

cerchia anche dei frammenti di una musica che non fu trascritta a causa della malattia e della morte improvvisa del compositore.

Al *Misterium* sono indirettamente collegate, in un modo o nell'altro, come riflesso delle sue idee e immagini, tutte le opere di Skrjabin dei due ultimi periodi della sua creazione (1904-10, 1910-15). Secondo la concezione esposta dal compositore in testi poetici, il *Poema dell'estasi* (*Poema ekstaza*, 1905-907) è affine alla *Terza sinfonia*, ma ancora più esaltato: la sua immensa orchestra, che comprende un organo e un gruppo potenziato di ottoni, raggiunge una potenza straordinaria, una grandezza e una forza affermativa dello stesso «Io sono» pervenuto al trionfo cosmico attraverso il travaglio dei temi dell'«inquietudine», del «languore», degli «orrori», della «protesta», della «volontà». Le cinque sonate in un movimento e i poemi per pianoforte, scritti tra il 1907 e il 1914, esprimono gli stessi stati estatici, e i titoli di alcuni di essi mostrano direttamente il loro carattere immaginario: *Poema alato* (*Okrylennaja poema*), *Poema del languore* (*Poema tomleñija*). In Skrjabin, soprattutto nel suo ultimo periodo, ci sono molte immagini legate alla luce, allo splendore, alla fiamma, alle quali la poetica simbolista russa attribuiva un particolare significato. Le sue immagini, diventate, come si può constatare, abbastanza astratte e, nello stesso tempo, assai complesse, sono indissolubilmente legate al linguaggio musicale delle sue ultime opere, profondamente personale e nuovo. Qui non si trova più durata melodica, il materiale tematico è costruito su brevi successioni, spesso su salti o intervalli tra due suoni. Parallelamente all'accentuazione delle successioni ritmiche questi «salti» creano uno stato di inquietudine, di ansia sottile, di «attesa» nervosa e, d'altra parte, di «slanci irresistibili» e di impeti «verso l'alto e verso il lontano». Nella creazione di questi stati d'animo l'armonia, nella quale predominano le dissonanze non risolte, svolge un ruolo non privo di importanza. Skrjabin utilizza modi particolari (senza semitoni), accordi raramente impiegati (come l'accordo dominante di nona) e, rinunciando al minore, usa soltanto il maggiore, poi rinuncia anche alle tonalità maggiori, e a cominciare dall'op. 58 costruisce la sua musica su un sistema atonale originale, legato al cosiddetto «accordo sintetico di quarta». Questo accordo è stato chiamato anche «accordo di Prometeo» poiché costituisce la base delle strutture melodiche e armoniche del poema sinfonico *Prometeo. Poema del fuoco* (*Prometej. Poema ognja*, 1910). Quest'opera è un atto cosmico trattato musicalmente, nel quale compare la «volontà attiva dell'universo», incarnata in Prometeo che è anche il «principio creatore, il fuoco, la luce, la vita, la lotta, lo sforzo, il pensiero». La drammaturgia cosmica si sviluppa dall'oscuro caos verso la nascita della ragione e della vita e, attraverso una serie di momenti culminanti, si risolve in un accordo potente che tutto

assorbe. Nell'episodio finale un coro vocalizza senza parole. Tra gli strumenti un pianoforte suona come una isolata «voce giunta dal cosmo». Il tessuto musicale del *Prometeo*, nonostante la potenza sonora dell'orchestra, è unico per finezza ed eleganza, quasi avvolto di barbagli di luce e pronto ora a disseminarsi in scintille, ora ad accendersi in una fiamma. Nella partitura, che a volte necessita di quarantacinque righe di trascrizione, il primo rigo è assegnato alla «luce», «la parte della luce». Su questo rigo Skrjabin ha scritto dei segni musicali che indicano le successioni e le combinazioni non di suoni, ma di colori (di luce) che, secondo l'interpretazione dell'autore, dovevano essere realizzate con uno speciale apparecchio comandato da una tastiera. A partire dal 1915 i mezzi più diversi sono stati utilizzati con maggiore o minore successo per eseguire la parte della «luce», ma finora nessuno di essi può essere considerato abbastanza riuscito. In ogni caso, Skrjabin resta uno dei pionieri della sintesi di musica e colore, della realizzazione di un'idea le cui origini risalgono a Pitagora. Questa idea appartiene anche al ricco insieme di idee artistiche che uniscono il simbolismo musicale di Skrjabin al simbolismo nella letteratura, nel teatro e nelle arti figurative. E se uno dei postulati del simbolismo è l'affermazione del primato della musica tra le arti, in virtù del più spiccato carattere simbolico del linguaggio musicale, si può affermare che il simbolismo russo in generale, come stile, come idea, come epoca nell'arte si è espresso nel modo più pieno e adeguato proprio nell'opera di Skrjabin.

L'attenzione per i legami interni tra la musica e le altre arti si manifestò nell'opera sorprendente del pittore e compositore lituano M. Ciurlionis (1875-1911) che lavorò a Varsavia, Vilnius e Pietroburgo. Egli è l'autore di «Sonate», «Preludi» e «Fughe» pittoriche, nonché di un gran numero di piccole miniature per pianoforte e dei poemi sinfonici *Nella foresta* (*V lesu*) e *Il mare* (*More*). In pittura il suo genio anticipò l'astrattismo di Kandinskij, mentre in musica egli lasciò esempi di tecnica che preannunciano Schönberg. L'accostamento della musica alla poesia si può trovare nell'opera di Andrej Belyj che scrisse quattro *Sinfonie* poetiche, mentre Aleksandr Blok vedeva nella «musicalità» l'idea somma della sua poesia. L'interesse dei poeti simbolisti per la musica del verso aveva, in sostanza, le stesse fonti dell'interesse dei musicisti per la parola. La complessità dei testi della nuova poesia – varietà ritmica, libera struttura strofica, allitterazione – dava ai compositori l'occasione di applicare nuovi procedimenti di scrittura nella musica composta per i versi dei loro contemporanei. Compare un termine nuovo che spesso sostituisce quello di «romanza»: poesia con musica. L'influsso dell'estetica del simbolismo sui musicisti va assai lontano: ad esempio, un compositore molto «tradizionale» come Rachma-

ninov scrive un poema sinfonico intitolato *L'isola dei morti* (*Ostrov mërtych*, 1909), ispirato al quadro del pittore simbolista Böcklin e nel 1913 *Le campane* (*Kolokola*), un poema sinfonico e vocale su un testo celebre del «padre dei simbolisti», Edgar Allan Poe, tradotto da Bal'mont. Skrjabin nella musica, Ciurlionis nella musica e nella pittura, incarnano con più intensità di altri i motivi cosmici che erano propri dell'arte russa dell'inizio del xx secolo e che si manifestarono sia nella poesia (Bal'mont) che nella pittura (Vrubel', *Il demone vinto* [*Demon poveržennyj*], Bakst, *Terror antiquus* [*Antičnyj užas*], ecc). Nello stesso tempo, e in modo analogo che nella letteratura e nella pittura, la musica di quest'epoca si individualizza sempre di più, riflette la soggettività del musicista più apertamente della musica piuttosto oggettivizzata del passato recente. La personalità del compositore, i suoi sentimenti individuali e immediati diventano il contenuto e il tema stesso delle opere musicali (nel giovane Skrjabin, in Rachmaninov, in Metner e più tardi nel giovane Prokof'ev), soprattutto nelle brevi composizioni per pianoforte. In questo senso, sembra che durante l'Età d'argento la musica russa abbia combinato originalmente i tratti dell'impressionismo musicale francese con quelli tipici del simbolismo e del modernismo russi, così come questi si riflettono in tutta l'arte, la letteratura e la filosofia di quest'epoca. In tal modo l'afflato «cosmico», da un lato, e l'emotività soggettiva, dall'altro, delimitano il diapason dei contenuti della musica dell'inizio del secolo, con un multiforme spettro di temi, indirizzi e tendenze. L'attenzione dei compositori fu attratta particolarmente dall'arcaismo, inteso non più come passato storico e folclorico, ma come forza elementare, il ritorno al quale offriva nuove possibilità creative e, in un senso più ampio, il rinnovo del senescente uomo moderno. Associato, in terra di Russia, al nietzschianesimo, l'arcaismo, che impregnava tutta l'arte dell'epoca (i versi di Sergej Gorodeckij, lo «scitismo» di Blok, i quadri di Rerich, ecc.), si nutriva in musica, tuttavia, di quel che già era stato sviluppato in essa, ad esempio, da Rimskij-Korsakov e Borodin, e ben presto quella «linea arcaica» condusse a capolavori come *La sagra della primavera*. *Quadri della Russia pagana*. (*Vesna svjaščennaja. Kartiny jazyčeskoj Rusi*) di Stravinskij o *Ala e Lolli* (*Ala i Lollij*) di Prokof'ev.

Un contrassegno particolare di questo periodo fu la composizione di balletti brevi, all'opposto del balletto «monumentale», in più atti, che per un lungo periodo aveva predominato nel teatro di corte russo. Questo «grande» balletto era, come l'opera monumentale, una sorta di simbolo dello «spirito dell'impero», del conservatorismo e dell'orientamento aristocratico nell'arte, di tutto ciò che col passar del tempo diventava sempre più impopolare. D'altro lato, il balletto di per sé continuava ad essere un genere che conservava i ricchissimi valori estetici accumulati dalla

scuola di ballo russa nel corso di tutto il xix secolo. Alla fine di questo secolo risultò che il balletto russo era diventato un fenomeno unico nell'arte in generale, un campo nel quale si incrociavano le vie di sviluppo della coreografia, della musica e della pittura. Tutta una letteratura consacrata all'apologia del balletto fece la sua comparsa nella critica e nella storia dell'arte analizzando le varie forme d'arte che in esso si utilizzavano.

Il decennio antecedente la rivoluzione del 1917 mette la musica russa all'avanguardia della cultura musicale mondiale. Questo processo fu favorito dall'attività di una vasta cerchia di musicisti, critici, pittori, artisti di balletto e di opera legati a quell'importantissimo e multiforme fenomeno della cultura russa dell'inizio del xx secolo che fu «Mir iskusstva». Chiamando a raccolta in primo luogo i pittori, Aleksandr Benois, Sergej Djagilev e gli altri dirigenti e sostenitori di «Mir iskusstva» professavano quel che Blok esprimeva più tardi nel suo articolo *Senza divinità, senza ispirazione* (*Bez božestva, bez vdochnoven'ja*, 1921):

La Russia è un paese giovane e la sua cultura è una cultura sintetica... Così come in Russia sono inseparabili la pittura, la musica, la prosa e la poesia, inseparabili da essi e tra loro sono anche la filosofia, la religione, le organizzazioni sociali e persino la politica. Insieme, esse formano una corrente unica e potente che porta il fardello prezioso della cultura nazionale.

