli ultimi a tornare. Che significato avevano questi continui arresti? Lev Gumilëv non si occupava di politica, e nemmeno di letteratura; storico e orientista, etnologo, specialista di antiche civiltà, quale minaccia poteva rappresentare? La risposta fu data da un dirigente dell'Unione degli scrittori, Aleksej Surkov, quando replicò a Nadežda Mandel'stam che aveva appena interceduto presso di lui per il figlio dell'Achmatova, nell'estate 1956: «Si tratta di una questione complicata: deve senza dubbio pagare per suo padre»¹¹. La storia è nota: gli organi di repressione non potevano perdonare a Lev Gumilëv il fatto di avergli ucciso il padre (che doveva, con ogni probabilità, essere innocente); neppure con l'Achmatova potevano dimenticare il crimine: restava per loro la vedova di un poeta che avevano giustiziato. Inoltre, Lev Gumilëv rappresentava un ostaggio per il potere: per Stalin era divenuta una diabolica consuetudine arrestare i parenti di coloro che voleva dominare, e anche dei suoi più stretti collaboratori, in modo da tenerli meglio sotto controllo.

Nei rari intervalli fra le detenzioni di Lev Gumilëv, si perseguitava sua madre. All'inizio degli anni Venti erano apparsi due suoi libri: *Piantaggine* (*Podorožnik*, 1921) e *Anno Domini MCMXXI* (1922-23); la raccolta successiva poté apparire solo vent'anni dopo. Negli anni Venti e Trenta, l'Achmatova fu condannata al silenzio. Di fatto, le case editrici sovietiche non potevano pubblicare uno scrittore di cui un fanatico marxista, il critico Grigorij Lelevič, scriveva:

L'ambiente sociale cui si è ispirata l'opera dell'Achmatova è quello dei proprietari terrieri, delle tenute della nobiltà... Una pianta d'appartamento nata in una proprietà fondiaria... Il piccolo mondo dell'Achmatova è incredibilmente ristretto... Gli scon-

volgimenti sociali, che rappresentano l'essenziale, hanno avuto nella sua poesia una eco debolissima e, peggio ancora, ostile...¹².

Un altro critico «proletario» dell'epoca, Boris Arvatov, accusava l'Achmatova di essere una nemica di classe: tutto nella sua poesia presenta «un carattere nettamente espresso, presente in ogni poema e conscientemente sottolineato, di malattia e di compiacimento nel dolore». Arvatov aveva contato che nel *Rosario* la parola «morte» appariva venticinque volte, le parole «dolore, tristezza, noia» sette volte ciascuna, e sei volte ciascuna parole come «sofferenza, tortura, dispiacere, disgrazia, lutto e pesantezza...»¹³. Questi argomenti assurdi saranno ripresi più di vent'anni dopo da Ždanov.

Lelevič, Arvatov e gli altri impedirono per molto tempo all'Achmatova di occupare nella letteratura il posto che le spettava. Nella panoramica su *I gruppi letterari contemporanei* (*Sovremennye literaturnye gruppirovki*, 1930), Vissarion Sajanov compila la lista di coloro che rientrano nel Lef o nella Fucina (Kuznica), e anche di coloro che si collocano fuori da ogni raggruppamento, ma l'Achmatova non è nemmeno nominata: non esiste. Per Vladimir Majakovskij il suo nome è l'emblema di un'arte precedente la rivoluzione, completamente superata, di un puro estetismo. Nel poema su *Versailles* (1925), ove parla di parchi e di castelli, l'Achmatova appare a fianco di Aleksandr Benois, uno dei membri di «Mir iskusstva» («Il mondo dell'arte»): «Io guardo la vita – ah, come è vecchia! || Tutto è così bello, | Da togliere il respiro || Come se | Mi fossi invischiato | In un acquarello di Benois, || In qualche verso dell'Achmatova». Durante una serata che portava il titolo «sentimentale» di «Purga della poesia contemporanea» (1927), Majakovskij aveva citato nel suo discorso Anna Achmatova e Vjačeslav Ivanov:

Che significato hanno nella nostra implacabile epoca di ferro l'intimismo da camera di Anna Achmatova, i versi mistici di Vjačeslav Ivanov e i suoi motivi ellenistici?... Di sicuro, in quanto punti di riferimento della nostra letteratura, in quanto ruderi di una società distrutta, troveranno il loro posto nella storia letteraria, ma per noi, per la nostra epoca, essi non sono che degli anacronismi inutili, pietosi e ridicoli¹⁴.

Ma dobbiamo rendere giustizia a Majakovskij: si sa che «quando era innamorato, leggeva più di tutto le poesie dell'Achmatova... Amava le sue poesie, non era di esse che si burlava, ma dei propri sentimenti sfrenati che non riusciva a dominare»¹⁵. E il 31 agosto 1921, la Cvetaeva scriveva all'Achmatova: «In tutti quei giorni, correavano sul vostro conto voci sinistre, meno discutibili di ora in ora... Un sogno spaventoso: voglio svegliarmi, e non posso. Io inseguivo tutti, estorcevo loro la vostra vita». Le voci sinistre riguardavano il suicidio, si pensava che l'Achmatova non avesse potuto sopportare l'esecuzione di Gumilëv. Ma la Cvetaeva pro-

segue: «Che io sappia, il vostro unico amico (l'amico è colui che agisce) fra i poeti si è rivelato essere Majakovskij – errava per il Caffè dei poeti con un'aria da toro messo a morte. Ucciso dal dolore, questa l'aria che aveva realmente»¹⁶. Dedicando uno dei suoi poemi a Majakovskij, nel 1939, la Cvetaeva scriveva: «A Vladimir Majakovskij, il solo dei poeti moscoviti a essersi preoccupato di verificare la supposta morte dell'Achmatova»¹⁷.

Perché dunque Majakovskij, che amava l'Achmatova e i suoi poemi, l'attaccava con tale rabbia? Indubbiamente, perché pensava *che bisognasse farlo*; non era forse altrettanto impietoso con se stesso, «mettendosi costantemente i piedi sul collo?» – Esempio caratteristico del mondo doppio – o piuttosto dell'anima doppia – di uno scrittore sovietico.

Si smise persino di insultare Anna Achmatova nei giornali: valeva la pena di sprecare le proprie forze per perseguire «i ruderi di una società distrutta?» Al I Congresso degli scrittori, nel 1934, i due rapporti sulla poesia – di Nikolaj Bucharin e Nikolaj Tichonov – non le dedicano una sola parola. L'hanno dimenticata. O fanno finta. Ma un'altra persecuzione, ancora più terribile, continua: poco dopo il Congresso degli scrittori, suo figlio viene arrestato, liberato, poi arrestato di nuovo (la formula ufficiale diceva: [«arrestato»] senza oggetto del reato ma, trovandosi condannato, considerava il suo arresto come una crudeltà ingiustificabile)¹⁸, infine, bruscamente, lasciato andare. Tornato Lev Gumilëv, Anna Achmatova risuscitò. Ridivenne possibile una nuova raccolta: apparve nel 1940, con il titolo *Dal sesto libro (Iz šesti knig)*, mutilato dalla censura. E malgrado tutto, ecco ciò che scriveva Boris Pasternak nella sua lettera all'Achmatova del 27 luglio 1940: c'erano «lunghe code che occupavano due strade», «le edizioni andavano a ruba e il prezzo di una copia occasionale raggiungeva centocinquanta rubli». Pasternak concludeva:

Appena apparsa, avete già vinto. È sorprendente che in quest'epoca di contestazione ottusa del mondo intero, la vostra vittoria sia così piena e indiscutibile. Il vostro nome è di nuovo ACHMATOVA, proprio nel senso che aveva quando rappresentava la parte migliore della Pietroburgo che avete dipinto...

La stessa lettera contiene una confessione che ha dell'incredibile da parte di Pasternak: «Senza dubbio, Severjanin, Majakovskij e io stesso vi dobbiamo molto di più di quanto si creda, e questo debito è più profondo di tutta la nostra riconoscenza, perché è inconscio»¹⁹. Tuttavia Marina Cvetaeva, che pure ammirava l'Achmatova, lesse il libro al suo ritorno in Urss e scrisse, profondamente delusa: «... È vecchio, debole... Che cosa ha fatto tra il 1917 e il 1940? Non si è occupata altro che di se stessa... Che peccato!»²⁰. Ora si può sapere quanti meravigliosi poemi

(per esempio, *Requiem*) non hanno potuto essere inclusi nel libro; il 1940 fu per l'Achmatova proprio un anno di produzione incredibile.

La guerra le permise di risollevare la testa: la solidarietà dell'intero popolo e la sua unità, sorta improvvisamente e per la prima volta, conquistarono anche lei. Con indubitabile sincerità compose una quartina diffusa in milioni di manifesti: «Il vessillo nemico | Svanirà come fumo. | La nostra causa è giusta, | Noi vinceremo». Era sicuramente la prima volta che diceva «noi»: per il popolo sovietico e per se stessa. Tutto il ciclo *Il vento della guerra (Veter vojny, 1941-45)* è compreso in questo «noi» pieno di civismo. Così, per *Il giuramento (Kljatva, 1941)*: «A colei che dice addio all'amante | La forza deve sgorgare dalle lacrime. | Ai morti, ai bambini giuriamo | Che nulla potrà sottometterci».

Il riconoscimento ufficiale si spinse fino alla pubblicazione del poema *Il coraggio (Mužestvo)* nella «Pravda» («La verità»); datato 23 febbraio 1942 (scritto perciò in onore del giorno dell'Armata Rossa!) proclama con una veemenza tutta mascolina: «Che importa morire sotto i colpi nemici, | Che importa perdere il proprio tetto? | Noi ti conserveremo, eloquio russo, | Grande lingua russa».

È trascorso poco tempo da quando Boris Arvatov intitolava l'articolo-pogrom *La cittadina Achmatova e la compagna Kollontaj (Graždanka Achmatova i tovarišč Kollontaj)*, contrapponendo le due donne: nemica di classe l'una, compagna di lotta l'altra; l'una, «non dei nostri», e l'altra «dei nostri». Durante la guerra, si sarebbe dovuto abbandonare tale contrapposizione: non solo l'Achmatova era una patriota, ma faceva tutto ciò che un poeta può e deve fare per contribuire alla vittoria. Rientrando da Taškent a Mosca nel maggio 1944, affermava con profonda gioia la sua unità con il paese: «Per mille verste, per mille leghe, | Per mille chilometri, | Si estendeva il sale della terra russa, | Stormivano i boschi di cedri, | Come per la prima volta la guardavo, | Guardavo la mia terra, | Lo sapevo, tutto era mio – | Era la mia anima e il mio corpo».

L'Achmatova non aveva mai raggiunto prima tali vette di civismo, nemmeno durante la prima guerra mondiale, quando compose un ciclo nel quale, secondo il giudizio di Viktor Žirmunskij, «il suo amore per il popolo russo e la sventura del medesimo sono mostrati attraverso il prisma dei sentimenti di una semplice contadina»²¹. Žirmunskij cita i celebri *Consolazione (Utešenie, 1914)* e *Pregghiera (Molitva, 1915)*, in cui la poetessa fa appello al cielo «Perché il nembo sulla cupa Russia | Diventi nube nella gloria del giorno».

Come si concluse lo slancio di Anna Achmatova, la sua unione con il popolo in guerra, la sua glorificazione della vittoria, di cui colei che ave-

va scritto *Il coraggio* e il ciclo della *Vittoria (Pobeda)* non aveva mai dubitato? Con il fulmine a ciel sereno del *Decreto del Comitato centrale del partito comunista sui periodici «Zvezda» e «Leningrad»* (14 agosto 1946), e con il discorso del segretario del Comitato centrale, Andrej Ždanov.