Poco tempo dopo la comparsa dei primi numeri della rivista e delle prime mostre di «Mir iskusstva», sotto l'egida di questa associazione, a Pietroburgo cominciano i concerti delle «Serate di musica contemporanea» (1901), dove sono eseguiti prevalentemente opere di compositori occidentali moderni – Debussy, Ravel, Richard Strauss, Franck, Mahler, Schönberg – e dove debuttarono Stravinskij (1907), Prokof'ev e Mjaskovskij (1908). Le Serate erano dirette dai critici musicali Vasilij Karatygin, Al'fred Nurok ed altri. In seguito (1909) le Serate di musica contemporanea cominciarono ad essere organizzate anche a Mosca (sotto la direzione di V. Deržanovskij). Nel 1907, Djagilev, che l'anno prima aveva allestito a Parigi una mostra di pittura russa che fece sensazione, vi realizza un suo nuovo progetto: egli organizza cinque Concerti storici di musica russa all'Opéra. Ai concerti fu eseguita musica di Glinka, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij, Glazunov, Ljadov, Skrjabin, vi intervennero come direttori Nikisch, Rachmaninov e Skrjabin, vi cantò Šaljapin, e Rimskij-Korsakov vi diresse la sua musica. Questi concerti ebbero un enorme significato per l'arricchimento reciproco della cultura russa ed europea, e non soltanto in campo musicale. D'altro lato, questa fortunata esperienza ebbe anche conseguenze puramente pratiche. L'anno successivo l'Opéra di Parigi mise in scena il *Boris Godunov* di Musorgskij

e l'anno dopo, nel maggio del 1909, Djagilev inaugurò a Parigi la prima stagione dei suoi celebri «balletti russi». E durante vent'anni questa impresa di Djagilev fu un fattore determinante nella comparsa di un gran numero di magnifiche opere musicali, influenzando direttamente sulla creazione dei migliori compositori russi ed europei.

Il primo ad essere «ingaggiato» dal balletto di Djagilev, fu Nikolaj Čerepnin (1873-1945), compositore, direttore d'orchestra, insegnante, maestro di Prokof'ev. Nel 1903 Čerepnin compose il balletto *Il padiglione di Armida* (*Pavil'on Armidy*), su uno scenario del pittore Benois. Questo balletto, fu messo in scena da Fokin nel 1907 per il teatro Mariinskij con la partecipazione di Anna Pavlova. Nacque così la collaborazione di tutta una pleiade di coreografi e di danzatori, di compositori e di pittori che lavoravano nel «balletto russo» di Djagilev. *Il padiglione di Armida* e, tra l'altro, le *Danze polovesiane* (*Poloveckie pljaski*) dal *Principe Igor'* (*Knjaz' Igor'*) di Borodin (messa in scena di Fokin) furono presentate durante la prima «stagione russa», con la partecipazione del balletto, nel 1909. L'anno dopo, la troupe di Djagilev allestì il balletto *L'uccello di fuoco* (*Zar-ptica*) di Stravinskij, un avvenimento non soltanto nella storia della musica, ma di tutta la cultura russa.

Igor' Stravinskij (1882-1971) era figlio di un noto cantante, Fëdor Stravinskij, basso all'Opera di Pietroburgo. Durante gli anni di studio alla facoltà di legge, Igor' Stravinskij apprese, per conto proprio la teoria della musica, cominciò a comporre e a mostrare le sue prime prove di composizione a Rimskij-Korsakov, che tra il 1903 e il 1905 lo seguì regolarmente. Stravinskij non frequentò il conservatorio, ma lo stretto contatto con il grande maestro e l'autodisciplina del giovane compositore trasformarono la mancanza di una formazione musicale «scolastica» in una qualità originale: egli era totalmente privo di dogmatismo musicale e considerava la tradizione con uno spirito attento, pieno di freschezza. Le prime opere mostrano già le sue capacità, ed oggi esse sono interessanti come testimonianza dei germogli «ordinari» che possono permettere lo sviluppo di un fenomeno straordinario come l'arte di Stravinskij: la sinfonia del 1907 è completamente nello spirito di Glazunov e di Čajkovskij (benché nello scherzo si avverta già un'asprezza orchestrale tipica dello stile originale di Stravinskij); *Fuoco d'artificio* (*Fejerverk*, 1908), una breve composizione per orchestra nello spirito di Paul Dukas, è piena di movimento e di leggerezza, sia timbrica che dinamica; le due canzoni su parole di Gorodeckij (*Novice* [*Vesna monastyrskaia*] e *La rosolida* [*Rosjanka*]) hanno intonazioni alla maniera di Musorgskij e nello stile abituale delle romanze: entrambe devono molto al melodismo russo. Lo *Scherzo fantastico* (*Fantastičeskoe skerco*, 1908) per orchestra è vicino al carattere figurativo di Rimskij-

Korsakov, ma Djagilev, sensibile a tutto ciò che è nuovo, ne trasse stimolo per proporre a Stravinskij di comporre la musica per il balletto *L'uccello di fuoco* per la stagione parigina del 1910.

Creato per l'Europa e messo in scena fuori di Russia (come i successivi balletti di Stravinskij), *L'uccello di fuoco*, per una serie di ragioni, doveva diventare una sorta di linea di confine sui lati opposti della quale si trovarono due modi di concepire la secolare cultura musicale russa, due diversi punti di vista: quello europeo e quello russo. Il successo della messa in scena dell'*Uccello di fuoco* al Teatro degli Champs-Élysées (scenario e coreografia di Fokin, decorazioni di Bakst e Golovin), un successo dovuto prima di tutto alla musica, fu determinato, tra l'altro, dal fatto che l'«esotismo russo» da questo momento entrò nel patrimonio della cultura musicale europea. Paradossalmente non fu la musica di Skrjabin il cui stile e la cui tematica erano completamente privi di «russità», ma *L'uccello di fuoco*, profondamente russo, con la sua base folclorica e con i suoi episodi improntati alle melodie popolari, ad essere accolto con particolare entusiasmo a Parigi, rimanendo durante tutti i decenni successivi una delle opere più popolari sia del balletto che dei programmi sinfonici di tutto il mondo. Anche oggi *L'uccello di fuoco* risuona come se fosse stato appena scritto, tanto la sua musica è fresca, spontanea, semplice, piena di incanti, di sorrisi e di lirica. Quest'opera, sul piano formale, presenta non pochi legami con celebri modelli (echi di *Quadri di un'esposizione* [*Kartiny s vystavki*] di Musorgskij, le miniature per orchestra di Ljadov, ecc.), ma essa esprime un atteggiamento radicalmente diverso verso il materiale musicale: una sorta di straniamento e di ostentazione nel suo uso, un suo trattamento fondato sulla costruttività e non sull'emozione lirica, il proposito di comunicare un che di oggettivo e non di enunciare qualcosa di personale, come solo può fare un maestro dotato di una sottile sensibilità e padrone assoluto della propria tecnica. Quella percezione della musica può essere definita più «occidentale» che «orientale», il che favorì il successo in Europa di questa opera in realtà profondamente russa. Però contribuì indubbiamente anche l'aspetto spettacolare del balletto, tanto più che la messa in scena era splendida, non meno dell'interpretazione dei danzatori russi.

L'uccello di fuoco aprì la celebre triade dei balletti di Stravinskij: fu il primo lavoro che egli scrisse per Djagilev. Il secondo balletto fu *Petruška* (1911), il cui personaggio principale, Petruška, è la variante russa del pagliaccio italiano e del francese Guignol. Nel balletto questo eroe dei teatrini ambulanti diventa uno dei lati di un triangolo analogo a quello formato da Pierrot-Arlecchino-Colombina. Petruška, che è così russo, si associa a Pierrot, la Bambola a Colombina e il rivale di Petruška al moro

Arap, primitivo e crudele. Il teatro e la poetica del simbolismo russo, e in particolare *La baracca dei saltimbanchi* (*Balagančik*) di Blok (dove il pagliaccio assassinato grida: «Perdo succo di mirtillo!», episodio analogo, nel balletto, all'uccisione e all'apparizione sopra il tetto del teatro dello «spirito» di Petruška), le tradizioni delle rappresentazioni popolari e delle feste russe, l'aspetto e la dinamicità sonora della folla, l'atmosfera cittadina, che nello stesso tempo è quella del presente e si rivolge al passato, alla Pietroburgo nervosa e senz'anima di Gogol' e di Dostoevskij e anche dei pittori di «Mir iskusstva», tutto ciò è presente nel balletto, il cui libretto fu scritto da Aleksandr Benois e dallo stesso compositore, e si riflette con viva forza espressiva nella musica.

Se si prescinde dal ruolo scenico della musica, essa ci appare come una sinfonia a programma in quattro movimenti, in cui i movimenti tradizionali corrispondono ai quattro quadri del balletto: *Festa popolare del Carnevale*, *Da Petruška*, *Dal Moro*, *Morte di Petruška*.

Aleksandr Benois definì Petruška come un «balletto di strada». Questa definizione può essere applicata anche alla musica: è una «musica di strada». Il chiasso della strada, il caleidoscopico avvicinarsi dei ritmi, dei timbri, dei diminuendo e dei crescendo dei suoni, tutti questi eventi all'interno dell'azione sonora non sono da intendersi come «arte musicale», «forma musicale», ma come una fissazione diretta della vita sonora concreta, tale quale viene appunto percepita, poiché in realtà la forma è chiara e precisa. Questo effetto nuovo della musica è legato a ciò che, per analogia con la pratica del cinema, si può chiamare montaggio di «quadri» musicali. Questi «quadri», nei quali brevi episodi passano velocemente l'uno nell'altro e si sovrappongono in modo polifonico, poliritmico e politonale l'uno sull'altro, suonano in modo tale che (di nuovo per analogia col cinema) il tempo, il movimento e la struttura musicale (la verticale a più voci della partitura) si percepiscano come tempo, movimento e struttura reali, correlati al fluire degli eventi della vita e non al linguaggio musicale convenzionale. È difficile affermare quali impressioni e osservazioni esterne, legate al mondo urbano dell'inizio del secolo o alla sua arte, abbiano influito sul compositore. Probabilmente, all'origine c'è il carattere del suo talento, e non qualcosa di esteriore. In ogni caso, *Petruška* fu un grande passo in avanti nella liberazione della musica (e del pubblico) dalle forme abituali della sua percezione.