Uscita di recente dal periodo di ostracismo, con appena il tempo di apprendere a dire «noi», l'Achmatova fu costretta a fare i conti con un atteggiamento nei suoi confronti che sfiorava la grossolanità pura e semplice. Ždanov annoverava l'Achmatova fra «i rappresentanti dell'oscurantismo reazionario e del tradimento»²², la collocava nel «pantano senza ideali della letteratura reazionaria», fra coloro che pongono al di sopra di tutto «le loro miserabili, piccole emozioni personali, il loro spregevole egocentrismo», la sua poesia era quella di una «nobiluccia in preda alle furie, che corre dal boudoir alla cappella...», «ora suora ora puttana, o piuttosto, puttana e suora al tempo stesso, mischiando preghiera e dissolutezza». «Questa è Achmatova – proclamava Ždanov – con la sua meschina e angusta vita privata, le sue emozioni infime, il suo erotismo mistico-religioso». Ed ecco la scontata conclusione della filippica: «Nell'ottobre 1917 si sono gettati nella spazzatura della storia non solo le classi dirigenti, ma anche i loro ideologi e cantori».

Assai più tardi – quindici anni dopo –, in occasione del centocinquesimo anniversario della morte di Puškin, l'Achmatova pronunciò un personale giudizio su Ždanov, senza nominarlo. Dirà come i nemici di Puškin abbiano conquistato l'immortalità in quanto contemporanei del poeta:

Tutta l'epoca [...] a poco a poco cominciò a chiamarsi «puškiniana». Tutte le belle donne, le Fräulein, le padrone dei salotti, le nobili dame insignite dell'ordine di Caterina, i membri della corte, i ministri, i direttori in capo e non in capo cominciarono a poco a poco a chiamarsi «contemporanei di Puškin» [...]. Egli vinse il tempo e lo spazio [...]. Nelle sale dei palazzi, dove ballavano e diffondevano calunnie sul poeta, sono appesi i suoi ritratti e si conservano i suoi libri, ma le loro povere ombre ne sono cacciate per sempre²³.

La gloria del poeta martirizzato tocca da vicino anche colui che all'epoca simboleggiava il potere: «Il sovrano, l'imperatore Nikolaj Pavlovič nei suoi pantaloni bianchi di pelle d'alce, fa bella mostra di sé alla parete del museo Puškin». Alla fine della nota, intitolata *Su Puškin (Slovo o Puškine)*, è scritto a chiare lettere:

E, ciò che è la cosa più spaventosa per loro, potrebbero sentire dal poeta: «Non risponderete per me, | Potete dormire sonni tranquilli. | La forza è un diritto, solo i vostri figli | per me vi malediranno». E invano la gente pensa che decine di monumenti fatti con le mani potranno sostituire un solo monumento *aere perennius*²⁴.

Questi versi non sono di Puškin, ma di Anna Achmatova. Non si poteva rispondere in maniera più incisiva e impietosa a Ždanov e a

Stalin per metterli alla gogna. Proprio di lei bisogna dire ciò che ella dice di Puškin: ha vinto il tempo e lo spazio. Il nome di Ždanov è rimasto impresso nella memoria solo perché ha perseguitato Anna Achmatova.

Tuttavia nel 1946 la posterità non rappresentava una preoccupazione immediata: era una donna viva che veniva calpestata. Il discorso di Ždanov fu il segnale d'avvio. La stampa pullulò di articoli ingiuriosi: *Sulla poesia antipopolare di Anna Achmatova (Ob antinarodnoj poezii A. Achmatovoj)*, *Una poesia nefasta ed estranea al popolo (Poezija, vrednaja i čuždaja narodu)*, ecc. Ai primi di settembre del 1946 (con Michail Zoščenko che, non si sa perché, aveva diviso con lei le folgori del decreto del Comitato centrale), fu esclusa dall'Unione degli scrittori e privata delle tessere annonarie: l'Achmatova era condannata alla fame. «Alcuni amici organizzarono un fondo segreto di aiuti all'Achmatova. Data l'epoca, si trattava di vero e proprio eroismo. Anna Achmatova me lo raccontò parecchi anni dopo, aggiungendo tristemente: "Mi compravano arance e cioccolato, ma io avevo fame, nel vero senso della parola"»²⁵. Sullo sfondo di tali avvenimenti, la proibizione del suo libro (nondimeno già pronto per la stampa) sembrò di scarso significato; dopo il discorso di Ždanov tutti i piombi furono distrutti (ma una copia fu conservata per l'Achmatova: le era stata offerta... da Surkov)²⁶.

Nel 1949, Lev Gumilëv fu arrestato per la terza volta. L'Achmatova, non più giovane e malata, si lanciò a corpo morto nella lotta per la salvezza del figlio: si decise a fare ciò che per lei più era terribile, e scrisse dei poemi che glorificavano la realtà sovietica. Un calcolatore elettronico ben programmato sarebbe incapace di individuare l'autore di questi versi, tanto sono zeppi di banalità e di luoghi comuni degni di Lebedev-Kumač: «Navigando sulle onde dell'etere, | Oltrepassando i mari e le montagne, | Vola, vola, colomba della pace, | Oh canzone mia risuona | Eracconta a tutti quelli che sentono, | Come è vicino il secolo tanto atteso, | Che fa vivere e respirare oggi | L'uomo della tua patria...» È caratteristico che nella prefazione all'edizione delle *Opere (Sočinenija)* dell'Achmatova apparsa nel 1976, Surkov, animato da buone intenzioni, esalti soprattutto questi poemi, scritti a due passi dalla forza: «Con simili poemi, composti durante e dopo la guerra, Achmatova ha occupato il posto che le compete nella poesia russa e sovietica contemporanea»²⁷. (Questa edizione, la più completa apparsa in Urss, fu pubblicata dieci anni dopo la morte dell'Achmatova, e sei anni dopo quella dell'accademico Viktor Žirmunskij, che l'aveva preparata e arricchita di un'eccellente saggio introduttivo: ahimè, lo studio fu rimpiazzato dall'introduzione di Surkov, vergognosamente servile).

Nel 1950, anche i cattivi versi furono inutili: Lev Gumilëv restò nei

campi. Si deve condannare Achmatova per il suo comportamento? Voleva salvare il figlio, era disposta a pagare qualunque prezzo per lui, anche a esaltare Stalin, che detestava: «E sente la voce | Del popolo riconoscente: siamo venuti a dire | Là dove è Stalin, c'è la Libertà, | La Pace e la grandezza della terra!» O, in un altro poema: «E colui che ci porta sulla via del lavoro, | La via della vittoria e della gloria costante, | Sarà per sempre detto dal popolo: | Il Transfiguratore dell'universo» (*Gloria alla pace* [*Slava miru*, 1950]). Chi meglio di chiunque altro comprese Anna Achmatova – una donna sottoposta a tortura – quando compose questi versi, fu Aleksandr Galič, anch'egli un poeta di talento; il suo poema dedicato all'Achmatova (*Senza titolo* [*Bez nazvanija*]) termina così: «Sulla bianca neve, lo conducevano davanti al plotone, | Sulla riva del bianco fiume. | E suo figlio guardava coloro che partivano, | E attendeva quei versi. || Il verso si ergeva, come una spiga seccata, | Frusciava come foglie cadute. | Ma l'Angelo restava dietro la sua spalla, | E nel lutto, scuoteva la testa».

Il figlio ritornò, ma solo sei anni dopo. Sei anni che furono anche per lei di galera. La storia conobbe un'altra svolta: ora, nelle nuove edizioni, non si pubblicano più i versi di Anna Achmatova a gloria di Stalin: dopo una certa data, non se ne parla più, né in bene né in male; il nome del dittatore è semplicemente interdetto dalla censura.

Per dieci anni, Anna Achmatova poté vivere piuttosto bene; apparvero due libri: *Poesie scelte* (*Izbrannye stichi*, 1958) e un'importante raccolta che costituiva il bilancio della sua intera opera, *La corsa del tempo* (*Beg vremeni*, 1965). Negli ultimi due anni, le si permise persino di compiere un viaggio all'estero, in Italia e in Inghilterra: in questi due paesi, fu circondata di rispetto e amore. Il suo trionfo avveniva all'estero, ma era reale, e ricordava gli anni della gioventù, nella Pietroburgo d'anteguerra. Nel 1966, Anna Achmatova morì con quella stessa regale grandezza che aveva già dimostrato mezzo secolo prima, quando esordiva nella letteratura. Morì vittoriosa: mai si era abbassata a rinunciare a se stessa e ai suoi amici. Altri anni trascorsero. Si continuavano a pubblicare nuove scelte dei suoi poemi. La censura vigilava: *Requiem* fu ancora proibito per lungo tempo, alcune strofe del *Poema senza eroe* restavano escluse, al pari di un gran numero di poemi brevi e lunghi. Ma il mutamento radicale avvenne dopo il 1987: Anna Achmatova divenne una grande poetessa nazionale, riconosciuta dalla nazione intera, innalzata ufficialmente sul piedistallo che le spettava da tempo. Nel 1988, *Requiem* fu pubblicato contemporaneamente in due riviste, «Neva» e «Oktjabr'» («Ottobre»), poi in un ampio volume di poemi antistalinisti di numerosi poeti russi, uscito con il titolo generico di *Requiem*. La prefa-

zione della raccolta riporta i tragici versi che l'Achmatova aveva scritto nel 1935: «Se avvelenate l'acqua chiara, | Se mi insudiciate il pane | E fate il più orrendo banchetto | Con la prima libertà, || Io non sono tra coloro che mischiano | Il loro riso atroce ai vostri massacri | E avrò saputo restare fedele | Alla mia sfortunata parte».

Fra tutte le voci che testimoniano nella raccolta che la poesia russa si era sì nascosta, ma non si era estinta, quella di Anna Achmatova si distingue per la purezza, la tragica inflessibilità, la fermezza assoluta della protesta.

Nel giugno 1989, venne festeggiato il centenario della sua nascita, che si trasformò in una celebrazione nazionale di immensa portata. Furono organizzate a Leningrado serate nelle sale più vaste e solenni, affollate in modo impressionante; ebbe pure luogo, per tre giorni, un congresso scientifico, dove si ritrovarono i migliori specialisti della sua opera; si aprì un museo alla Casa sulla Fontanka (Fontanny Dom), dove aveva vissuto per qualche anno. I festeggiamenti a Mosca ebbero un carattere ugualmente trionfale. Congressi sull'Achmatova ebbero luogo in Francia, in Inghilterra, in Italia, negli Stati Uniti. Furono girati film-documentari sulla sua vita e sull'opera. Si videro apparire numerose monografie e raccolte di articoli destinati a colei che ora veniva chiamata «la Melpomene del xx secolo».

Eppure, ancora poco tempo fa, si raccontava la sua vita facendo ricorso, forzatamente, a deprecabili sotterfugi. Così, in un libro apparso un anno dopo la sua morte, si legge: «Le trasgressioni delle norme della democrazia riguardarono in quegli anni anche la sua famiglia... Le opinioni su Anna Achmatova restarono per molto tempo troppo uniformi, e questo non favorì di certo uno studio serio della sua poesia... L'epoca sovente non fu nei suoi confronti né generosa, né giusta...»²⁸. Durante i venti anni successivi alla sua morte, non fu permesso menzionare gli arresti del figlio, citare Ždanov o i decreti del Comitato centrale, condannare le persecuzioni da lei subite nella stampa di partito, e molte altre cose. La sua eredità restò a lungo nelle mani di coloro a cui essa prometteva: «... Solo i vostri figli | Per me vi malediranno».

La vittoria di Anna Achmatova è stata totale, indiscutibile.

Apparsa sulla scena letteraria con gli altri acmeisti, Anna Achmatova si sforzava prima di tutto di rifiutare le norme estetiche del simbolismo, che regnavano incontrastate nella poesia dell'inizio del secolo. Esse erano sorte da una concezione neoplatonica del mondo terrestre e materiale come riflesso del mondo delle essenze spirituali. La dualità del mondo

dei simbolisti era estranea agli acmeisti, e soprattutto all'Achmatova e a Mandel'stam; la dottrina più lontana dall'Achmatova fu probabilmente quella di Vjačeslav Ivanov, contro la quale si rivoltava senza posa Osip Mandel'stam, il suo alleato più sicuro, che peraltro venerava Ivanov. Le particolarità del suo stile, l'esattezza, la concisione, l'espressione di oscuri movimenti interiori attraverso l'assoluta precisione del gesto o dell'intonazione, tutte queste particolarità non faranno che crescere, così che il poema lirico finirà per divenire un dramma in miniatura. La differenza tra il dramma e la lirica consiste nel fatto che il discorso dell'autore vi è assente o si trova ridotto al minimo nelle indicazioni, e l'autore conta non tanto su di un lettore o un ascoltatore che dovrebbero fonderli con lui in uno stesso stato d'animo, quanto sullo spettatore (*Sull'acqua* [*Nad vodoj*, 1911]): «Come in sogno, ci salutammo; | "Attenderò" – io dissi. | Egli ridendo mi rispose: | "All'inferno ci rivedremo". | Se mi fermo, è la morte. | La zampogna risuona».

Lo spettatore può scoprire i personaggi solo attraverso il discorso diretto, deliberatamente concentrato (ellittico): «Il ragazzo mi ha detto "Fa male!" – | Compatisco il ragazzo... | Ancora poco fa era felice, | Sapendo dell'infelicità soltanto il nome... | [...] Lo so: con il dolore non si intenderà, | L'amaro dolore del primo amore. | Avido, ardente, perduto, accarezza le mie dita gelate» (1913).

I primi tre libri di Anna Achmatova riguardavano l'amore, un amore difficile, generalmente non condiviso, suscettibile di un tragico epilogo, un amore senza gioia, quando pure felice. Anche i poemi che iniziano con un incontro idilliaco, terminano con una rottura: «Ogni giorno, è una nuova paura. | L'orzo maturo profuma sempre più intenso. | Se vuoi distenderti accanto, | Vieni, mio tenero amico, | Un orologio grida sul grande acero | Non si acquieta fino alla notte. | Amo proteggere i tuoi occhi verdi | Dalle vespe gioiose. | Un sonaglio risuona sulla strada | Indimenticabile questo breve suono | Io canterò, perché tu non pianga | Il ritornello dell'ultima nostra sera» (1913).

Quale abbondanza di dettagli materiali in questa scena! L'atmosfera generale dei giorni che passano e creano un sempre maggiore turbamento, l'odore dell'orzo che si fa più forte, il grido dell'orologio sull'acero, il sonaglio che risuona, le vespe che volano intorno al suo viso, ai suoi occhi verdi... Che cosa unisce dunque tutto questo? Si può dire niente – l'autrice non fa che accumulare segni animati della realtà. Per capire, il lettore deve indovinare. Ma non si tratta più del mistero mistico del primo Blok, né dell'inconsistenza dei fatti e delle relazioni di quaggiù; l'enigma dell'Achmatova è quello del non detto, o, piuttosto, di una visione scenica, che esige una partecipazione dello spettatore. L'Achmatova

rifiuta il commento; il gesto che descrive è concepito per essere più esplicito delle spiegazioni: «Invano tu avvolgi con cura | Le mie spalle e il mio petto nella pelliccia» (1913). «E strette annodando le trecce per la notte, | Quasi domani occorressero le trecce, | Guardo dalla finestra...» (1913)²⁹. «Il suo viso era bianco per la collera, | Non un muscolo che si muovesse...» (1914).

L'espressione verbale dei sentimenti è sempre dubbiosa, ma il gesto no, esso è indubitabile. In questa tensione verso la vita stessa, e nella prevalenza della terza persona sulla prima, si può leggere una protesta contro l'arbitrarietà del simbolismo, contro le fastidiose nebbie mistiche e le lancinanti allusioni, gli oscuri doppi sensi e la faticosa pseudoprofondità filosofica.

Uno dei suoi contemporanei, seppure agli antipodi in campo letterario, Viktor Šklovskij, spiega in questo modo la poetica dell'Achmatova:

Quando l'Achmatova diceva: «Nella mano destra infilai il guanto della mano sinistra», si trattava di una scoperta stilistica, perché per i simbolisti l'amore doveva apparire in un cerchio di porpora e presentarsi come una forma di cambiamento del mondo, una scoperta della saggezza o della sua mediocrità internazionale³⁰.

La «scoperta stilistica» si riassume in un'espressione indiretta del sentimento attraverso il gesto, nella sostituzione di un discorso diretto con un montaggio di dialoghi che possono parere inadeguati o nati per caso. Il dialogo nei poemi dell'Achmatova mira raramente all'essenziale: esseri vicini, parlando, si comprendono al di là delle parole, al di là dei discorsi che possono essere assurdi o banali.

Così per il poema che a lungo dovette rappresentare l'esempio stesso del metodo artistico dell'Achmatova (*Strinsi le mani sotto il velo oscuro* [*Sžala ruki pod tëmnoj vual'ju*): «... Uscì vacillando, | Sulla bocca una smorfia di dolore... | Corsi senza sfiorare la ringhiera, | Corsi dietro di lui fino al portone. | Soffocando, gridai: "È stato tutto | Uno scherzo. Muoio se te ne vai". | Lui sorrise calmo, crudele | E mi disse: "Non startene al vento"»³¹.

Un commento a questa scena – sia esso in versi o in prosa – può occupare pagine e pagine (è così, per esempio, che l'analizza uno scrittore come Andrej Platonov). Anna Achmatova non si permette il minimo commento: questa scena drammatica, concisa fino all'estremo, è un montaggio di azioni e dichiarazioni «inadeguate». Ogni dettaglio vi ha il suo peso: «... Corsi senza sfiorare la ringhiera», «Lui sorrise calmo, crudele | E mi disse...» La verità psicologica si trova fra le righe. Lei lo ama? E lui, la ama? Che cosa gli ha detto? perché egli «... Uscì vacillando»? Nel testo

non si trova la risposta, ma il senso della scena è chiaro; le risposte sono concentrate negli intervalli fra i gesti e le repliche.

Anna Achmatova rimaste fedele al principio del montaggio. In uno dei poemi più significativi della raccolta *Lo stormo bianco*, dedicata a N. V. N. (Nikolaj Nedobrovo), un critico e amico assai vicino, si trova una descrizione di Pavlovsk e del parco del palazzo; nondimeno, tutto il poema parla d'amore: «A tardo autunno, fresco e pungente | Il vento vaga felice in solitudine. | Neri abeti immersi nella bianca brina | Sveltano sulla neve molle. || E colma di delirio ardente. | La dolce voce risuona come un canto. | Sulla spalla di bronzo del Citaredo | Sta un uccello dal petto purpureo» (1915).

Quattro immagini, ciascuna delle quali occupa due versi; il vento d'autunno, gli abeti nella neve, la voce dell'amante, l'uccello sulla spalla di Apollo. Come sono legate? Si può supporre che l'ultima strofa parli di un amore condiviso; è la voce dell'uomo, questo «ardente delirio»; i sentimenti che la donna prova verso di lui sono espressi dall'*usignolo* sulla spalla di Apollo – nella tragedia di Innokentij Annenskij, la madre di Tamira, il citaredo, il cieco aedo, è trasformata in uccello dagli dèi per l'amore colpevole che prova verso il figlio. L'opera di Annenskij, il poeta preferito dall'Achmatova e suo maestro, era apparsa poco prima, nel 1913. La fine del poema riprende un passaggio di Annenskij:

[Il Citaredo] cerca di suonare, si sforza di ricordare qualcosa, sangue mischiato a lacrime scorre sul suo viso. Il fantasma scuote la testa. L'uccello si è nascosto sulla sua spalla...

... O tenero, chi sei tu? | Con me, sulla mia spalla? (Prende con delicatezza l'uccello che non oppone resistenza).

Un uccellino? | È addomesticato. Da dove vieni? | Dimmi, uccellino, tu non temi | Questi buchi insanguinati?...

L'esempio ci permette di trarre importanti conclusioni sul sistema poetico di Anna Achmatova. Rifiutata la bipolarità mistica del mondo simbolista, essa non si è mai accontentata di quella religiosa: l'una come l'altra le apparivano di uno schematismo simile alla divisione dell'«altro mondo» in inferno e paradiso. Tuttavia, l'Achmatova non ha mai sostituito questa profondità così importante in poesia con la scialba superficie di ciò che è terreno: quando tale sostituzione ha luogo, l'arte (e soprattutto la poesia) perde il suo slancio, diviene uniformemente prosaica. L'arte ha bisogno che ogni realtà ne lasci intuire un'altra. La bipolarità del mondo dell'Achmatova trova i suoi fondamenti nella cultura, e dunque, nella memoria: perché la cultura non è niente altro che la memoria comune dell'umanità, di una nazione o di una generazione. La religione riveste una certa importanza presso l'Achmatova, ma come uno

degli elementi della cultura. In questo senso, essa condivide le convinzioni di Osip Mandel'stam.

Una poesia del 1913 esprime con tutta la pienezza possibile l'idea dell'Achmatova che la poesia si radica profondamente in ciò che è terreno, anche se l'essenza dell'arte non si definisce che attraverso lo spirituale: «Avevo implorato: "Oh, sazia | La sete sorda di poesia!" | Ma ciò che dalla terra proviene | Resta terra per sempre. || Come il fumo del sacrificio non riesce, | A innalzarsi all'altare di gloria, | Ma soltanto a strisciare per terra | Baciando l'erba religiosamente, | Così, o Signore, mi prosterno con le braccia tese: | Il tuo fuoco celeste lambrà | Le mie ciglia serrate, | E la mia prodigiosa mutezza?»

Una simile dichiarazione poetica è rara presso Anna Achmatova. Malgrado tutti i cambiamenti nelle circostanze della vita, malgrado il suo grande desiderio d'elevarsi, nella speranza che la forza liberatrice della fede le spalanchi le porte di un altro mondo, «... ciò che dalla terra proviene | Resta terra per sempre».

Il tema della memoria è fondamentale nell'opera di Anna Achmatova sin dai primissimi versi. Esso è legato al tema del tempo, movimento inesorabile che coincide con la vita stessa. *La corsa del tempo*, questo il titolo scelto dall'Achmatova per l'ultima raccolta: i temi del tempo e della memoria si ampliavano via via nella sua opera, finendo per occupare un posto sempre più importante. La memoria – la cultura – è il mezzo per porre un freno alla corsa del tempo, e ritornare sui propri passi per comprendere la profondità dell'esistenza, poiché «Come nel passato matura il futuro | Così nel futuro marcisce il futuro – | Orrenda festa delle foglie morte» (*Poema senza eroe*). I critici hanno molto scritto sul sentimento della storia nell'Achmatova. Un contemporaneo dell'Achmatova, e buon conoscitore della sua poesia, Kornej Čukovskij, affermava:

Anna Achmatova è una maestra dell'affresco storico... In questo si trova l'essenza stessa delle sue ultime opere. Gli uomini, gli oggetti, gli avvenimenti, tutto presso l'Achmatova veniva quasi sempre collocato su tale o tal altro fondo storico, dal quale ella stessa non poteva prescindere³².

Poemi come l'elegia *Prima della storia* (*Predystorija*, 1940-43), e le tre altre *Elegie del Nord* (*Severnnye elegii*, 1942-45), o i primi *Motivi epici* (*Epičeskie motivy*, 1913-16), o cicli come *Nell'anno quaranta* (*V sorokovom godu*), *Luna allo zenith* (*Luna v zenite*, 1942-44), *La rosa di macchia fiorisce* (*Šipovnik cvetet*, 1940-64), sono pervasi di storia, e non esistono in quanto opere d'arte se sono disgiunti dalla storia della cultura.