La musica di *Petruška* riflette l'interpretazione di un solo e unico fenomeno, proprio dell'arte moderna, su piani diversi: tragico e ironico, concreto e teatralizzato. Petruška è una marionetta che suscita il sorriso e il riso, ed è nello stesso tempo sia un martire interamente terrestre, sia un simbolo dell'inerte solitudine dell'individuo in mezzo alla folla; il suo ca-

rattere musicale è volutamente sentimentale, isterico e tragico. Stravinskij introduce in *Petruška* molta musica in uso nelle classi basse della società urbana, cita un valzerino viennese popolare di Joseph Lanner e gioca questa musica con ironia, avvalendosi di essa come di un materiale secondario, illustrativo, riconoscibile, il che anticipa il modo di usare i modelli della cultura di massa nell'arte più tarda del xx secolo, nonché i collages dell'avanguardia musicale. La partitura di *Petruška* rimane uno dei capolavori della musica sinfonica. L'arguzia con cui si utilizzano in essa i gruppi e gli strumenti isolati, la sorpresa fonica delle armonie, spesso dissonanti, le brillanti trovate tecniche (il momento dell'uccisione di Petruška è «rappresentato» con il secco tintinnio di un tamburello che cade per terra), la vivacità e la levità, quasi improvvisata, della scrittura, nonostante la rigorosa disciplina della composizione e la meditata scelta di tutti i particolari, hanno fatto di *Petruška* un modello e un educatore del gusto di più generazioni di musicisti e di ascoltatori.

Nel 1912 fu scritto il *Pierrot lunaire* di Schönberg; nel 1913 fu scritta *La sagra della primavera*. *Quadri della Russia pagana* di Stravinskij. Questi due eventi segnano l'inizio di un nuovo periodo nella storia della musica che stabilì principi di composizione musicale (modo, fattura e forma) diversi da quelli che predominavano nella musica di stile classico e post-classico. *La sagra della primavera* agì sui contemporanei in modo rivoluzionario e, in virtù della sua potenza e della sua espressione schiacciante, in modo piuttosto aggressivo, cosicché le prime rappresentazioni del balletto suscitarono degli scandali, con una parte del pubblico che manifestava la sua indignazione e l'altra il suo entusiasmo. In una prospettiva storica la musica della *Sagra* è uno dei fenomeni più significativi dell'avanguardia russa ed occidentale dell'inizio del secolo nel suo complesso, e non soltanto nella musica, e deve essere messa sullo stesso piano della pittura di Kandinskij e di Picasso, della prosa di Joyce e di Proust e della poesia di Chlebnikov. *La sagra della primavera* riconduce la musica alle sue fonti originarie e, quasi liberandola dalle secolari stratificazioni di scuole, canoni, sistemi e regole, la ricostruisce a partire dai suoi stessi elementi puri e primari: il suono isolato, il battito ritmico, la colorazione timbrica. L'inizio di quest'opera è un autentico motivo popolare arcaico lituano. Da questo nucleo nascono in modo naturale le immagini sonore del paganesimo, dove il rito e la cerimonia esistono col ritmo e dentro il ritmo. Il tema della musica della *Sagra della primavera* è la ricostruzione di emozioni semplicissime dotate di una forza mortale, legate al rituale del sacrificio umano al dio del Sole e della festa in suo onore (lo «scenario» del rituale fu disegnato da Nikolaj Rërich, archeologo e conoscitore della cultura slava antica). Poiché nelle canzoni slave e russe erano avvertibili le fonti rituali pagane, i «se-

gni» laconici, i brevi motivi di alcune combinazioni sonore di questi canti servirono, da un lato, da eccellente mezzo per «ravvivare» i suoni arcaici e, dall'altro, da materiale costruttivo di base, da «moduli» e da «blocchi», coi quali sono state erette forme musicali insolite per fattura e costruzione. Già questo ripensamento del folclore, che non è più oggetto di ammirazione beata, ma diventa grezzo materiale di lavoro, costituiva un'innovazione ardita. Benché molti dettagli della partitura della *Sagra della primavera* siano legati anche ai predecessori di Stravinskij (è doveroso citare sia Musorgskij che l'impressionismo francese) e al suo *Petruška*, la novità di questa musica era per molti aspetti assoluta. Essa racchiudeva un nuovo pensiero musicale basato sulla totale rinuncia al maggiore-minore, alla simmetria e ai finali cadenzati della frase, e sull'uso di una metrica variabile, molto spesso con un insolito numero dispari (5, 7, 9, 11) di tempi per battuta, sulla poliritmia, sulle stratificazioni politonali e foniche «a più piani». La forza d'effetto di questi procedimenti è notevolissima e, come il tempo ha dimostrato, *La sagra della primavera* fu in grado di competere e di coesistere con i modelli più espressivi della musica romantica e neoromantica.

Come compositore Sergej Prokof'ev (1891-1953) si sviluppò contemporaneamente e parallelamente a Stravinskij: le loro personalità, perlomeno nel periodo iniziale, avevano molti punti in comune. Essi risentirono degli stessi influssi che provenivano dall'atmosfera della vita musicale petroburghese. Estremamente dotato, Prokof'ev fu ammesso all'età di tredici anni al conservatorio da Rimskij-Korsakov e da Glazunov e ne uscì dopo aver compiuto studi di pianoforte e di composizione. Il suo debutto come compositore avvenne, come è già stato detto, durante le Serate di musica contemporanea nel 1908 (Stravinskij vi aveva debuttato un anno prima). L'attenzione del mondo musicale fu attratta dalle sue non comuni doti di pianista e di compositore che, in sostanza, erano un'unica manifestazione della sua personalità: ampiezza di pensiero musicale, purezza ritmica, acutezza timbrica, attiva dinamicità. Prokof'ev introdusse, nell'universo raffinato degli anni Dieci del xx secolo, una percezione del mondo giovane e sana, in modo che persino le pagine liriche delle sue prime opere per pianoforte, spesso lungi dall'essere radiose, sono percepite non come un'«immersione» nei suoi stati d'animo, ma come un loro superamento (è il caso dei *Sarcasmi* [*Sarkazmy*], *Osessione* [*Navaždenie*] e *Toccata* [*Tokkata*]). In questo senso il giovane Prokof'ev, che aveva ben assimilato Skrjabin, è agli antipodi di quest'ultimo. Se Stravinskij si manifestò nell'orchestra, il giovane Prokof'ev è interessante prima di tutto nella musica per pianoforte. Oltre a tutta una serie di composizioni brevi, che seducono con la sincerità dei sentimenti, l'arditezza dell'esposizio-

ne e la logica precisa della costruzione formale, nel repertorio dei pianisti sono entrati i suoi due giovanili concerti per pianoforte e orchestra. Il *Primo* (1912), in un solo movimento, composto all'età di vent'anni, ha una struttura laconica e semplice. In esso si fa sentire la provocante immediatezza dell'autoaffermazione, dichiarata nei ritorni insistenti del primo tema dell'introduzione. Il suo temperamento, che a malapena riesce a rimanere entro le abituali forme del concerto, lascia un'impressione di novità nei limiti di ciò che è «deliberatamente conosciuto», come avverrà nel neoclassicismo. Il *Secondo concerto* per pianoforte (1913) provocò scandalo e costrinse la critica a qualificare il compositore come «ultramoderno» e «anarchico musicale»: nel primo movimento il centro è spostato verso la grandiosa cadenza finale del solista e non corrisponde affatto alla forma usuale dell'*allegro* della sonata; il secondo movimento è una «fuga» d'incessante virtuosità; una processione teatralizzata di maschere grottesche costituisce il terzo movimento, e il finale fa eco all'inizio: tutto in questo concerto è insolito per concezione, pieno di «impertinenza sonora» e, nello stesso tempo, tutto è pregno di un lirismo romantico proprio, ad esempio, dei concerti di Rachmaninov. Le venti brevi *Visioni fuggitive* (*Mimolėtnosti*, 1917) per pianoforte sono spiegate da un'epigrafe di Bal'mont: «In ogni visione fuggitiva io vedo mondi pieni di un gioco radioso e cangiante». Nello stesso periodo Prokof'ev compose anche alcuni cicli vocali su poemi di Bal'mont, Anna Achmatova, Zinaida Gippius, nonché la fiaba *Il brutto anatroccolo* (1914), tratta da Andersen, per voce e pianoforte che è stilisticamente vicina ai quadri recitativi de *La camera dei bambini* (*Detskaja*) di Musorgskij. Queste composizioni vocali e quelle per pianoforte, simili alle *Visioni fuggitive*, appartengono all'ambito lirico-romantico della creazione di Prokof'ev, mentre entrambi i concerti per pianoforte, nonché composizioni come *Osessione* e *Toccata*, manifestano prima di tutto il lato dinamico, attivo e volontario della sua musica. Nel Prokof'ev successivo prevarrà la linea lirico-romantica. Al contrario, la musica della fine degli anni 1910 e 1920 esprimeva dinamismo ed energia, e nella mente dei contemporanei si associava all'urbanesimo, ai ritmi e ai rumori della realtà circostante, allo spirito «sportivo» ed anche, secondo un'espressione usata dallo stesso Prokof'ev, allo «spirito del football». La combinazione armoniosa di entrambi gli aspetti del talento di Prokof'ev è rappresentata dalla sua assai celebre *Prima sinfonia*, detta *Classica* (1917): imitazione modernizzata del sinfonismo di Haydn e dei classici viennesi, piena di ironia e di brio, originale preannuncio dello stile neoclassico.

Giunto nel 1914 a Parigi, anche Prokof'ev fu invitato da Djagilev a comporre musica per balletto. Djagilev aveva di nuovo bisogno di un balletto russo di ispirazione fiabesca o slavo antica. Il poeta Sergej Gorodeckij

si impegnò a scrivere un libretto. Il balletto *Ala e Lolli*, che Prokof'ev non aveva ancora terminato, fu rifiutato da Djagilev, molto probabilmente per la sua evidente vicinanza al soggetto della *Sagra della primavera*. Prokof'ev rielaborò la partitura e la trasformò nella *Suite scita* (*Sjuita skifskaja*) in quattro movimenti per orchestra, la quale fu rappresentata sotto la sua direzione all'inizio del 1916, suscitando un altro scandalo (Glazunov, indignato, abbandonò la sala durante la sua esecuzione).

Ala e Lolli rappresenta uno degli estremi della musica del secondo decennio del secolo. È volutamente dura, semplificata, aspra e angolosa, una sfida diretta all'estetica del «gusto raffinato». È una sorta di «fauvismo» in musica, ma ancora più ardito di quello dei pittori.

Il modo di affrontare il tema arcaico è qui totalmente diverso da quello di Stravinskij. La suite si presenta come una catena di episodi ritmici, di processioni e di danze, realizzati nella strumentazione densa di una gigantesca orchestra. Le tinte sonore dei «quadri sciti» sono smaglianti e danno luogo a una voluta brutalità di dissonanze, senza «semitoni», tranne una sola eccezione necessaria nel terzo movimento, *La notte* (*Noč*). Possente e stridente nelle sue dissonanze, si svolge con colossale intensità il crescendo dell'ultimo episodio, *Il corteo del sole* (*Šestvija solnca*), sulla quale l'opera si conclude. Quest'opera era in buona parte una sfida sia al *Poema dell'estasi* (*Poema ekstaza*) di Skrjabin, che alla *Sagra della primavera* di Stravinskij, ma essa è rimasta come esempio di un modo estremamente libero e abbastanza originale, nella sua arditezza, d'usare i mezzi sonori dell'orchestra.