La memoria anima un ciclo come *La corona dei morti* (*Venok mērtvym*, 1936-60): motivi di censura ne hanno impedito una sistemazione definitiva, ma sappiamo che contiene poesie dedicate alla memoria di Annenskij, Pil'njak, Mandel'stam, Punin, Bulgakov, Zoščenko, Pasternak. La poesia che apre il ciclo, *De profundis* (1944), può essere letta come un manifesto della concezione della storia dell'Achmatova: «De profundis... La mia generazione | Ha gustato poco miele. Ed ecco | Solo il vento fischia in lontananza, | Soltanto la memoria canta i morti. | La nostra fu un'opera incompiuta, | Le nostre furono ore contate, | All'invocato spartiacque | Alla vetta della grande montagna, | Alla fioritura sfrenata, | Mancava un solo respiro... | Oh mia generazione, due guerre | Hanno rischiarato il tuo terribile cammino».

In *Requiem*, dedicato al dramma della donna e della madre («Il marito morto, il figlio in prigione»), il compito primordiale degli uomini è proclamato con toni alti e forti: conservare la memoria del passato, dei morti e degli uccisi; la perdita della memoria equivale alla perdita della ragione, è più terribile della morte fisica (*Requiem*, Epilogo, II, 1940): «Poiché persino nella morte beata io temo | Di scordare i sobbalzi dei sinistri furgoni, | E l'odioso rumore della porta chiusa | La vecchia urlante come belya ferita...»

Kornej Čukovskij affermò con ragione, a proposito dell'opera principale di Anna Achmatova, *Poema senza eroe*, che «possiede un eroe tra i più autentici, il tempo»³. Čukovskij specifica: il poema tratta di due epoche, prossime e distanti: degli anni 1913 e 1941, due vigilie di grandi guerre. La prima parte, intitolata *L'anno millenovecentotredici* (*Devjat' sot trinadcaty god*), descrive il carnevale fantastico del 1913, che appare in sogno al poeta nella solitudine del nuovo anno, il 1941: quell'epoca smagliante, ma corrotta e peccatrice, ci viene presentata in ciò che più le è proprio, con i suoi genii – Blok e Šaljapin –, con i suoi imbrogli e demagoghi («Parolai e falsi profeti...»), sapendosi condannata, presagendo nella stessa aria la presenza della morte: «E di continuo in quell'afa gelata, | Minacciosa, lasciva, d'anteguerra, | C'era un certo futuro rimbombo, | Allora lo si udiva più sordo, | Non angosciava quasi le anime | E nella neve accumulata sulla Neva annegava. | Come nello specchio di una notte di terrore | Va su tutte le furie e riconoscersi | L'uomo non vuole, | Eppure per il leggendario Lungoneva | S'avvicina il secolo ventesimo, | Autentico, non da calendario».

Negli anni della maturità artistica, Anna Achmatova considerava se stessa, alla stregua dei poemi giovanili, come una sorta di fatto storico, come una maglia nella biografia della Russia. *Requiem* mostrava già tale concezione: l'Achmatova fa ritorno al *dolnik* dei suoi anni di gioventù e

si giudica, nel 1939 – dopo venticinque anni – da lontano: «Se ti avessero mostrato, burlona...» (il metro dei versi riprende quello di uno dei primi poemi)⁴. *Poema senza eroe* – che ha per sottotitolo *Trittico* – si compone di tre parti: *L'anno millenovecentotredici*, *Il rovescio della medaglia* (*Reška*) ed *Epilogo* (*Epilog*). Al centro della prima parte si trova un'attrice di Pietroburgo, la seducente Ol'ga Glebova-Sudejkina, per amore della quale un giovane aspirante (il poeta Vsevolod Knjazev) si suicida; la seconda parte è dedicata al destino della prima: riporta la discussione sul poema con un redattore scontento: «Ma a che ci servono al tempo d'oggi | Codesti ragionari sul poeta | E il fitto brulichio di certi spettri?»

La terza parte ci trasporta all'epoca della seconda guerra mondiale, nel 1942, e racconta il destino del poema, dell'autore, e soprattutto della città che fu Pietroburgo ed è ora Leningrado, una città alla quale sono qui rivolti versi la cui intensità lirica non è paragonabile neppure alla prima parte: «Ma tu che non divenisti la mia tomba, | Sovversiva, in disgrazia, adorata, | Sei impallidita, tramortita, ridotta al silenzio. | Fallace è il nostro distacco: | Da te non posso esser separata | La mia ombra è sui tuoi muri | Il mio riflesso nei canali»⁵.

Nelle prime poesie l'Achmatova conversava con l'amato⁶. Nelle ultime giunge a parlare con la sua città. I versi conclusivi di *Poema senza eroe* ampliano ancora la nostra prospettiva e permettono di comprendere come Anna Achmatova, realizzando le predizioni dei contemporanei più perspicaci della sua giovinezza (Nikolaj Nedobrovo, Viktor Žirmunskij, Osip Mandel'stam) sia divenuta un poeta nazionale: «Gli occhi asciutti chini al suolo | E torcendosi le mani, la Russia | Davanti a me marciava verso Oriente»⁷.

Traduzione di Marina Paglieri.

[A. Achmatova, *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, di prossima pubblicazione presso Einaudi].

¹ *Ibid.*

² K. Čukovskij, *Anna Achmatova*, in *Sobranie šocinenij v šesti tomach*, vol. 5, Moskva 1967, p. 725.

³ N. Roskina, *Četyre glavy*, Paris 1980, p. 37.

⁴ Nel 1925, uscì il libro di Erich Gollerbach *Obraz Achmatovoy. Antologija*, una raccolta di poesie che le erano state dedicate (cinquanta esemplari numerati: a quell'epoca era impossibile far uscire alla luce del sole un libro di quel genere). La stessa Achmatova, presso cui simili poesie andavano accumulandosi, le radunava in una cartella intitolata *V sto zerkalach*. Un elenco, incompleto, delle poesie dedicate ad Anna Achmatova può essere reperito nell'articolo di Adolf Urban sull'Achmatova, *Zovëm etu zemlju svoeju*, in *V nastojaščem vremeni*, Leningrad 1984, p. 326. L'elenco comprende più di quaranta poeti, fra i quali Blok, Sologub, Gumilëv, Pasternak, Chlebnikov, Kuzmin, Aseev, Antokol'skij, David Samojlov, Achmadulina ed Evtušenko.

- ⁶ Trad. it. in R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano 1968², p. 389.
- ⁷ *Ibid.*, pp. 390-91.
- ⁸ *Ibid.*, p. 392.
- ⁹ Achmatova, *La corsa del tempo* cit.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ N. Mandel'stam, *Vospominanija. Vtoraja kniga*, Paris 1983, p. 660 [trad. it. *Le mie memorie*, Milano 1972].
- ¹² G. Lelevič, *Na literaturnom postu*, 1924, pp. 119-41. Cfr. V. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*, Leningrad 1973, p. 40.
- ¹³ B. Arvatov, *Graždanka Achmatova i tovarišč Kollontaj*, in «*Molodaja Gvardija*», n. 4 (1923), pp. 147-51.
- ¹⁴ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie šocinenij v 13 tomach*, vol. 12, Moskva 1959, p. 460.
- ¹⁵ L. Brik, *Čužie stichi*, in *Majakovskij v vospominanijach sovremennikov*, Moskva 1963, pp. 332-333.
- ¹⁶ M. Cvetacva, *Neizdannnye pis'ma*, Paris 1972, nota del 5 settembre 1940.
- ¹⁷ A. Achmatova, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva 1963, p. 745 (a cura di A. Efron e A. Saakjanc).
- ¹⁸ E. Gerštejn, *Memuary i fakty ob osvoboždenii L'va Gumilëva*, in *Anna Achmatova, Stichi, perepiska, vospominanija, ikonografija*, Ann Arbor (Mich.) 1977, p. 111.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 83.
- ²⁰ Cfr. E. Etkind, *Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses. Anna Achmatowas Poem «Requiem»*, in «*Die Welt der Slaven*», VIII (1984), n. 2, pp. 360-94.
- ²¹ Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* cit., p. 47.
- ²² Cfr. *Doklad i. Zdanova o žurnalach «Zvezda» i «Leningrad»*, Moskva 1946.
- ²³ «*Zvezda*», n. 2 (1962), pp. 171-72 [trad. it. A. Achmatova, *Slovo su Puškin*, in Id., *Le rose di Modigliani*, a cura di E. Bazzarelli, Milano 1982, pp. 63-64].
- ²⁴ *Ibid.* [trad. it. cit., p. 64].
- ²⁵ Roskina, *Četyre glavy* cit., p. 15.
- ²⁶ L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anny Achmatovoj*, vol. II, Paris s.d. [trad. it. *Incontri con Anna Achmatova*, Milano 1991].
- ²⁷ A. Surkov, *Poezija Anny Achmatovoj*, in A. Achmatova, *Stichotvorenija i poemy*, Leningrad 1976, pp. 17-18.
- ²⁸ A. Pavlovskij, *Anna Achmatova*, Leningrad 1966, pp. 107, 114, 178.
- ²⁹ Trad. it. in *Poesia russa del '900*, a cura di A. M. Ripellino, Milano 1965², pp. 200-1.
- ³⁰ V. Šklovskij, *Žyli-Byli*, Moskva 1964, p. 109.
- ³¹ Achmatova, *La corsa del tempo* cit.
- ³² Čukovskij, *Anna Achmatova* cit., pp. 738-39.
- ³³ *Ibid.*, p. 743.
- ³⁴ E. Etkind, *Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses. Anna Achmatowas Poem «Requiem»* cit., pp. 368-69.
- ³⁵ Si cita da una prima variante, in A. Achmatova, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad 1976, pp. 441-442.
- ³⁶ Analizzando anche i primi poemi su Pietrogrado, Adolf Urban nota: «Non è forse con una certa audacia che questo romanzo "intimo" ha inghiottito tutta la Pietroburgo classica e l'ha trasformata in emozione personale? Ha inghiottito anche la tradizione letteraria, trasformando le sue terrificanti descrizioni – da Puškin e Gogol' fino a Blok e Dostoevskij – (i cui echi più importanti sono nascosti nella storia della letteratura) in epiteti limpidi e concisi [...], nella profondità celata, nella "banalità"» (A. Urban, *V Nastojščem vremeni*, Leningrad 1984, p. 347).
- ³⁷ [Tutte le citazioni italiane del poema sono tratte dal volume A. Achmatova, *Poema senza eroe e altre poesie*, prefazione e traduzione di C. Riccio, Torino 1966, pp. 73, 93-94, 103, 119, 121].

La poetica di Anna Achmatova

di Anatolij Najman

A quindici anni la giovane Anna Gorenko, la futura Anna Achmatova, scrive questi versi: «E il puro canto del nostro amore | Era più limpido del chiaro di luna».

Sono versi insipidi e rassomigliano a tanti altri, soprattutto a quelli che si scrissero a migliaia all'epoca, cioè all'inizio del Novecento, eppure preannunciano i versi che dieci anni più tardi saranno qualificati come «achmatoviani». Qui essi non hanno ancora trovato il loro contesto, sono come citazioni da un canone universalmente accettato, presi a prestito da un magazzino di accessori, ma non «funzionano» ancora perché il contatto non è stabilito. Saranno ricopiati (e più di una volta), subiranno modificazioni nell'intonazione, nel lessico e nella costruzione delle frasi, finché inizieranno a portare il marchio della poetessa, saranno sottomesi a un regime d'alta tensione, e sotto tale forma torneranno a integrarsi al tesoro della poesia: «Tu sei caro e fedele, saremo amici | Potremo passeggiare, abbracciarci, invecchiare... | E lune lievi correranno in volo su di noi | Come stelle di neve» (1914). Oppure: «Ma la luna, feluca di diamante, è emersa d'un tratto | Sovrastando l'incontro-separazione» (1959).

Il poeta che debutta e successivamente matura, subisce di necessità l'influenza dei predecessori e dei contemporanei, ma nel caso dell'Achmatova la constatazione deve essere corretta: a eccezione del periodo dell'esordio, i cui poemi non sono nemmeno inclusi nella prima raccolta, la poetessa mantiene una certa distanza da tutti gli influssi, li conserva coscientemente dentro di sé, così che, invece di soccombervi, li domina. Si sente poeta all'epoca in cui il simbolismo è fiorente, prende coscienza di sé nel momento in cui la stessa corrente è in crisi. I suoi primi versi corrispondono allo spirito generale del simbolismo, certi poemi come *Alisa* e *Ballo mascherato nel parco* (*Maskarad v parke*) riflettono le tendenze della moda, del gruppo di Mir iskusstva (Il mondo dell'arte). Ma sin dagli esordi si comprende che la sua è una voce originale.

Nelle *Lettere sulla poesia russa (Pis'ma o russkoj poezii, 1922)*, Mandel'stam scrive:

L'Achmatova ha apportato alla poesia russa tutta la complessità e l'immensa ricchezza del romanzo russo del XIX secolo. L'Achmatova non sarebbe esistita se non ci fossero stati il Tolstoj di *Anna Karenina*, il Turgenev di *Nido di nobili (Dvorjanskoe gnezdo)*, tutto Dostoevskij e una buona parte di Leskov. L'Achmatova è nata dalla prosa russa, e non dalla poesia. La sua forma poetica, viva e originale, è stata elaborata con un occhio alla prosa psicologica.

La critica ha spesso rilevato che i poemi dell'Achmatova assomigliano a racconti, incentrati su un dramma che può svilupparsi nell'arco di qualche verso. La poetessa crea tale densità riducendo prima di tutto la narrazione a una successione concentrata di punti forti; unificando nella stessa persona la narratrice e l'eroina; e lasciando infine fuori dal poema gli elementi preparatori del dramma. La stessa Achmatova nota che nei romanzi di Dostoevskij tutto accade prima dell'inizio della narrazione, così che il lettore coglie i personaggi «sul fatto»; e questo ricorda il suo metodo, tranne il fatto che l'epilogo, se c'è, si manifesta dopo la fine del poema. L'inizio e la fine sono aperti sullo spazio della letteratura russa, che il lettore conosce come qualcosa di familiare. È impossibile distinguere dove sia il prologo e dove l'epilogo: «È venuto verso di me...» – poi una decina di versi – «Dieci anni di palpitazioni, di grida» prima dell'incontro, quindi: «Sei partito, e di nuovo | Ho l'anima vuota e serena». Il riferimento alla prosa psicologica è già tutto nei primi versi: «Come vuole la semplice cortesia».

È il «prima della storia» (*predystorija*), come dice il sottotitolo della *Prima delle Elegie del Nord (Severnye elegii)*, che comincia con: «Russia di Dostoevskij». È la preistoria del romanzo della Russia che Dostoevskij non ha scritto. Prima del romanzo vi è la «semplice cortesia», ecco perché, dopo, «l'anima è vuota e serena». È così che al di là dell'allegorismo e della raffinatezza degli anni intorno al 1900, al di là del decadentismo del 1890 e dell'«apatia» del 1880, il poeta intesse i suoi legami con una letteratura il cui livello non è mai stato né mai sarà uguagliato. Se si tiene presente che la distanza temporale si calcola in decenni e che il genere, la prosa, appartiene a tutta un'altra dimensione, la scelta è sintomatica!

Fra Achmatova e tali predecessori, vi è ancora tuttavia un'altra figura, un personaggio che non ha cessato per anni di suscitare la sua disapprovazione. Come ella afferma a più riprese, Čechov è uno scrittore «controindicato per la poesia, come del resto essa è controindicata per lui». «Non credo alla gente che dice di amare Čechov e la poesia». L'«antičechovismo» è una posizione comune a tutta «la generazione degli anni Dieci»: non gli si perdonano le descrizioni terra-terra, il rifiu-

to del mistero e dell'illusione, l'ostilità nei confronti delle concezioni religiose dell'arte, non gli si perdonano infine le canzonature nei confronti del simbolismo e delle correnti del decadentismo. Ma oltre a tutto ciò, l'Achmatova ha in sospeso con Čechov una questione personale. Quella da lui descritta è la vita reale di «città ostili, grossolane, sporche», come scrive in una lettera del 1906, è un tipo di vita che ha oppresso la piccola Anna Gorenko per gran parte dell'infanzia e giovinezza e che Anna Achmatova esclude dalla sua biografia, ma anche dalla sua coscienza a vantaggio degli «spazi liberi del mar Nero e dello splendore di Carskoe Selo». Le lettere dei primi anni del Novecento appartengono a una ragazza provinciale «alla Čechov» che esprime insoddisfazione per la triste vita che deve condurre. L'arte nuova con cui entra in comunione è concepita come una religione; e ben s'accorda con l'arte analitica, ideale, moralizzatrice del XIX secolo, non foss'altro che per la propensione a vedere in essa qualcosa di più sublime dell'arte. Ma si esclude di poter trovare a questo proposito un punto d'incontro con Čechov, per il quale l'arte è un mestiere. Se la lingua è una sola, le tonalità, i registri sono diversi: ciò che Čechov mette quasi in ridicolo, come in un vaudeville, diviene per lei un discorso serio e tragico. I primi versi dell'Achmatova e le repliche delle eroine di Čechov sono per qualche sfumatura quasi intercambiabili, solo la regolazione dell'obbiettivo permette di decidere sull'appartenenza di citazioni isolate a uno o all'altro dei due autori: se si tiene presente la nitidezza, si tratta dell'Anna Achmatova del ciclo *Smarrimento (Smjatenie)*; se si gira l'interruttore dall'altra parte, allora è *L'orso (Medved')* di Čechov. E può darsi che all'interrogativo «perché l'Achmatova agli inizi scriveva in quel modo?» sia proprio Čechov a rispondere: è così che parlavano all'epoca i ragazzi e le ragazze.

L'avvento dell'Achmatova poeta coincide non solo con sconvolgimenti della vita sociale e politica, ma anche con modificazioni naturali che caratterizzano il volto dell'epoca: l'evoluzione dei gusti, dell'estetica, della moda. Si può dire con qualche schematizzazione che Annenskij conclude l'epoca dei poeti le cui parole sono rese autentiche dall'uso anteriore; che con Blok ha termine quella dei poeti la cui opera si pone il fine di servire non la cultura, ma la bellezza. Nell'Achmatova destino e cultura divengono i principî interattivi e predominanti della poesia.

La genealogia poetica di Anna Achmatova è rappresentata da tutto il pantheon della poesia russa. Si tratta all'inizio di Puškin, Deržavin, Baratynskij, Tjutčev, Nekrasov, ma anche di altri, dall'autore del *Canto della schiera di Igor' (Slovo o polku Igoreve)* a Slučevskij, in breve dei nomi che si associano ai grandi poeti russi del XX secolo. Ma l'Achmatova, e con lei i critici e i lettori, ha riservato un posto d'onore nella sua biografia

poetica a Innokentij Annenskij, che considera né più né meno il suo maestro.

Da Annenskij, l'Achmatova impara prima di tutto a comunicare con grande precisione e semplicità gli aspetti più sottili e al tempo stesso più drammatici del sentimento poetico. Il verso «Abbandonata! Parola immaginaria!» dell'Achmatova è un'eco di «Finito? Che parola meschina...» di Annenskij. È assai probabile che durante le sue peregrinazioni nelle «città ostili, grossolane e sporche» l'Achmatova avesse captato e assimilato toni che evocano vere e proprie imprecazioni: «Volevi gli agi, | Sai dove sta, il tuo agio?»

La poesia dell'Achmatova «L'uscio semiaperto» («Dver' poluotkryta»), che si ispira a «Nella piccola stazione, dimenticati nella notte» («My na polustanke») di Annenskij, domanda con la stessa perplessità: «Perché tu sei partito? | Non lo comprendo...» e termina con una nota di umiltà e di tenerezza: «Sai, ho letto | Che l'anima non muore».

È lo stesso tono di semplicità che Annenskij adopera in un'altra delle sue poesie molto apprezzate dall'Achmatova, «Sei di nuovo con me» («Ty opjat' so mnoj»): «Sai, penso sia più doloroso | Accorgersi che i segreti delle parole sono vuoti».

Un altro procedimento che l'Achmatova prende a prestito da Annenskij – e con una tale libertà e naturalezza che lo si è scambiato per suo – è quello di giustapporre, senza collegarli, due versi o due parti vicine di strofa:

Sono gaia con te quando sei ebbro
Le tue parole non hanno senso alcuno.
L'autunno precoce ha steso
I suoi gialli vessilli sugli olmi.

Sorprendendo di primo acchito per gli effetti di illogicità, di assurdità, di paradosso, l'impatto frontale con immagini che appartengono a paradigmi semantici differenti – sono perlopiù quadretti ed emozioni – «destruttura» la strofa, aprendo nel suo mezzo una sorta di stretto precipizio. Si può certo scavalcare questo precipizio, ma occorre sapere che è senza fondo. La capienza della strofa corrisponde al contenuto che noi lettori sapremo leggerci.

A differenza dei critici specializzati nella comparazione di stili individuali, Mandel'stam spiega il procedimento sottolineandone le radici folkloristiche:

Nei versi dell'Achmatova nessuna rottura psicologica, ma il parallelismo tipico della canzone popolare con la netta asimmetria nella presentazione di due tesi vicine; per esempio: «Nell'orto il sambuco, e a Kiev mio zio». Da dove deriva questa strofa «a due ante», con una caduta così inattesa? I suoi versi sono vicini alla canzone popolare non solo nella struttura, ma nella loro stessa essenza.

Le canzonette del primo periodo, come quelle dei periodi successivi, gli incanti, i lamenti sulla sorte dei morti (i parenti in *Requiem* [*Requiem*], gli anonimi nel *Vento della guerra* [*Veter vojny*]) illustrano l'osservazione di Mandel'stam nel modo più chiaro possibile. Ma anche in strutture folkloristiche meno evidenti, come il genere breve della quartina, insieme epigramma e motivetto popolare, o in poemi lirici dalla tonalità assai melodiosa, nel respiro stesso della sua poesia, dei soggetti, del vocabolario, delle espressioni, dei procedimenti, dei ritmi preferiti, si sente immancabilmente nell'Achmatova la tradizione della poesia popolare assimilata in modo autentico nei suoi strati più profondi. Come pure, la lingua letteraria e le reminiscenze poetiche più sottili hanno in lei la stessa naturalezza della lingua e dello stile della poesia popolare. Mandel'stam conclude la sua riflessione dicendo: «Questa poesia – che contiene un vocabolario letterario estremamente ristretto – è tanto più interessante in quanto dietro alla gran dama della letteratura russa del xx secolo lascia intravedere la semplice contadina».

La collisione di piani così eterogenei in tutti i campi, dalla lingua ai procedimenti concreti, ci pare costituire una delle caratteristiche principali del «fenomeno Achmatova». Esiste una profonda parentela strutturale fra l'incrinatura del senso nella strofa e quella fra la raffinatezza della lingua letteraria e il fraseggio della canzone popolare: e attraverso l'interstizio che si viene a creare penetrano le intonazioni solenni, intime o narrative. Del tutto diverso è l'effetto prodotto dalla presenza nel testo poetico della vena religiosa, soprattutto per descrivere una relazione amorosa: «Ringrazia il Cielo | Sola per la prima volta con l'amato» dicono i violini del ristorante all'eroina del poema. L'atteggiamento dell'inamorata «achmatoviana», nei momenti di «felicità», consiste nell'oltrepassare la norma della coscienza cristiana, nel rifiutarla. E nello stesso tempo, il rifiuto dichiarato e «autoammirativo» della legge cristiana è integrato dal poeta con il sistema di coordinate del rito e della morale ortodossa: «Il logoro tappetino sotto l'icona»; «Prego per la Tua liturgia»; «E la scura stola ha coperto la testa e le spalle». La convinzione e la naturalezza con le quali il poeta mescola norma e rifiuto della medesima legittimano in qualche misura la gioia procurata dall'infrazione della norma; questa gioia si rivela così compatibile con l'afflizione del pentimento, che presuppone l'osservanza di altre norme. In altre parole, la

norma dichiarata è precisamente la concomitanza dell'infrazione con l'osservanza. Il mondo in cui non si verifica più la contraddizione interna fra la gioia innocente del peccato e la passione terrena santificata dal cielo è quello dell'illusione, che solo la poesia è in grado di creare; e la cui creazione è propriamente parlando «poesia», nell'accezione originale, greca del termine. Grazie alla fusione del valore sacro e del valore profano della parola («amore» e altre), grazie alla giustificazione del sacrilegio attraverso la sopportazione della sofferenza, il poeta prende possesso di un mondo illusorio, in cui le dimensioni sono altre, i limiti sfumati, la luce simile all'oscurità e l'oscurità alla luce: «Presto giuramento sull'icona taumaturga | E sull'ebbrezza ardente delle nostre notti».