Spesso il giovane Prokof'ev era avvicinato ai futuristi russi, e in particolare al giovane Majakovskij. Si tratta tuttavia di un accostamento ingiustificato. Il ribellismo sociale e lo spirito di negazione totale, propri di Majakovskij e dei suoi compagni, sono totalmente assenti in Prokof'ev che, senza nulla negare, non faceva che affermare in musica il proprio Io, provocante e smagliante per natura.

Nel 1916 Prokof'ev terminò la sua grande opera *Il giocatore* (*Igrok*), tratta da Dostoevskij. L'opera doveva essere allestita da Mejerchol'd, ma gli avvenimenti rivoluzionari ben presto sopraggiunti impedirono la realizzazione di questo progetto, e *Il giocatore* fu messo in scena per la prima volta soltanto nel 1929 a Bruxelles. Il fatto che il compositore si fosse rivolto a un soggetto tratto da Dostoevskij è direttamente legato all'accresciuto interesse generale per l'opera di questo scrittore, e in particolare per i numerosi adattamenti teatrali dei suoi romanzi (*I Demoni* [*Besy*], *I fratelli Karamazov* [*Brat'ja Karamazovy*], *L'idiota* [*Idiot*]). Prokof'ev, che aveva pochi elementi in comune con lo spirito di Dostoevskij, creò tuttavia una possente interpretazione musicale del romanzo, avendo colto con straordinaria intuizione nello stile dello scrittore il suo «nervo», la sua di-

namica, la sua tensione, il suo ritmo, il che servì da base per un'azione musicale dinamica, intensa e impetuosa. Le brevi repliche dei personaggi (l'opera è in forma di recitativo e vi mancano le arie cantate), l'espressione inquieta dell'orchestra, la rapida successione di episodi musicali, i procedimenti scelti con precisione per descrivere personaggi ed avvenimenti, con un punto culminante – veramente degno di Dostoevskij – nella scena della roulette, l'assenza di eccessi e un tono drammatico profondo e autentico, tutto ciò mostra che Prokof'ev era un compositore teatrale, come poi più volte confermò nella sua successiva creazione per l'opera e per il balletto.

La musica russa degli ultimi anni prima della rivoluzione è rappresentata da una vasta gamma di compositori di varia importanza, la cui opera assorbì, in un modo o nell'altro, lo spirito di questo periodo così interessante e drammatico. Tra questi nomi ricorderemo Nikolaj Metner (1879-1951), Nikolaj Mjaskovskij (1881-1950), Rejngol'd Glier (Reinhold Glière, 1874-1956), Sergej Ljapunov (1859-1924), Aleksandr Grečaninov (1864-1956), Sergej Vasilenko (1872-1956), Nicolaj Roslavec (1880-1944), il quale ultimo, tra il 1913 e il 1915, creò tutta una serie di opere basate sul principio atonale. Cronologicamente, e poi anche stilisticamente, l'opera di tutti questi compositori, come quella di Stravinskij e di Prokof'ev, in buona parte supera i limiti del fenomeno legato al concetto di Età d'argento dell'arte russa, periodo breve, di due decenni, durante i quali la musica russa, e con essa la musica mondiale, si è arricchita di un gran numero di autentici capolavori.

Traduzione dal russo di Olga Strada.

IX.

La crisi del simbolismo e l'acmeismo

La crisi del simbolismo e l'acmeismo

di Efim Etkind

Negli anni anteguerra, correnti, scuole e circoli letterari spuntavano come funghi e sparivano senza lasciar traccia; era un periodo tumultuoso e davvero caotico: proliferavano innumerevoli «ismi». Ciò mandava in visibilio la gioventù amante della poesia, ma suscitava la diffidenza, se non addirittura lo sdegno dei conservatori. Facendosi interprete del malcontento della «destra», nel 1913 Ivan Bunin – che a quell'epoca, a quarantatré anni, era già membro onorario dell'Accademia – così si lagnava:

Che cosa non abbiamo fatto della nostra letteratura in questi ultimi anni? Che cosa non abbiamo imitato, copiato, di quali stili e di quali epoche non ci siamo impossessati, quali dèi non abbiamo adorato? Ogni inverno ci ha portato un nuovo idolo. Abbiamo vissuto il decadentismo, il simbolismo, il naturalismo, la pornografia, la lotta contro Dio, la mitopoiesi, una sorta di anarchismo mistico, Dioniso, Apollo, i «voli nell'eternità», il sadismo, l'accettazione del mondo, la non accettazione del mondo, l'adamismo, l'acmeismo... Quasi una notte di Valpurga! ¹.

Bunin attacca gli autori più diversi e in contrasto tra loro – per lui sono tutti ugualmente estranei o risibili: G. Čulkov («l'anarchismo mistico»), Vjačeslav Ivanov («Dioniso e Apollo»), A. Blok (i «voli nell'eternità» – riferendosi ai versi «Sopra la smisurata frana, ansando, | vola un corsiero nell'eternità» della poesia *Un nero corvo nella penombra nevosa* [*Černyj voron v sumrake snežnom*, 1910])², N. Gumilëv (l'acmeismo), M. Zenkevič, V. Narbut, S. Gorodeckij (l'adamismo). Bunin è certamente ingiusto nella sua categorica e generale negazione dell'arte moderna, qualunque essa sia («... in questi ultimi anni non solo non è stata creata nessuna opera di valore, ma, al contrario, si sono verificati un incredibile impoverimento e un'incredibile paralisi della letteratura russa»³), tuttavia rende fedelmente l'atmosfera dell'epoca: in effetti, quasi «una notte di Valpurga». Ma è un male? Una simile definizione di un'epoca non vuol forse dire che quell'epoca ribolle di vita? Che il vecchio sta morendo e sta nascendo qualcosa di ancora indefinito, incomprensibile, ma indubbiamente nuovo?

Per i contemporanei – anche per i più perspicaci! – è difficile discernere quale dei fenomeni culturali coevi sopravviverà loro. Bunin elenca con derisione: «... l'adamismo, l'acmeismo...» Intanto però l'acmeismo, che nel 1913 sembrava ad un contemporaneo una ridicola trovata, era destinato ad avere una lunga e gloriosa esistenza.

Del resto, Ivan Bunin non era un isolato – altri scrittori, altrettanto famosi, condividevano questa ingenua negazione. Valerij Brjusov, con la perentorietà del maestro che gli era propria, sentenziò: «L'acmeismo è una fantasia, un capriccio, un ghiribizzo della capitale...»¹. Nella stessa epoca il critico, pubblicista e pensatore religioso D. Filosofov ironizzò: «... la critica "progressista" si è riscaldata in seno persino gli inesistenti "acmeisti", questi morti parnassiani moderni, soltanto per "fare un dispetto" ai simbolisti»². Il poeta e storico della letteratura Vasilij Gippius: «Alle persone perspicaci già allora era chiara l'irrealtà e l'inutilità di quella nuova fantasia»³. E persino Blok, generoso e dalle ampie vedute, annotava sul suo diario: «Occorrerà prendere qualche iniziativa a proposito di questo acmeismo che si fa sempre più insolente...» (17 dicembre 1912); «Impressioni degli ultimi giorni. Odio per gli acmeisti» (12 gennaio 1913); oppure, parlando di Gorodeckij: «... si incaponisce nel suo acmeismo» (4 maggio 1913).

È curioso per altro che lo stesso Vasilij Gippius riferisca una sua conversazione con Blok del 1914:

Parlavamo... della poesia contemporanea. Blok era convinto della ciclicità dei processi letterari: da questo punto di vista la rinascita della poesia doveva verificarsi negli anni Venti del xx secolo.

Nel riaccompagnarmi, quando eravamo già sulla porta, Blok all'improvviso mi domandò: «Ma voi credete nella Gilda? (cioè la Gilda dei poeti)». Io risposi: «Credo nella Gilda futura». Blok annuì e disse – come se si trattasse di una cosa ovvia: «Ma certo. Quella degli anni Venti»⁴.

La Gilda dei poeti e l'acmeismo che Blok fino a poco tempo prima odiava – sono la stessa cosa. Blok aveva rivisto il proprio atteggiamento nei confronti di questa corrente «sempre più insolente»? È possibile, benché nel 1921 egli l'abbia poi attaccata in un articolo polemico dai toni minacciosi intitolato *Senza divinità, senza ispirazione (La Gilda degli acmeisti) (Bez božestva, bez vdochnoven'ja (Cech achmeistov))*.

L'acmeismo nasceva accompagnato da una generale derisione; nessuno sembrava prenderlo sul serio. Oggi, a settantacinque anni dalla sua nascita, non si possono nutrire dubbi sul fatto che questo gruppo sia diventato uno dei fattori più importanti della vita letteraria russa del nostro secolo; in esso sono maturati Anna Achmatova, Osip Mandel'stam, Nicolaj Gumi-

lev, tre nomi che da soli sarebbero sufficienti a dar lustro a qualsiasi scuola poetica. Ad essi bisogna tuttavia aggiungere i nomi di altri poeti, direttamente o indirettamente legati all'acmeismo, e cioè: M. Kuzmin, S. Gorodeckij, V. Narbut, M. Zenkevič, M. Lozinskij, V. Chodasevič, M. Vo-lošin, G. Šengeli, V. Nedobrovo, V. Komarovskij, Georgij Ivanov, E. Kuz'mina-Karavaeva, G. Adamovič, N. Ocu, I. Odoevceva, così come i poeti sovietici V. Roždestvenskij, E. Bagrickij, N. Tichonov, P. Antokol'skij, S. Maršak, K. Simonov. I contemporanei – gli uomini degli anni Dieci – non seppero analizzare a fondo la nuova «corrente», che a loro sembrava una delle tante. Del resto, gli stessi partecipanti al gruppo, che quasi per scherzo si erano dati il nome di «acmeisti», non si rendevano conto del significato della rivoluzione da loro intrapresa. Ciò fu chiaro solo molti decenni dopo.

Nella storia della letteratura le date sono raramente delle indiscutibili pietre miliari. È forse possibile dire in quale giorno o addirittura in quale anno siano iniziati in Russia il romanticismo o il simbolismo? Casi come quelli della messa in scena del *Cid* di Corneille (1637) o dell'*Hernani* di Hugo (1830) sono eccezionali. La data di nascita dell'acmeismo (per altro, anteriore alla comparsa di questo termine) è precisa: 1910.

Nella storia della cultura russa questo è un anno particolare. Nella prefazione a *La nemesi (Vozmezdje)*, 1919, Aleksandr Blok informa che il poema è stato concepito nel 1910, ed enumera gli avvenimenti di quell'anno: la morte della Komissarževskaja, la morte di Vrubel', la morte di Tolstoj. Per Blok queste tre morti – di una attrice, di un pittore, di uno scrittore – sono legate tra loro:

Con la Komissarževskaja è morta la nota lirica nel teatro; con Vrubel' – l'immenso universo personale di un pittore, la sua folle ostinazione, la sua insaziabile sete di ricerca – fino alla pazzia. Con Tolstoj è morta la tenerezza umana – l'umanità saggia⁵.