Nel 1915 la rivista «Russkaja mysl'» («Il pensiero russo») pubblica un articolo di Nikolaj Nedobrovo intitolato *Anna Achmatova*, che costituisce la prima analisi seria della sua poesia e, diciamo, la sola analisi di questo tipo. L'articolo non solo impressiona per la pertinenza e la profondità delle osservazioni, l'importanza delle conclusioni, l'immediatezza delle scoperte, ma fornisce anche in qualche misura indicazioni che devono eventualmente aiutare la poetessa a scegliere il suo orientamento, a scorgere ciò che può rivelarsi fecondo o al contrario sterile. Oggi, con il debito distacco, conosciamo l'evoluzione dell'Achmatova nella sua globalità, e la novità delle osservazioni di Nedobrovo ci sembra fortemente smussata dalla nitidezza dell'originale. Ma all'epoca l'autore scrive l'articolo sulla base dei due primi libri di poesie, e si può dunque constatare che l'evoluzione ulteriore del poeta conferma ampiamente le osservazioni dell'articolo e che in un certo senso l'Achmatova tenne conto dei suggerimenti del critico. Proprio per questo alla fine della vita ella non smette di parlare del ruolo immenso avuto da Nedobrovo e ne fornisce una rara testimonianza nella piccola nota a lui dedicata, che dice: «... sono per tre quarti fatta da te».

Lasciamo da parte i giudizi brillanti sulla poesia e sul poeta stesso, che mettono in luce «un'anima lirica più severa che dolce, più crudele che lacrimosa, assai più dominatrice che dominata»; e occupiamoci della formula fornita dal critico dell'«amore nei versi del poeta»: «Il desiderio di lasciare la propria impronta sull'essere amato [...] legato all'abnegazione, alla capacità di darsi completamente – al fine di resuscitare di colpo –, integro e serenamente distaccato...» È lo stesso pensiero espresso da Nedobrovo, seppure in modo un po' differente, in una poesia indirizzata all'Achmatova: «Tu rispondi vibrando a ogni cuore, | Socchiudendo le labbra respiri all'unisono con gli altri, | Se ti approssimi a un viso | Nel tuo sangue risuona il canto di flauti».

Questi versi definiscono in forma metaforica la particolare «empa-

tia» che l'Achmatova adottò come metodo poetico: la voce del poeta risponde all'altra voce in modo che l'altra voce, trasformata dal timbro inimitabile della prima, faccia intendere la sua risposta. Ogni poeta integra il proprio testo con «voci altre», questa è la legge generale della poesia, e di questo ripareremo. Ma la volontà cosciente di citare il testo «altro», poetica o «documentaria», il riferimento al mito, la presenza della pittura, della musica nella poesia, tutto questo assume tratti assolutamente nuovi nell'allora nascente xx secolo: l'intertesto si esibisce e si impone. È interessante a questo riguardo un paragone tra l'Achmatova e il contemporaneo T. S. Eliot; le fonti sono per i due poeti le stesse: Dante, Shakespeare, i greci e i latini, Baudelaire, Nerval, Laforgue... Ma Eliot adopera apertamente la citazione pura, mentre l'Achmatova ignora quel genere di collages: «rianima» la citazione dopo aver avuto cura di trasformarla in modo da rendere compatibile il tessuto originale con il nuovo.

L'utilizzazione e l'evoluzione di tale metodo sono particolarmente manifesti nei rapporti dell'Achmatova con Dante. In una poesia del 1922, ella cita i celebri versi del canto xvii del *Paradiso*: «Tu proverai sì come sa di sale | Lo pane altrui, e come è duro calle | Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» trasformandoli piuttosto liberamente: «Ma compiangi la sorte dell'esule, | Prigioniero, malato. | Dura è la tua strada, pellegrino, | Sa d'assenzio il pane altrui».

Quarant'anni più tardi, in una poesia del ciclo *La rosa di macchia fiorisce* (*Sipovnik cvetet*) l'esclamazione di Dante nel canto xxx del *Purgatorio*: «Men che dramma | Di sangue m'è rimasto che non tremi: | Conosco i segni dell'antica fiamma» risuona in modo a stento riconoscibile: «Sono i miei versi che vuoi, | Ma vivrai bene anche senza; | Il loro amaro sapore ha impregnato | Il mio sangue fino all'ultima goccia» («Ty stichi moi trebueš' prjamo, | Proživeš' kak-nibud' i bez nich, | Pust' v krovi ne ostalos' ni gramma, | Ne vpitavšego goreči ich»).

È soprattutto la rima che rivela la citazione: «dramma» / «fiamma» in Dante e «priamo» / «drama» nell'Achmatova. E ben presto il lettore si trova trascinato in un vortice di citazioni: l'ultimo verso della terzina di Dante è rivolto a Virgilio e riprende le parole di Didone (*Eneide*, iv, 23) tradotte da Dante; e il poema precedente dello stesso ciclo dell'Achmatova ha per epigrafe un passo dell'*Eneide* (e s'intitolava inizialmente *Didone parla* [*Didona govorit*]).

La panopia dei mezzi poetici dell'Achmatova è stata oggetto di descrizioni e approfonditi studi da parte degli studiosi dell'epoca. Tali mezzi sono principalmente il parallelismo sintattico, la ripetizione che intensifica l'emozione del discorso («Vedo, vedo l'arco della luna [...] | Sento, sento il rumore regolare [...]»); metafore fondate non sulla somiglianza/

differenza diretta, ma sulla similitudine delle situazioni («Perché la goccia di sangue di Novgord è | In me come il ghiaccio in vino spumeggiante»); gli epiteti generatori di un lirismo molto particolare (segreto, nero, olivastro, pallido, trasparente, dolce, insolente, ecc.) e il raggruppamento degli epiteti a due o tre per volta («E il rapace profilo rovesciato all'indietro | Diviene terribilmente pesante e grossolano»); lo stesso fenomeno di accumulazione con gli avverbi di qualità («Gli alberi stormiscono gaiamente secchi»); il carattere epigrammatico dell'espressione, soprattutto verso la fine del poema («Ma ci si sente intimi in questo spazio angusto | E non si soffoca nella madida canicola»); il ritratto e il paesaggio come attori del dramma poetico («E nelle trecce arruffate si cela | Percettibile appena, un odor di tabacco»); «E sulle sontuose nevi solenni | Una traccia di sci è come la memoria | Del nostro passaggio, qui, noi due insieme, | Nel corso dei secoli già passati»); e altri procedimenti ancora, come la semplicità della strofa, l'utilizzazione di rime tronche, soprattutto al maschile («grechi» [i peccati] che fa rima con «epitrachil'» [la stola]) e la celebre irregolarità del metro (che avvicina addirittura il verso achmatoviano al verso libero); tutto ciò contribuisce a una poetica che permette di definire «achmatoviani» l'epiteto, la strofa, il verso irregolare (*dol'nik*), l'intonazione. Il verso dell'Achmatova è un compendio delle intonazioni delle parlate russe del xx secolo, intonazioni determinate (con una selezione delle parole unica nel suo genere) con la stessa esattezza che viene usata per la partitura musicale annotando una melodia (per esempio: «Ah, sei di nuovo là» [«A, eto snova ty»]), tranne il fatto che le note impresse sul foglio sono note pure, il suono del tasto di uno strumento musicale perfettamente accordato. Come se la semplice trascrizione delle note contenesse già indicazioni come «tristemente», «allegro, ma non troppo», «solenne» o anche indicazioni sceniche: «(Con sfida): Non sono tra quelle | Che soccombono agli altrui incanti. | Sono... (decisa, ma perfida): ma del resto | Non regalo così i miei segreti»; o altre che consistono talvolta in un gesto ben definito, che si trova come «inscritto» nel testo: «Oppure dimenticati, dimenticati... (con un tono brusco, stanco, prostrato) | Chi ha imparato a bussare così?»

Questa è la voce poetica di Anna Achmatova. Cerchiamo ora di esaminare il modo con cui il poeta introduce nel suo discorso le «voci altre» – voci altre che divengono delle costanti, dei tratti imprescindibili della sua poesia.

Dopo l'articolo di Viktor Žirmunskij su *Coloro che hanno superato il simbolismo* (*Preodolevsie simvolizm*), apparso nel 1916, la formula compresa nel titolo accompagna i poeti acmeisti, principalmente l'Achmatova e Mandel'stam, senza suscitare la minima obiezione. Per questi

poeti l'intento programmatico dell'«acmé» [ακμή] – cima, fioritura ed estremità del mondo, un mondo «accettato una volta per tutte nell'integralità delle sue bellezze e brutture», questa «rosa che ridiventa bella di per se stessa, per i suoi petali, per l'odore e il colore, e non per la falsa rassomiglianza con un amore mistico o Dio sa cos'altro ancora» – è un mezzo da utilizzare nella disputa letteraria più che un riflesso dell'essenza dei cambiamenti operati nella poesia; ma questa dichiarazione d'intenti maschera il fondo della questione. Non si tratta tanto di un mutamento di posizioni e dunque del passaggio da una corrente letteraria a un'altra, ma dell'elaborazione cosciente di un nuovo linguaggio poetico in accordo con il nuovo mondo poetico e viceversa. «L'acmeismo è sorto dalle osservazioni di Gumilëv sui miei versi di quegli anni, così come su quelli di Mandel'stam»; scriverà in seguito l'Achmatova.

«La parola di per se stessa» è uno strumento valido finché rimane l'oggetto del manifesto, ma integrato al verso, perde la sua elementare efficacia. Una rosa che abbia solo dei petali, un profumo e un colore e non ci colpisca per le sue analogie con l'amore mistico, è una rosa appassita; e ha bisogno di compensare questa perdita di senso. La parola è uno specchio nel quale si riflette tutta la molteplicità dei significati accumulati nel corso della sua vita, e la parola fa intervenire questo o quel senso in funzione del posto che il poeta le attribuisce in rapporto agli altri specchi.

Lo specchio è una delle immagini fondamentali, uno dei temi predominanti dell'Achmatova. «Il trumeau offuscato» di uno dei primi poemini svela nella sua profondità lo sguardo severo dell'amante abbandonato e nello stesso tempo «gli specchi appannati» della *Morte degli amanti* (*La mort des amants*) di Baudelaire. Grazie a questa immagine l'Achmatova si apre un varco nello spazio del poema di Baudelaire e, attraverso questo, nello spazio totale della sua poesia. Gli eroi lirici dei due poemini fanno riferimento l'uno all'altro; si trovano in interazione complementare, come specchi dai quali si guardano, «questi specchi gemelli», «i nostri due spiriti». Mezzo secolo più tardi, i *Versi di mezzanotte* (*Polnočnye stichi*) vanno a posare uno sguardo in qualche modo riepilogativo sull'infinità dei riflessi: «Quanti abissi ho contato | E in quanti specchi ho vissuto». Ancora una volta l'epigrafe permette al lettore di affermare la natura degli specchi: «Solo lo specchio sogna lo specchio, | Solo il silenzio veglia sul silenzio».