Dunque, se n'è andata tutta un'epoca: nell'arte e nella vita. È chiaro come il 1910 sia un anno cruciale, e non soltanto nella vita personale di Blok, ma anche nella storia della cultura russa. Dopo aver citato le morti che hanno segnato quel periodo, Blok prosegue:

Il 1910 poi è l'anno della crisi del simbolismo, della quale allora si è scritto e si è parlato molto, tanto nel campo dei simbolisti che in quello dei suoi oppositori. In quell'anno emersero alla luce delle correnti che assunsero una posizione ostile sia verso il simbolismo, sia tra di loro: l'acmeismo, l'egofuturismo e le prime manifestazioni del futurismo. La parola d'ordine della prima di queste correnti era l'uomo – ma un uomo ormai diverso, senza alcuna umanità, una sorta di primigenio Adamo⁶.

Più avanti Blok parla dei principali temi su cui vertevano le «conversazioni notturne» nell'inverno del 1911: «l'indivisibilità e l'infusibilità dell'arte, della vita e della politica», giacché non ci si poteva più contentare «di fondere tutto insieme, cosa che era stato facile e possibile fare nelle autentiche tenebre mistiche degli anni precedenti la prima rivoluzione e, altrettanto, nei fittizi, mistici fumi dell'ebbrezza che ne era seguita». In altre parole: se fino ad oggi si poteva, come facevano i simbolisti, porre sullo stesso piano la vita e l'arte – adesso non si può più. E l'altra affermazione di Blok: prima della rivoluzione del 1905 le tendenze mistiche erano autentiche, poi si erano fatte fittizie e false, erano diventate «fumi dell'ebbrezza». La nuova epoca era controindicata al simbolismo.

In effetti, il simbolismo, che aveva dominato in Russia per una quindicina d'anni, si era esaurito. Nel 1909 cessò di esistere la rivista «Vesy» («La bilancia»), che usciva dal 1904. Nel marzo del 1910 Vjačeslav Ivanov tenne a Mosca (presso la Società di estetica libera) e a Pietroburgo (presso la Società degli zelatori del linguaggio artistico) una conferenza dal titolo *Il retaggio del simbolismo* [*Zavety simvolizma*] – un titolo che già di per sé evocava l'idea di un'orazione funebre; il «retaggio» è l'insieme di insegnamenti lasciati ai posteri, che solitamente vengono impartiti a nome di un defunto. Partendo dalla formula di Tjutčev «Un pensiero pronunciato è una menzogna», Vjačeslav Ivanov ricordava la tesi romantica secondo la quale la parola non è altro che un mezzo di comunicazione esteriore, incapace di esprimere l'essenza spirituale dell'uomo; il progredire dell'umanità sulla via della conoscenza empirica porta a rafforzare nella lingua «il suo principio logico, a scapito dell'energia puramente simbolica, o mitologica, che un tempo ne ha ordito i finissimi tessuti naturali»¹⁰. Il mondo è doppio: il mondo notturno, dionisiaco, si contrappone a quello diurno, apollineo; non esiste una lingua per mezzo della quale sia possibile esprimere direttamente l'essenza soprasensibile dell'essere, – la poesia del simbolismo si serve di allusioni e di simboli, agendo per «suggestione magica». V. Ivanov contrapponeva questa concezione del linguaggio a quelle precedenti, tra cui anche quella di Puškin:

Com'è distante questa concezione da quelle del XVIII secolo, ancora tanto vitali in Puškin, sull'adeguatezza della parola, sul suo essere rispondente alle esigenze della ragione, sulla comunicatività immediata della «magnifica chiarezza», che poteva sempre essere trasparente, quando non preferiva – far la furba!¹¹.

Vjačeslav Ivanov vede nella dualità del mondo il fondamento della poesia, che è chiamata ad elevarsi dal fenomeno all'essenza, dal mondo dei fenomeni a quello del noumeno o, per usare i termini latini di Ivanov, *a realibus ad realiora* (dal reale alla realtà superiore). Tuttavia, i poeti contem-

poranei, schiacciati dalla «evidenza» del caso, tendono ad abbandonarsi alla disperazione o all'ironia e a capitolare di fronte al mondo esterno:

Questo processo di perdita dell'ispirazione conduce logicamente i romantici pentiti al naturalismo [...], e, nel campo specifico della «poesia» – alle finezze dell'arte orafa del cesello, che eleva a «perla della creazione» tutto ciò che di bello può esistere in questo che è, a quanto pare, il più letterario dei mondi. Il suddetto mestiere promette di avere qui da noi un piacevole rigoglio¹².

Come vediamo, V. Ivanov profetizza l'avvento di un «Parnaso russo»; il paragone tra l'arte poetica e l'arte orafa era ricorrente tra i parnassiani francesi, così come tra i loro ammiratori e traduttori russi. La poesia di T. Gautier, *L'art* (1852), tradotta da V. Brjusov già alla fine del secolo scorso (nel 1897), da allora era diventata il manifesto del «Parnaso russo»; nel 1910 Gumilëv la tradusse nuovamente:

Qui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme de travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Tout passe. L'arte robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité¹³.

Altrettanto noto era il sonetto di José-Maria de Hérédia *Sur le Pont-Vieux* (1893), che iniziava con la seguente quartina:

Le vaillant Maître Orfèvre, à l'œuvre dès matines,
Faisait, de ses pinceaux d'où s'égouttait l'émail,
Sur la paix niellée ou sur l'or du fermail
Épanouir la fleur des devises latines¹⁴.

Quindi, quando profetizzava un «piacevole rigoglio» di questo «mestiere» e preannunciava con sarcasmo l'avvento di un «parnaso» domestico, Vjačeslav Ivanov poteva citare degli esempi ben precisi.

La conferenza di Vjačeslav Ivanov a Pietroburgo richiamò un folto pubblico; tra i presenti c'era anche Blok – nel suo taccuino si è conservata una particolareggiata annotazione (datata 26 marzo), che tra l'altro mette anche in evidenza differenze tra la conferenza e il testo di essa pubblicato in seguito. Ecco qual era – secondo Blok – la conclusione cui la conferenza era giunta:

Sta iniziando un periodo di crisi e di Giudizio Universale. O la Parola diventerà bella e senz'anima [...] – o diventerà viva e pratica.

Il quesito fondamentale è se il simbolismo come scuola poetica esiste ancora oppure no. Il punto di vista di Vjačeslav Ivanov è che può e deve esistere sotto forma di un nuovo simbolismo sintetico ¹⁵.

Due settimane più tardi, l'8 aprile, presso quella stessa Società degli zelatori del linguaggio artistico fu Aleksandr Blok a tenere una conferenza, intitolata *Sullo stato presente del simbolismo russo (O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma)*, che nelle intenzioni di Blok voleva illustrare quella di V. Ivanov, ma che in realtà risultò essere più vasta (anche se molto nebulosa). I due testi, pubblicati sotto forma di articoli sul numero 8 (1910) della rivista «Apollon» («Apollo»), suscitarono polemiche: Brjusov – nel numero successivo (n. 9) di «Apollon» – dichiarò che, senza aver mai cercato di insegnare agli uomini a vivere o di essere una «teurgia», il simbolismo aveva voluto essere e sempre era stato soltanto un'arte. A Brjusov replicò Andrej Belyj, che nella posizione di Brjusov vide un tradimento dei principi del simbolismo («Apollon», 11 (1910)). D. Merežkovskij accusò Blok di «tradire ciò che di sacro e di assoluto c'era nella rivoluzione russa». Indignato, Blok definì calunnioso l'articolo di Merežkovskij *Baraccane e tragedia (Balagan i tragedija)*, apparso in «Russkoe slovo» («La parola russa»), 14 settembre 1910, e in una lettera alla madre, datata 22 novembre 1910, diede un giudizio spietato della posizione di Merežkovskij:

Gli uomini degli anni Ottanta, che non sono nati simbolisti, ma hanno ereditato il simbolismo dall'Occidente (Merežkovskij, Minskij), l'hanno sperperato, e adesso prendono a calci ciò a cui devono la loro esistenza. Inoltre, poi, sono uomini meschini – amano troppo le parole, a loro sacrificano le persone vive, immerse nel presente, mischiano tutto insieme (la religione, l'arte, la politica ecc.) e si abbandonano all'isterismo ¹⁶.

La crisi del simbolismo si tradusse – come sempre accade in casi simili – non solo in discordie teoriche, ma anche in dissidi e conflitti personali. Blok aveva ragione di scrivere, in una lettera aperta in risposta a Merežkovskij (rimasta inedita): «La Russia era malata e folle, e noi, i suoi sensi, lo eravamo insieme a lei» (novembre 1910) ¹⁷.

La disgregazione del simbolismo era da poco diventata ormai un fatto indubitabile, quando i suoi critici decisero di unirsi in un gruppo letterario. Così nacque la Gilda dei poeti (Čech poetov), che tenne la sua prima riunione il 20 ottobre 1911 a casa di Sergej Gorodeckij. La parola «gilda» è significativa: tale denominazione, usata nel Medioevo dalle associazioni degli artigiani medievali (tra l'altro anche da quelle dei *Meistersinger* / maestri cantori), sottolineava l'attenzione prestata all'aspetto professionale-tecnico della versificazione. La Gilda scelse quali suoi capi S. Gorodeckij e N. Gumilëv, che ricevettero l'antico titolo di «sindaci»,

e come segretaria – Anna Achmatova, i cui versi erano stati appena pubblicati da «Apollon» (n. 4, 1911). Alla prima riunione era presente Aleksandr Blok e della Gilda dei poeti entrarono inizialmente a far parte Georgij Adamovič, Vasilij Gippius, Michail Zenkevič, Georgij Ivanov, Vasilij Komarovskij, Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva, Michail Lozinskij, Osip Mandel'stam, Vladimir Narbut e alcuni altri. Alla quarta o quinta riunione, che si teneva nella biblioteca di Carskoe Selo, si iniziò a parlare della necessità di «prendere le distanze dal simbolismo, di innalzare una nuova bandiera poetica...» – come raccontava cinquant'anni dopo Anna Achmatova al suo biografo E. Dobin ¹⁸. Sempre secondo la sua testimonianza, decisero di

dare anche un nome alla nuova corrente. Le parole rigoglio, fioritura echeggiavano di continuo come nuovi punti di riferimento poetici. Durante quella stessa seduta cominciammo a consultare i vocabolari e ci imbattammo nella parola greca che significa «apice». Così nacque la parola «acmeismo» ¹⁹.