Il contesto del *Rovescio della medaglia* (*Reska*), da cui sono tratti questi versi, precisa il valore del «silenzio»: è il mutismo della maschera tragica, dei versi bruciati, sepolti vivi. È contemporaneamente l'abisso dello specchio vuoto e quello del poema di Baudelaire (*Le gouffre*): «Hélas! tout est abîme, – action désir, rêve, | Paroles!» Perché: «En

haut, en bas, partout, la profondeur, la grève, | Le silence, l'espace affreux et captivant...»

Il complesso sistema degli specchi-citazioni che si riflettono gli uni negli altri forma un nuovo spazio poetico. Da parte loro gli specchi-parole approdati, ammessi nel poema compongono la sintesi «filologica» di un nuovo linguaggio poetico. Il poeta crea il nuovo spazio e il nuovo linguaggio mettendo in relazione il suo poema con il poema «altro» tramite la citazione; e la dialettica della parola «sua» e della parola «altra» li adatta in tale modo l'uno all'altro e li «sposta» talmente l'uno in rapporto all'altro che i frammenti accuratamente scelti e più volte riflessi creano l'illusione di un mondo poetico universale e infinito. Nell'epigrafe della poesia *Elegia per annunciare la primavera* (*Predvesennjaja elegija*), il secondo emistichio del quarto verso di *El desdichado* di Nerval («Toi qui m'a conolé») subisce una sensibile modificazione perché si passa da un participio passato maschile a un participio passato femminile: «... tu che mi hai consolata». L'apostrofe di Nerval all'eroe diviene così un'apostrofe all'eroina e può in tal modo applicarsi al caso personale dell'Achmatova. Le trasformazioni di questo genere sono numerose, diverse e permettono alla fine di parlare – senza necessariamente determinarlo con precisione – di una sorta di «coefficiente di deformazione» del testo «altro» utilizzato dal poeta.

La «trasformazione funzionale», ancora più complessa della «trasformazione di genere» si manifesta con pari intensità nel passo dell'*Ulysses* (*Ulysses*) di Joyce che l'Achmatova utilizza in un'altra epigrafe: «You cannot leave your mother an orphan». Tale trasformazione ha per conseguenza di moltiplicare le funzioni del personaggio introdotto nel testo poetico. Così l'apparizione di Ofelia nell'*Elegia per annunciare la primavera*, poesia iniziale dei *Versi di mezzanotte*, è direttamente legata al contenuto della quartina che apre l'intero ciclo e che, semanticamente e formalmente, fa riferimento alla corrispondente scena di *Tamira il citaredo* (*Famira-kifared*) di Annenskij. L'eroina di questa tragedia, la Ninfa-Madre-Diletta, invita per così dire un'altra ninfa, un'altra «diletta», Ofelia, a uscir fuori dallo specchio «shakespeariano» («The fair Ophelia! Nymph...» [*Hamlet*, III, 1]). Nella terza poesia del ciclo, che si intitola *Oltre lo specchio* (*Zazerkal'e*), il procedimento si esaspera. Il riferimento alle fonti inglesi, spesso presente nella poesia dell'Achmatova a partire dagli anni Dieci, raggiunge una grande intensità nei *Versi di mezzanotte*. L'enigmatica poesia *Oltre lo specchio* diviene più chiara se la si legge nello spirito «inglese» del ciclo. L'epigrafe di Orazio: «O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphin...» pur conservando il suo valore di dedica a Venere, descrive anche la Britannia, «imperatrice dei

mari». Il parallelo, che attraversa l'intero ciclo, può essere reso con la formula degli indovinelli infantili: «Se è un'epoca, è l'Antichità; se è un luogo, è l'Inghilterra».

Lo stesso parallelo affiora anche nella poesia «*Tu sei lo sposo*» («*Ty – verno, čej-to muz*»), apparso contemporaneamente al ciclo dei *Versi di mezzanotte*. Il verso: «Anche se Shakespeare ha detto tutto, preferisco Orazio» definisce «lo spazio e il tempo» dell'opera e simultaneamente il progetto dell'autore. L'epigrafe della poesia, tratta da un'ode di Orazio che l'Achmatova considera non come la trentottesima del primo libro, ma come «l'ultima», rinvia il lettore proprio a quell'ode, nonché «alla fine» del primo libro, dove l'ode precedente, la trentasettesima, è dedicata a Cleopatra. La poesia dell'Achmatova *Cleopatra* (*Kleopatra*), che riprende il tema shakespeariano di *Antonio e Cleopatra* (*Anthony and Cleopatra*), rivela la sua dipendenza nei confronti del soggetto di quest'opera e al tempo stesso maschera il riferimento all'ode di Orazio. Là, la scelta del morso del serpente, morso mortale che è anche promessa di eternità nella vita dell'oltretomba – e che costituisce il culmine del componimento dell'Achmatova – si contrappone ad altre possibilità: suicidio, fuga in nave verso rive lontane, umiliazione servile, varianti riflesse divenute temi di tutta una serie di poemi, ma non menzionate qui. In altre parole, il poeta include il testo «altro» (di Orazio) di un testo «altro» (di Shakespeare) nel proprio testo e sancisce così la sua collocazione nel testo poetico universale. «Non ripetere – la tua anima è ricca – | Ciò che già è stato detto chissà quando. | Ma forse la stessa poesia altro non è | Che una meravigliosa citazione».

La quartina – il cui primo verso riprende Baratynskij («Non imitare: il genio è originale» [«*Ne podražaj: svoeobrazen genij*»]) – assume inopinatamente la forma del *rubai'* e conferisce al testo il tono della «saggezza orientale», saggezza in un certo senso atemporale e anonima. E l'Achmatova crea questo effetto in modo elegante, ponendo in ultima posizione la parola-chiave «citazione», che «ripete» esattamente le due prime rime – e annulla così la prima parola, avviamento semantico del poema. La poesia dimostra i suoi intenti nei confronti della citazione facendosi essa stessa citazione – procedimento «auto-meta-descrittivo» prediletto dall'Achmatova.

Si può dire che i versi di Puškin: «Sarò celebrato finché un cantore quaggiù | Vivrà e si farà sentire», siano ripresi dall'Achmatova alla lettera, come concezione creatrice. Il poeta è «celebrato», è celebre e rimane nella memoria non solo grazie al frammento di verso che il tempo conserva in maniera capricciosa, anonima e fortuita, ma anche grazie a tutte le opere perdute per l'eternità di cui un altro poeta si appropria e che le

appropriazioni successive trasmettono di terza, decima, centesima mano alla posterità. La poesia è la memoria che la posterità conserva del poeta, non quella che egli lascia consapevolmente, ma la memoria di tutti su tutti. Ma quella memoria, per esistere, ha assolutamente bisogno di essere posseduta da un altro poeta, della stessa generazione o della posterità. Come ogni memoria, quella è un simulacro d'immortalità, ma il più bel simulacro di «quaggiù», che tenta di mostrare che non si tratta di imitazione. La memoria e le sue relazioni con il tempo: questo l'invariabile fulcro dei motivi poetici dell'Achmatova. A partire da un certo momento, forse sin dall'inizio, tutta la sua opera è finalizzata a un unico obiettivo: trasformare la morte in vita. La magia del fenomeno poetico confina in lei con la negromanzia: ella tenta di cantare con la viva voce dei morti. I suoi sforzi raggiungono un'intensità suprema nel *Poema senza eroe* (*Poema bez geroja*).

Attraverso la citazione dei versi dei predecessori, l'Achmatova assume coscientemente il ruolo del poeta futuro annunciato proprio dai poeti del passato, poeta futuro che vive per scongiurare la loro morte. Le reminiscenze più o meno velate della Bibbia, di Puškin, di Dante, di Shakespeare e di altri sono così numerose e spesso, per la loro perfetta integrazione al testo delle poesie, così difficilmente percepibili, che è necessario parlare di permanenza di tali strati religiosi e letterari nella sua poesia. Se l'Achmatova «mitologizza» il suo destino, ciò avviene solo nella misura in cui ella vi scopre, e ne trae, i propri miti, quelli di cui ella compie un'effettiva esperienza, senza bisogno di prendere a prestito una fittizia erudizione. Nella citazione del canto xxx del *Purgatorio* precedentemente evocata, come in quasi tutti i riferimenti poetici a Dante, si trova la medesima traccia del tema della persecuzione, dell'esilio, della solitudine. Per l'Achmatova, che nel 1917 è stata appena abbandonata da un amico partito per l'Inghilterra, il mito di Didone ed Enea (Enea che preferisce la difesa di una causa all'amore – solo valore autentico della vita) è il simbolo non solo del tradimento maschile (per quanto sublime sia la causa difesa), ma anche della sua inesorabilità. La solitudine, l'abbandono alla morte sono legati per lei all'Inghilterra, e tale legame attraversa integralmente tutta la sua opera, soprattutto tramite i riferimenti ad *Amleto*, *Macbeth* e ad altri drammi di Shakespeare. Ma: «Anche se Shakespeare ha detto tutto, preferisco Orazio, | Che ha misteriosamente colto la dolcezza dell'essere...»

Il fascino segreto che Orazio trova nell'attimo fugace, e il verdetto definitivo con il quale Shakespeare incatena questo attimo alla parola, si alternano con pari peso nella poesia dell'Achmatova dai primi versi sino agli ultimi.

Nei versi dell'Achmatova l'altrui voce riveste ancora un'altra funzione, quella del secondo testimone. In modo sia cosciente che istintivo, il poeta cerca un «altro» in grado di confermare la sua parola, cerca un altro poeta. La stragrande maggioranza dei destinatari della sua poesia sono anch'essi poeti. In un madrigale del 1914 Blok la incita a una corrispondenza poetica che egli ben presto pubblica. Alla fine della sua vita, in versi molto simili a quelli dei *Versi di mezzanotte* e del *Prologo*, Achmatova scrive: «Il peggio è che due libri stupendi | Usciranno e diranno tutto a tutti».

La cartella in cui l'Achmatova raccoglie i versi che le furono dedicati durante tutta la sua vita si chiama *Cento specchi* (*V sto zerkalach*). Gli «specchi» sono in realtà diverse centinaia e perlopiù, in un modo o nell'altro, la riflettono, ma alcuni compongono anche le pagine dei «due libri stupendi»: uno è scritto da lei, l'altro da coloro che le hanno dedicato le loro poesie. La voce del testimone-attore del dramma interviene nei versi dell'Achmatova con gli stessi diritti di tutte le «voci altre», ma su basi differenti: integrando questa voce, l'Achmatova può riferirsi alla loro «corrispondenza personale». L'opera in cui il poeta utilizza in modo più sistematico il metodo del riferimento a «testimonianze» già rese è *Poema senza eroe*.

Per molti aspetti quest'opera occupa un posto centrale nella produzione, nel destino, nella biografia dell'Achmatova. È il solo libro strutturato in modo veramente omogeneo dopo i cinque primi, cioè dopo il 1921; e d'altronde non è da considerare sullo stesso piano di questi poiché si tratta di un grande poema che riassume e ingloba tutto ciò che l'Achmatova scrisse in generale. L'Achmatova compone con arte e profondità le sezioni delle raccolte di versi che dà alla stampa, eccelle nel riunire i suoi versi in cicli, ma i primi cinque libri non sono raccolte poetiche, bensì libri con un unico soggetto.

Come l'*Eugenio Onegin* (*Evgenij Onegin*) per Puškin, il *Poema* è il compendio di tutti i temi, motivi e principi della sua poesia. Vi si possono quasi riconoscere, come su un catalogo, le poesie minori. Bilancio della sua vita e dunque dei suoi scritti, quest'opera è anche un grande libro mastro, memoria informatica ove sono registrati secondo un codice particolare *Requiem*, *Il vento della guerra*, *La rosa di macchia fiorisce*, *Versi di mezzanotte*, *Prologo*, in breve, tutti i cicli importanti, le opere minori un po' in margine, così come tutto il «puškinismo» dell'Achmatova. Ella costruisce il suo *Poema* nello spirito imparziale di una cronaca degli avvenimenti, cercando forse di compiere in modo originale la missione del poeta storiografo come la concepiscono Karamzin e Puškin.