In seguito, l'origine di questo termine venne spiegata anche in altri modi. Vladimir Pjast lo faceva risalire... allo pseudonimo letterario di Anna Gorenko – «Achmatova» ²⁰ (secondo la sua opinione, il latino «achmat» in francese darebbe «acmé», come amatus - aimé, armatus - armé); Anna Achmatova ha smentito questa fantasia. Alcuni studiosi insistono sull'altro significato del greco acmé, cioè *punta*. Proprio di questo significato parlarono Andrej Belyj nelle sue memorie, e anche S. Gorodeckij nell'introduzione alla raccolta *Il pastorale fiorito (Cvetuščij posoch)*:

... l'acmeismo è davvero appuntito e, come una freccia, attraversa la nebbia puntando verso l'aria pura della futura poesia ²¹.

Durante quella seduta della primavera del 1912 i creatori dell'acmeismo si divertirono a escogitare il nome della loro scuola letteraria ed erano incerti tra «acmeismo» e «adamismo»; solo più tardi capirono ciò che fu poi chiarito da Anna Achmatova già in età avanzata:

Il simbolismo era indubbiamente un fenomeno del XIX secolo. La nostra rivolta contro il simbolismo era assolutamente legittima, perché noi ci sentivamo uomini del XX secolo e non volevamo restare nel passato ²².

Uno scherzo risultò essere una faccenda quanto mai seria: il passaggio ad un nuovo secolo.

I formalisti affettavano grande severità, sembrava loro *bon ton* affermare che, a differenza dei loro predecessori, gli acmeisti non solo non erano dei teorici, ma non avevano neanche operato un rivolgimento radicale. B. Ejchenbaum, che si dichiarò scettico circa il loro contributo innovatore, riconosceva il valore dell'Achmatova e di Mandel'stam, ma negava quello dell'acmeismo:

Da tutto l'andamento di questa battaglia, – scriveva egli all'inizio degli anni Venti in un libro su Anna Achmatova, – risulta evidente che è sbagliato considerare l'acmeismo come l'inizio di una nuova corrente poetica, come una nuova scuola che avrebbe superato il simbolismo. Gli acmeisti non sono un gruppo militante: essi ritengono che la loro missione fondamentale sia conquistare l'equilibrio, smussare le contraddizioni, apportare delle correzioni. L'idea stessa di equilibrio, di solidità, di maturità, che sta alla base del termine «acmeismo», è caratteristica non degli iniziatori di un movimento, ma di coloro che lo concludono²¹.

Secondo B. Ejchenbaum, gli acmeisti hanno concluso il modernismo, mentre il merito «di aver superato il simbolismo appartiene ai futuristi»²². Non c'è dubbio che qui Ejchenbaum confutasse l'affermazione di un altro critico della scuola formalista (appartenente all'ala «destra»), V. Žirmunskij, che aveva intitolato un suo sensazionale articolo del 1916 *Coloro che hanno superato il simbolismo* (*Preodolevsie simvolizma*) (ne parleremo più avanti). Un altro formalista «di sinistra», Viktor Šklovskij (al quale, a proposito, era dedicato il libro di Ejchenbaum sull'Achmatova), ormai negli anni Sessanta, insistendo sullo stretto legame esistente tra l'Opojaz e il futurismo, ha scritto che

La poetica dei simbolisti... ha sempre tentato di trasformarsi da poetica in corso d'iniziazione alla misteriosofia. Gli acmeisti non hanno creato una loro poetica²³.

I formalisti non erano unanimi nei loro giudizi sulle scuole poetiche; c'erano tra loro quelli «di sinistra», vicini al futurismo – prima di tutto a Chlebnikov e a Majakovskij (R. Jakobson, V. Šklovskij, O. Brik, Ju. Tynjanov, in misura minore B. Ejchenbaum), e anche quelli «di destra», le cui simpatie andavano piuttosto agli acmeisti (V. Žirmunskij, B. Tomaševskij, V. Vinogradov, in parte lo stesso B. Ejchenbaum). L'affermazione secondo la quale gli acmeisti non avevano creato una loro poetica veniva «da sinistra». Era proprio così?

Sul primo numero di «Apollon» del 1913 apparvero due manifesti letterari, che proclamavano i principi della nuova corrente: uno di N. Gumilëv, l'altro di S. Gorodeckij; un terzo articolo – di Osip Mandel'stam – destinato a quello stesso numero, fu differito e apparve... solo sei anni dopo. Qui tuttavia esamineremo tutti e tre i manifesti, senza addentrarci nei motivi per i quali il terzo non fu pubblicato.

L'articolo di N. Gumilëv è intitolato *L'eredità del simbolismo e l'acmeismo* (*Nasledie simvolizma i akmeizma*) (nell'indice la parola «eredità» è sostituita da «retaggio», richiamandosi alla recente conferenza di Vjačeslav Ivanov). Gumilëv constata ancora una volta la sopraggiunta fine del sim-

bolismo, che «ha terminato il proprio ciclo di sviluppo ed ora è in declino»; non crea più e non può più creare nulla di rilevante. È *noioso* – pieno di «disperata serietà tedesca»; è *astratto* – «non percepisce il valore intrinseco di ogni fenomeno»; è *impudico* – «ha concentrato le sue forze principali nel campo dell'ignoto»; è *freddo* – tende «ad abbassare al livello della letteratura» la conoscenza di Dio o ad innalzare la letteratura «nel... freddo adamantino» della teologia. La nuova scuola poetica propone principi opposti: orientarsi verso gli scrittori *francesi*, la cui «*luminosa ironia* non scalza le radici della nostra fede»; la *concretezza* – «Per noi, nel mondo dei fenomeni l'unico principio gerarchico è il peso specifico di ciascuno di essi, e inoltre il peso del più insignificante dei fenomeni è comunque incomparabilmente più grande dell'assenza di peso, del non essere, e perciò di fronte al non essere tutti i fenomeni sono fratelli»; il *pudore* nell'uso delle parole e nella creazione poetica – «Ricordarsi sempre dell'inconoscibile, ma non offendere l'idea che ne abbiamo facendo congetture più o meno verosimili». L'articolo di Gumilëv termina con la proclamazione di quattro principi estetici, ognuno dei quali è legato ad un classico: unire il *mondo interiore* dell'uomo (Shakespeare) con «una saggia fisiologicità» (Rabelais) e l'incondizionata *accettazione della vita* (Villon) con la *perfezione* delle forme artistiche (Théophile Gautier).

Questi sono i tratti distintivi dell'acmeismo indicati da Gumilëv. Il manifesto di S. Gorodeckij, intitolato *Alcune tendenze nella poesia russa contemporanea* (*Nekotorye tečeniija v sovremennoj russkoj poezii*), sotto molti aspetti è una ripetizione dell'altro – ad esempio, nel criticare il simbolismo e nell'affermare la sua fine. Le affermazioni di S. Gorodeckij talvolta sono più categoriche. Tale è la sua bellicosa formula rimasta celebre:

La lotta tra l'acmeismo e il simbolismo, se è una lotta e non l'occupazione di una fortezza abbandonata, è prima di tutto la lotta per questo mondo, pieno di suoni, di colori, dotato di forme, peso e tempo, è la lotta per il nostro pianeta Terra. Il simbolismo, dopo aver riempito il mondo di «corrispondenze», ha finito per trasformarlo in un fantasma, importante solo in quanto lascia intravedere e trasparire altri mondi, e ha sminuito il suo grande valore intrinseco.

Tra le idee nuove aggiunte da S. Gorodeckij, rileviamo le seguenti:

- i simbolisti cercavano nell'arte *approssimazioni* infinite, mentre l'arte ha bisogno di *precisione* e di *equilibrio*;
- i simbolisti, utilizzando la *fluidità della parola*, cercavano l'*incomprensibile*, mentre occorre puntare al suo *significato solido* («L'arte è solidità») e alla *chiarezza*;
- i simbolisti aspiravano al «bello originario»; invece, anche il mostruoso può essere bello: «ormai è deforme soltanto ciò che è infor-

me, che non si è materializzato appieno, ciò che è appassito tra l'essere e il non essere»;

- l'uomo moderno, «raffinato, strambo, contorto» deve cedere il posto ad un «nuovo Adamo», che abbia del mondo una visione animale, primordiale.

La conclusione generale di Gorodeckij è la seguente: «i simbolisti [...] cercano in ogni istante uno squarcio nell'eternità [...] Gli acmeisti [...] colgono nell'arte istanti che possono essere eterni».

È importante sottolineare subito la fondamentale divergenza che esiste fra le posizioni di Gumilëv e quelle di Gorodeckij. Gumilëv mette l'accento sull'adesione alla vita associata alla perfezione formale, Gorodeckij sulla visione animale, originale del mondo, quella del «nuovo Adamo» venuto nella «vita russa odierna». Va anche notato che Gorodeckij si riferisce all'occorrenza, per illustrare la fase iniziale dell'«adamismo», all'esotismo proprio delle prime raccolte di Gumilëv:

Come all'indomani della creazione, gli animali hanno fatto irruzione nella poesia; elefanti, giraffe, leoni, pappagalli delle Antille hanno popolato i primi versi di Gumilëv. Non era ancora concepibile pensare che essi annunziassero la venuta del nuovo Adamo. Tuttavia, a poco a poco, anche le sensazioni adamiste sono venute in superficie ²⁶.

Sofferamoci ora un momento sul destino di Michail Zenkevič e Vladimir Narbut, i due poeti della nuova scuola che svilupparono l'«adamismo». Loro caratteristica comune fu quella stessa aspirazione che Gorodeckij ricordava nel suo manifesto a proposito di Zenkevič, l'autore della raccolta *La porpora selvaggia* (*Dikaja porfira*):

Eliminati gli strati delle culture millenarie, il poeta si è sentito «un animale privo di artigli e di vello»; il microcosmo del corpo umano gli è apparso come «un mondo altrettanto gioioso» del macrocosmo dei soli che si stavano raffreddando ed illuminando. I machairodi e i pangolini, la vita preistorica della Terra, hanno attratto la sua immaginazione; le pietre e i metalli si sono animati, ed egli ha percepito ovunque «l'unità nascosta dell'anima vivente e della materia ottusa».

L'osservazione di Gorodeckij è giusta: sulle orme di Charles Leconte de Lisle, Michail Zenkevič (1891-1969) cantava non tanto l'uomo, re della natura, quanto piuttosto la fase dell'esistenza biologica in cui elefanti, tigri, mastodonti ed uomini erano simili. Nel poemetto *L'uomo* (*Čelovek*, 1911), Zenkevič è stupefatto della «saggia chiocciola avvolta in spirale», degli «innumerevoli misteri tessuti dal ragno», del «verme che, nella sua tana, sente il crepuscolo», mentre l'uomo cerca di abbandonare la Terra per slanciarsi verso le alte sfere dello spirito, e questo lo condanna ad una morte inesorabile e terribile, perché la natura lo respingerà, lo bandirà dalla

superficie della Terra «come un frutto abortito, mostruoso e cruento». L'uomo deve dar prova della sua umiltà: «Accanto all'ultima, viscida creatura, | apprendi le vie oscure della Provvidenza!» La poesia simbolista incarnava gli intenti dello spirito che portavano l'uomo alla perdizione; la nuova poesia «adamista», al contrario, deve essere terrestre. Nei *Machairodi* (*Machajrodusy*, 1911), una lirica molto vicina ai *Poèmes barbares* (1862) del capofila del Parnaso francese, viene rievocata con una precisione allucinante la fauna preistorica del globo terrestre, che si presenta come una gigantesca massa di Materia eterna:

La terra rimbombava, borbottava sotto la massa in corsa
e, scovando la preda, le zanne affilate,
crocchiando e risputando nell'adipe sanguinolento,
sbranavano le carni, i nervi, la polpa sulle ossa.