La forma dell'opera è tale che a partire da un certo momento, per moto proprio e secondo la propria logica, essa genera da sé, autonomamente nuovi versi, senza che l'autore sembri prendere parte alla creazione.

«Chi deve è al suo posto | Dal giardino d'estate viene un odore | Di quinto atto, | Un marinaio ubriaco canta». La stessa disposizione tipografica dell'ultimo verso presuppone per così dire un supplemento di contenuto, e di fatto l'ampliamento della strofa elimina il problema: «Viene un odore. Un fantasma dall'inferno | Di Tsushima è là. Un marinaio ubriaco canta».

La struttura del poema, come si sa, racchiude una moltitudine di inenarrabili in cui si può, in caso di necessità, rifugiarsi – o, ciò che è lo stesso –, scoprire un nuovo verso o un gruppo di nuovi versi. Tale struttura costituisce già di per sé una totalità, e la variante degli anni Quaranta si distingue da quella degli anni Sessanta per il volume, ma non per la pienezza, così come un aerostato può alzarsi in volo gonfiato a metà o del tutto. Lo stesso principio regge, all'interno di ogni verso, la fisarmonica dei significati, che si «gonfia» di nuovi commenti via via che si distende. L'Achmatova colleziona i pareri emessi sul *Poema*, scrive essa stessa sull'argomento, soprattutto riguardo alla strofa:

Un tale ha detto oggi che il tratto più caratteristico del poema è questo: il primo verso suscita ancora, diciamo, lo stupore, il secondo vi spinge alla polemica, il terzo vi porta non si sa dove, il quarto vi spaventa, il quinto vi procura una profonda commozione, e il sesto vi offre un ultimo riposo o una dolce soddisfazione: il lettore si aspetta tutto tranne che la strofa successiva gli somministri di nuovo ciò che è stato appena enumerato.

L'Achmatova insiste sul fatto che in tutto il poema il metro è essenziale, arriva persino a dire che «il poema è il metro». Alla base del *Poema senza eroe* si trova il *dol'nik* achmatoviano, verso a tre accenti con variazione del numero di sillabe non accentate fra gli accenti e prima del primo accento. Se, da un punto di vista del metro e della strofa, esiste una similitudine fra quest'opera e *Il secondo colpo* (*Vtoroj udar*) di Kuzmin, non bisogna dimenticare che il metro del *Poema* è già presente in una poesia dell'Achmatova del 1° gennaio 1913, «*Qui si è tutti gaudenti e peccatrici*» («*Vse my bražniki zdes', bludnicy*»).

Grazie al gioco grammaticale dei tempi, il *Poema* obbliga il passato a tornare e il futuro ad apparire anzi tempo, con il risultato che la lettura dei versi riunisce le due dimensioni in un solo istante e nello stesso tempo ciascuno dei due poli, come una calamita, attira verso di sé l'istante della lettura. L'effetto creato è quello di un movimento temporale, non sul piano dell'immagine, ma su quello della lingua; d'altronde

tutto il *Poema* (come sottolineano le tre dediche), e ciascuna delle sue parole, è dedicato al tempo stesso e alla sua fuga.

In *Requiem* per la prima volta le «voci altre» si fondono in un coro, o dicendo la stessa cosa con altre parole: per la prima volta la voce dell'Achmatova canta per il coro. Non si tratta del «coro del destino» come avviene nel *Poema*. La differenza stilistica fra il *Poema senza eroe* e *Requiem* è quella che esiste fra il finale di un'antica tragedia e un rito funebre. L'eroe del *Poema* è il popolo, tutto il popolo: questa poesia parla in nome del popolo, la sua lingua è quasi semplice come quella dei giornali, accessibile a tutti, i suoi procedimenti sono elementari: «Ho tessuto per loro la vasta tela partendo dalle parole umili, pronunciate da loro stessi». Eppure è profondamente personale, tanto quanto una delle prime poesie, «Strinsi le mani sotto il velo oscuro». Naturalmente molti altri tratti caratterizzano la poesia dell'Achmatova: una profonda religiosità cristiana che tempera la tragedia; l'antierismo; una sincerità senza limiti che consiste nel chiamare le cose proibite con il loro nome, e tutto questo segnato dall'assenza: assenza d'eroismo, di autosufficienza e di autonomia dall'uomo, assenza di interdizioni e di limiti. Quanto all'atteggiamento personale, è quello che nel distico: «E se tapperanno la mia bocca estenuata | Con cui gridano cento milioni di persone» mette un segno di uguaglianza fra i solenni «cento milioni» e il piccolo «mia», non accentato nella scansione russa.

Dai *Motivi epici* (*Epicheskie motivy*) degli anni Dieci fino alle *Elegie del Nord* degli anni Quaranta e Cinquanta, l'Achmatova osserva la sua poesia lirica attraverso il prisma dell'epica. L'intonazione narrativa inerente alla contemplazione ha soprattutto bisogno del verso sciolto classico, quello delle elegie di Puškin. Si può definire questo genere, lirico-epico, a differenza di quello epico-lirico che si esprime con grande purezza soprattutto nel ciclo *Nell'anno quaranta* (*V sorokovom godu*). Nell'uno e nell'altro genere, la storicità propria della poesia dell'Achmatova degli inizi, che va approfondendosi a mano a mano che l'opera si arricchisce, risolve in maniera specifica il problema della memoria e del tempo. *Requiem* svolge il ruolo del martirologio, della lista degli atti di sacrificio. Coloro i quali condannano la poesia dell'Achmatova qualificandola come intimista, «da camera», creano, senza saperlo, una specie di *calembour* tragico: è infatti la poesia di quelle camere particolari che sono le celle di una prigioniera. Nel ciclo *Vento della guerra* i poemi della guerra – che le valsero il riconoscimento ufficiale e una promozione di grado da poeta intimista a poeta sociale – sono segnati dalla stessa impronta di *Requiem*, o meglio, testimoniano il compimento, l'esaurimento di quello stile.

Il punto di vista secondo il quale l'opera acmeista dell'Achmatova si oppone fin dagli inizi al simbolismo – per non dire che lo combatte – sminuisce e ridicolizza la sua opera. Nel poema *Terra natale* (*Rodnaja zemlja*, 1961) il lettore si imbatte in un uso a prima vista inusuale del «noi». Nella poesia dell'Achmatova il «noi» ha un valore estensivo («gli amici», «il popolo») solo quando include l'intimità concreta di un «noi» formato di «me e di qualcun altro». Il verso: «E noi plasmiamo con sabbia, impastiamo, tritiamo» è senza dubbio la citazione di: «Pastore arabo, tritume» dei *Versi sul soldato senza nome* (*Stichi o neizvestnom soldate*) di Mandel'stam. Dunque qui il «noi» designa prima di tutto «L'atelier dei poeti», gli amici degli anni giovanili, gli acmeisti. La «terra natale» si trova in stretto legame, va di pari passo con la poesia *Terra benché straniera* (*Zemlja chotja i ne rodnaja*, 1964), la cui costruzione si fonda sulla presenza di numerosi clichés simbolisti. In altre parole, questa terra straniera non rappresenta un «noi», è quella dei non-acmeisti. Tuttavia quando si esamina l'insieme del corpo poetico achmatoviano, e specialmente i poemi degli ultimi due decenni, ci si rende conto che la divisione preconcepita in «terra natale» acmeista e «terra straniera» simbolista va contro l'evidenza dei fatti.

Nell'arco di un anno (1957-58) l'Achmatova termina allo stesso modo due poesie: *La città di Puškin* (*Gorodu Puškina*): «Ma io mi porterò al di là del Letè | I tratti viventi dei giardini di Carskoe Selo», e il *Sonetto in riva al mare* (*Primorskij sonet* [*«Zdes' vsë menja pereživët»*]): «Fra i tronchi fa ancora più chiaro | E tutto somiglia al viale | Vicino allo stagno di Carskoe Selo». Quest'ultima poesia è stata scritta a Komarovo (dove l'Achmatova trascorse gli ultimi anni della sua vita) e il paesaggio dai tratti finnici si mescola a quello di Carskoe Selo. Una linea di contatto viene tracciata nei versi: «E quest'aria, aria primaverile | Che ha attraversato i mari». Quest'aria corrisponde al vento di sud-ovest, «il compagno sud-ovest» (in *Di nuovo date indimenticabili* [*Opjat' podošli nezabvennye daty*]) che soffia in direzione di Carskoe Selo, del golfo di Finlandia e di Komarovo.

È il vento che reca la primavera, non solo la stagione primavera, ma anche quella che, nel loro manifesto, gli acmeisti dichiarano essere l'«acmé», «l'apice di una sublime primavera» (*De profundis... la mia generazione... [De profundis... moë pokolenie...]*). La frase dell'Achmatova in *Piccola nota su me stessa* (*Korotko o sebe*): «I miei primi ricordi risalgono a Carskoe Selo», è più esplicita di qualunque fatto biografico. Carskoe Selo è il primo dei ricordi. È là che durante la giovinezza dell'Achmatova visse e scrisse il maestro Annenskij, è là che nasce e si sviluppa la poesia della stessa Achmatova e di Gumilëv, ed è inoltre il luogo delle vi-

site regolari del «terzo» acmeista, Mandel'stam. «L'acmeismo è nato a casa nostra, a Carskoe Selo, al 63 della via Malaja» dice l'Achmatova nei *Fogli dal mio diario* (*Listki iz dnevnika*). D'altra parte, per l'Achmatova il regno di Carskoe Selo prende avvio con il trionfo del simbolismo: di conseguenza, i suoi inizi a Carskoe Selo (in senso spaziale) avvengono in seno al simbolismo (in senso temporale). Si tratta per lei di una «terra natale» e allo stesso tempo di «una terra certamente straniera, ma di eterna memoria». Dopo aver «superato» il simbolismo, l'Achmatova si concede il diritto di mescolare le conquiste dell'acmeismo con il sapere acquisito, rimodellato e organicamente assimilato, del simbolismo.

«Carskoe Selo» fa parte di quelle metafore che il lungo percorso creativo dell'Achmatova ha condotto a un grado di pienezza definitiva. L'epigrafe del *Rovescio della medaglia*, presa a prestito da T. S. Eliot («In my beginning is my end») designa non solo l'ombra eterna gettata dalla morte sulla nascita, non solo le radici dell'avvenire che si celano in un presente scandalosamente differente da quel futuro, ma anche il fatto che la fine forma necessariamente una copia con l'inizio, che non c'è inizio effettivo senza fine. L'Achmatova riesce a completare ciò che ha intrapreso, a condurre a buon fine ciascuno dei suoi disegni iniziali e dunque a portare il suo debutto fino alla fine. Le due parti sono ugualmente indispensabili, e a questo titolo chiudono il cerchio.

Nello stesso tempo, il carattere estremamente aperto dei poemi del primo periodo permette alla poesia dell'Achmatova di impregnarsi della cultura mondiale a un punto tale che pare opportuno ripetere qui le parole pronunciate da Dostoevskij nei confronti di Puškin: a dispetto della «straordinaria originalità del suo genio [...], seppa riporre nella sua anima il genio di altri come se fosse il suo». La frase scherzosa che l'Achmatova appone inizialmente come epigrafe all'*Ode di Carskoe Selo* (*Carskosel'skaja oda*): «Sei un poeta locale, quello di Carskoe Selo» è ironica solo in apparenza. In realtà essa è da intendersi come esempio di dignità, la dignità di chi sa che, per il poeta, «essere locale» è la «conditio sine qua non» della sua universalità. L'Achmatova ha coscienza sin dagli inizi di tale equivalenza; e ciò è testimoniato nei versi di una delle poesie del 1914: «Comprendevo già allora | Quanto è stretta la terra».

Traduzione di Marina Paglieri.

[Si tratta di un genere molto diffuso nella poesia orientale, che consiste in una quartina spesso di argomento filosofico, con rima AABA].