E le valli, lavate da piogge, da venti selvaggi,
conservano nei sedimenti, come in mausolei
pressati in strati d'argilla rossa,
delle ossa lisce e bianche il tesoro inghiottito.

Quanto all'uomo, a cui la Terra «ha riservato una sorte regale», egli non deve rompere i suoi «legami di sangue» con la madre, ma deve, esclamare il poeta rivolgendosi alla Natura,

deporre il grido del sangue, la massa cerebrale
davanti al piedestallo della tua bellezza suprema.

Che la poesia di Zenkevič sia strettamente legata a quella di Leconte de Lisle è un fatto incontestabile: i versi del poeta russo sembrano talvolta una traduzione dei modelli «parnassiani», di cui riprendono i motivi. Al punto che Zenkevič avrebbe potuto mettere in epigrafe alla sua *Porpora selvaggia* queste strofe dei *Poèmes barbares* (*Mille ans après*):

E dopo mille anni, solo attraverso i secoli,
io ritorno, o terrore! a queste ore gioiose,
e null'altro odo che i singhiozzi selvaggi
e il crollo sordo delle ombre furiose.

Molti suoi versi potrebbero appartenere a Leconte de Lisle:

L'ultimo girasole fiammeggiava nei campi;
incastonato nello zaffiro dai riflessi dell'abisso,
si spiegava senza incresparsi la dolcezza del tramonto
il volo dello sparviero dardeggiante sulle cime.

Questa quartina fa parte della raccolta *Quattordici poesie* (*Četyrnadcat' stichotvorenij*, 1918), che, riprendendo i temi della precedente *Porpora selvaggia*, ne aggiunge di nuovi, ispirati dalla guerra e dalla rivoluzione. Se

nella prima raccolta già si faceva sentire l'impotenza tragica dell'uomo nell'universo, qui le note tragiche sono ancora più forti. Il poema *Russia (Rossija)*, con il quale si chiude la raccolta del 1918, afferma che «in noi come in un branco di porci | si è insediata | la potenza demoniaca» e che

Giace la Russia come carogna distesa,
e corvi dovunque accorsi,
massa affamata di mendici ingordi,
gracchiano e brulicano attorno al suo corpo,
iene, avvoltoi, pazzi furiosi, turbinano...

Ad onta di questa percezione del mondo nuovo, Zenkevič doveva presto diventare un poeta sovietico (dopo la seconda guerra mondiale, nel 1947, egli entrò anche a far parte del Partito); l'«adamismo» di un tempo scomparve allora completamente dalla sua poesia, come nelle raccolte *La stagione delle macchine (Mašinnaja strada, 1931)* e *Prendendo quota (Nabor vysoty, 1937)*.

Un'altra variante dell'«adamismo»²⁷ è rappresentata dall'opera di Vladimir Narbut (1888-1938). Narbut, che aveva pubblicato nel 1910 la raccolta *Versi (Stichi)*, entrò a far parte della Gilda dei poeti quando già godeva di una certa notorietà; nel 1911 fece la sua comparsa la raccolta *Alleluia (Allilujja)*, che ebbe un successo enorme. Le prime poesie di Narbut erano evocazioni classiche della natura che facevano soprattutto pensare a Bunin: *La fragola di bosco (Zemljanika)*, *Il ciliegio (Višnja)*, *I chiodini (Opěnki)*, quest'ultima dedicata a Bunin, e che si segnalavano per l'irrepreensibile proprietà dei termini, la nettezza dei contorni, la precisione dei colori e delle loro sfumature ed un'intonazione pensosa (*In riva al mare [Pomor'e]*):

Le sere sono lunghe e grigie, fluttuano
nella noia insulsa e rassegnata...
All'ingresso della grotta, vedo
luccicare una ragnatela...

All'improvviso, si verifica nella raccolta *Alleluia* una metamorfosi completa. Narbut rispondeva in modo davvero paradossale agli auspici di Gorodeckij che aveva chiamato a «innalzare un Alleluia a tutta la creazione terrestre» (questo passo del suo manifesto conteneva del resto un riferimento a Narbut). La raccolta fu immediatamente sequestrata e distrutta dalla censura «per pornografia» e il suo autore condannato ad un anno di prigione. Uno studioso afferma che l'azione giudiziaria fu determinata dalla «distorsione blasfema tra la presentazione tipografica slavone ispirata ai testi ecclesiastici [...] e il contenuto oltraggiosamente "terrestre"»²⁸. Comunque sia, la poesia di Narbut non serbava più traccia del

classicismo buniniano di un tempo. I versi di *Alleluia* sono di un naturalismo provocatorio e rigurgitano di particolari concreti talvolta mostruosi; il loro ritmo, nonostante i metri binari e ternari apparentemente familiari, è spesso imprevedibile, e il loro vocabolario e la loro sintassi ispirati ad un antico-russo fantasioso. Ecco come vengono descritti dei vasi di terracotta nel *Vasaio (Goršečnik)*:

Fusi in oro, di paglia tornita
i nidi son levigati: l'uno, rasposo, con vetrina,
l'altro per la pappa, l'altro con un ventre amico delle zuppe,
l'altro nella ghiacciaia, per l'umidità bianca e oziosa.

Qui, tutto contribuisce ad ostacolare la comprensione delle immagini, la lettura, la percezione, la pronunzia. Gorodeckij fu comunque soddisfatto della raccolta. Paragonando Narbut a Ivan Nikitin (un poeta del XIX secolo), Gorodeckij scriveva:

I vasi di Nikitin esistevano comunque ben prima che entrassero nella sua poesia. Quelli di Narbut vedono invece la luce per la prima volta quand'egli scrive il suo *Vasaio*, come se si trattasse di fenomeni fino a quel momento ignoti, ma d'ora in poi reali. Questo è il motivo per cui spiriti maligni di qualunque genere hanno in Narbut una tale vita ed entrano, pienamente materializzati, nel paradiso della nuova poesia allo stesso titolo degli animali di Gumilëv e dell'uomo di Gorodeckij.

L'«adamismo» è per Gorodeckij una riscoperta del mondo, uno sguardo nuovo rivolto ad esso, un'intelligenza della realtà che riposa sulla «piena materializzazione» o sulla creazione di un'altra realtà fantastica. Gorodeckij pone gli «spiriti maligni» di Narbut sullo stesso piano degli animali esotici di Gumilëv; si tratta di un aspetto importante dell'universo poetico di Narbut, dove si trovano streghe, geni della foresta, geni del focolare; in breve, tutta una serie di creature diaboliche ed anche di esseri misteriosi non identificati:

Nel capanno dei giunchi, zoppicante,
s'agita, striscia, corre
una pupilla sospettosa
si fissa, brusca, sul cortile.

In seguito, Narbut non avrebbe creato più nulla di veramente nuovo; la sua raccolta *La carne (Plot', 1920)* comprende poesie che Leonid Čertkov giustamente definisce «una nuova metamorfosi dell'estetica degli Ambulanti»:

A mano a mano che Narbut si orienta verso «l'epopea di costume», il suo linguaggio poetico acquista un'incredibile densità²⁹.

Dopo il 1917, Narbut partecipò attivamente alla vita letteraria sovietica, fece del giornalismo, militò nel Partito, si dedicò alla promozione della «poesia scientifica» (che considerava l'erede dell'acmeismo) e all'editoria, pubblicando in particolare le opere di Eduard Bagrickij (suo cognato) e memorie su di lui. Fu arrestato nel 1936 e trovò la morte due anni più tardi in un campo di Kolyma. Nelle sue memorie, Nadežda Mandel'stam sottolinea l'affinità di Narbut e di Zenkevič che, a suo avviso, hanno entrambi

raggiunto l'acmeismo, poiché essi lo intendevano come una rivolta del mondo terrestre contro l'invito ad innalzarsi verso le sfere superiori, come un'affermazione della carne ed un rifiuto della spiritualità¹⁹.

In quest'ottica, sempre secondo la testimonianza di Nadežda Mandel'stam, Narbut si è sforzato, all'inizio degli anni Venti, di dare nuovamente vita all'acmeismo «sotto una nuova forma», affermando che i veri acmeisti della nuova generazione erano Bagrickij e Babel' e che quest'ultimo «poneva al di sopra di tutto la forza e la potenza dell'uomo»²⁰.

Il ramo «adamista» dell'acmeismo si ritrovò così vicino al futurismo; questo è particolarmente vero per Narbut, con la sua tendenza all'ermetismo, con l'estrema complessità della sua sintassi, l'abbondanza dei neologismi e il suo gusto dello scandalo, della «sbruffonata» tipicamente futurista. Alcune poesie della raccolta *Alleluia*, e più ancora della *Carne*, potrebbero essere attribuite a Chlebnikov o allo Zabolockij del primo periodo (*Il defunto* [Pokojnik, 1920]):

Buongiorno, Nadina. – Batte i tacchi;
ad un tratto, la donna ha uno sguardo d'orrore
e, agitando le braccia lunghe e grinzose,
la povera vecchia si sente cedere il cuore.

Il terzo manifesto, di Osip Mandel'stam, è intitolato *Il mattino dell'acmeismo* (*Utro akmeizma*). Ecco le sue tesi fondamentali:

- la parola poetica si distingue per una straordinaria densità; non è un semplice segno che esprime un certo significato, bensì l'unione di molti elementi, che ne costituiscono il contenuto. Peraltro, il significato cosciente della parola (il Logos) è indispensabile e bello; non si può gettarlo via come fanno i futuristi;
- la parola esiste non come «valore in sé», ma come materiale da costruzione. Il poeta è l'architetto che erige un edificio di parole;
- in una cattedrale gotica una pietra, pur conservando il proprio peso, acquista la leggerezza di un elemento architettonico; lo stesso vale per la parola, che entra «in gioiosa interazione con i propri simili»;

- è possibile costruire soltanto in un mondo a tre dimensioni, poiché «esse sono la condizione di qualsiasi architettura». Un'opera poetica può essere creata soltanto nel mondo reale, secondo le regole del tempo e dello spazio: «Costruire significa lottare contro il vuoto...»;
- occorre ritornare a certi aspetti positivi del Medioevo, che dava valore alla *fisiologia* («la fisiologia divina, l'infinita complessità del nostro oscuro organismo») e teneva in grande considerazione la dignità del *mestiere*;
- la «dubbia formula» simbolista *a realibus ad realiora* va sostituita con l'equazione $A = A$; tutti i fenomeni del mondo reale sono uguali nella loro comune opposizione al non essere. Mandel'stam formula così questo pensiero:

Non c'è uguaglianza, non c'è rivalità, c'è una partecipazione di tutti gli enti alla congiura contro il vuoto e il non essere.

Ed ecco la sua conclusione generale:

Amate l'esistenza della cosa più della cosa stessa e il vostro essere più di voi stessi: ecco il più grande precetto dell'acmeismo²¹.

Questa dichiarazione di Mandel'stam, che definisce la natura e la funzione della parola poetica, è diretta contemporaneamente contro il futurismo e il simbolismo – contro gli avversari di destra e di sinistra. Le sue idee trovarono un'espressione ancora più compiuta nei suoi «versi architettonici» degli anni 1912-14. In *Notre-Dame* (1912) il tempio gotico viene rappresentato come unione di pesantezza e leggerezza, di caos e di armonia, di natura e cultura, di intuizione e di calcolo, di paganesimo e cristianesimo:

Labirinto d'elementi, bosco inestricabile,
Razionale voragine dell'anima gotica,
Potenza egiziana e cristiana timidezza,
Accanto al giunco, la quercia – e, sempre re, l'archipendolo²².

Nel *Mattino dell'acmeismo* Mandel'stam scriveva la stessa cosa:

Il loro amore per l'organismo e la struttura gli acmeisti lo condividono con il Medioevo, fisiologicamente geniale. Nell'inseguire la raffinatezza, il XIX secolo ha perduto il segreto dell'autentica complessità. Ciò che nel XIII secolo pareva il logico sviluppo del concetto di organismo – la cattedrale gotica – oggi agisce sul piano estetico come qualcosa di mostruoso; Notre-Dame è la festa della fisiologia, il suo scatenamento dionisiaco.

Più avanti troviamo un commento in prosa al verso «Razionale voragine dell'anima gotica»:

La nobile mescolanza di razionalità e di misticismo, e la percezione del mondo come un equilibrio vivo ci imparenta con quest'epoca e ci spinge ad attingere le nostre forze dalle opere nate in terra romanza intorno all'anno 1200.

Nel più tardo *L'ammiragliato* (*Admiraltejstvo*, 1913) troviamo le definizioni poetiche di quei principî acmeisti che avevano permesso di scegliere la parola «Gilda» per designare un gruppo di poeti:

Nella capitale del nord un pioppo langue polveroso,
un diafano quadrante è impigliato nel fogliame,
e nel verde cupo, acropoli o fregata,
da lontano scintilla, fratello all'acqua e al cielo.

Aereo vascello, permalosa alberatura,
filo a piombo per gli eredi di Pietro, ci ammonisce:
non è capriccio di un semidio la bellezza,
ma del falegname colpo d'occhio rapace¹⁴.

Le analogie tra l'architettura gotica e la poesia, esposte nel *Mattino dell'acmeismo*, sono particolarmente chiare in una lirica del 1912:

Detesto la luce
Delle stelle monotone.
Salve, antico delirio,
Slancio ogivale della torre!

Pietra, fatti merletto,
diventa ragnatela;
Trafiggi, ago sottile,
Il petto cavo del cielo.

Verrà il mio giorno,
fiuto lo scatto delle ali¹⁵.

Nel *Mattino dell'acmeismo* leggiamo:

La bella freccia di un campanile gotico è cattiva, perché tutto il suo significato è di pungero il cielo, di rimproverarlo di essere vuoto.

Le frecce polemiche di Mandel'stam sono dirette prima di tutto contro Vjačeslav Ivanov, proprio l'ideatore della formula che Mandel'stam considera «dubbia»: *a realibus ad realiora* – formula che era diventata il centro delle costruzioni teoriche del simbolismo. Sarebbe tuttavia un errore vedere in Mandel'stam un incondizionato avversario di Vjačeslav Ivanov. Due anni prima di questa polemica egli aveva scritto ad Ivanov dalla Svizzera a proposito del suo libro *Seguendo le stelle* (*Po zvezdam*, 1909), in cui era contenuta la succitata formula latina: «... qualche riflessione sul vostro libro. Mi pare che sia incontestabile – è affascinante e destinato a conquistare i cuori... Il vostro libro è percorso dal soffio del Cosmo...»¹⁶.

Inviando a Vjačeslav Ivanov alcuni suoi versi, Mandel'stam confessa: «Non posso non mettervi a parte delle mie ricerche liriche e dei loro risultati. Quanto devo a voi le prime, tanto i secondi vi appartengono in virtù di un diritto al quale forse voi non pensate neppure» (22 ottobre 1909). Mandel'stam non era incline né alla malizia né a simili confessioni; inoltre poi, i versi che inviava a Ivanov erano già allora, nel 1909, lontani dal simbolismo di Ivanov e, si direbbe, interamente «acmeisti»:

Non mi parlate di eternità –
Io non so comprenderla
Ma come non perdonare all'eternità
Il mio amore, la mia indolenza?

La sento crescere
E rotolare come un'ondata notturna.
Ma troppo dovrà scontare
Chi troppo le si accosterà.

E da lontano gioisco
Dei flebili echi del frastuono –
Delle sue masse spumeggianti –
Pensando ad un'inezia che mi è cara.

Mandel'stam gioiva dei «flebili echi» dell'eternità che giungevano da lontano; Vjačeslav Ivanov invitava ad accostarsi alle sue «masse spumeggianti»: Le nevi sono vestite d'alba nei deserti delle sommità, noi siamo i voti dell'eternità nell'azzurro della bellezza (*I poeti dello spirito* [*Poety ducha*], 1904). Ciò non di meno, Mandel'stam evidentemente non nutriva dubbi sul fatto che Vjačeslav Ivanov avrebbe giudicato positivamente i suoi versi; a ciò dovevano contribuire la loro forma classica, la loro ricca figuratività associativa e, prima di tutto, la cultura di cui erano permeati. Una delle poesie inviate a Vjačeslav Ivanov, *Per me è terribile vivere, invecchiare...* [*Mne stalo strašno žizn' otžit'*], termina con la seguente strofa:

E colgo attraverso le reti
i fremiti dei tiepidi uccelli,
e dalle pagine in decomposizione
attiro la polvere dei secoli.

Questa «polvere dei secoli» (*prach stoletij*) doveva ispirare ammirazione a Vjačeslav Ivanov. Quanto l'esotismo di Gumilëv e il paganesimo decorativo di Gorodeckij lo lasciavano indifferente, tanto gli era vicina la «memoria culturale» di Mandel'stam. Nella celebre *Corrispondenza da un angolo all'altro* (*Perepiska iz dvuch uglov*) M. Geršenzon parla a Vjačeslav Ivanov del suo sogno di

gettarsi nel fiume Lete e mondarsi dentro l'anima, senza che resti alcuna traccia del ricordo di tutte le religioni e di tutti i sistemi filosofici, di tutta la sapienza, delle dottrine, delle arti, della poesia, e tornare sulla riva nudo, come il primo uomo, nudo, leggero, gioioso...³⁷.

Questo sogno non risponde forse all'ideale dell'«adamismo», proposto da S. Gorodeckij? Viačeslav Ivanov invece rimane su posizioni opposte; per lui la cultura è la memoria sacra dell'umanità, la garanzia della libertà dello spirito, la ricerca dell'immortalità, mentre l'uomo di per sé è «la bestia da soma della cultura»³⁸.

A voi sembra che l'oblio liberi e vivifichi, che la memoria invece soggioghi e uccida; io affermo che la memoria libera, mentre l'oblio porta la schiavitù e la morte³⁹.

Tutto questo ragionamento avrebbe potuto essere sottoscritto da Mandel'stam, ma non poteva essere estraneo neanche ad Anna Achmatova, nella cui opera l'idea della Memoria ha un ruolo fondamentale. Ancora giovane, ella pregava: «Lasciatemi soltanto la memoria, soltanto la memoria nell'ultimo istante», e la necessità di «uccidere fino in fondo la memoria» le pareva la peggior forma del non essere; l'Oblio non deve sopraggiungere neppure dopo la morte: «Perché anche nella morte beata ho paura di dimenticare...» (*Requiem [Rekviem]*, 1940).

La diretta continuazione del *Mattino dell'acmeismo* è l'articolo di O. Mandel'stam *Dell'interlocutore* (*O sobesednike*), pubblicato su «Apollon» un mese dopo i manifesti acmeisti (II (1913)): in altre parole, è stato scritto quasi contemporaneamente al *Mattino dell'acmeismo*. Qui la nuova poetica viene presentata da un altro lato: si parla dell'interazione tra la creazione e il destinatario. O. Mandel'stam condanna la pratica dei simbolisti:

Il simbolismo... ha rivolto la propria attenzione esclusivamente all'acustica. Scaglia il suono nell'architettura dell'anima e, con il narcisismo che gli è proprio, ne segue le peregrinazioni sotto le volte della psiche altrui. Valuta l'amplificazione sonora prodotta da una buona acustica e chiama magia questo calcolo⁴⁰.

Viene citato l'esempio di K. Bal'mont, che, rivolgendosi non si sa a chi, dichiara altezzosamente: «Io non conosco una saggezza valida per gli altri...» O. Mandel'stam condanna il tono insinuante di queste righe, «il rifiuto dell'interlocutore» e, di conseguenza, la perdita di coscienza della «ragione poetica», l'insieme di adulazione e arroganza, la morbosa esigenza di autoaffermazione. Tutto questo è la conseguenza del fatto che il poeta simbolista «non ha un interlocutore costante». Tale interlocutore non può essere neanche «l'ascoltatore concreto, il vivo rappresentante dell'e-

poca», perché a lui si rivolgono tutti i letterati, mentre «il poeta è legato soltanto a un interlocutore provvidenziale»⁴¹, giacché, come è detto alla fine dell'articolo, «la poesia, nel suo insieme, si rivolge sempre ad un interlocutore più o meno lontano, sconosciuto, di cui il poeta non può mettere in dubbio l'esistenza senza con ciò dubitare di se stesso»⁴². O. Mandel'stam qui porta avanti la guerra su due fronti: contro i simbolisti che ignorano e addirittura disprezzano il lettore e contro i versificatori «da camera», che si rivolgono ai propri conoscenti; le sue esigenze sono reali e, al tempo stesso, elevate: «La metafisica qui non c'entra affatto. Soltanto la realtà può dar vita ad un'altra realtà»⁴³. Modelli di dignità poetica per Mandel'stam sono Baratynskij («E come tra i contemporanei trovai un amico | tra i posteri troverò un lettore»), e, nel presente, F. Sologub («Amico mio segreto, amico mio lontano...!»). Una concezione tanto seria, addirittura solerine, delle relazioni tra il poeta e il lettore rientra nel sistema della poetica acmeista, e lo si può verificare analizzando il riferimento ad un destinatario nelle poesie dello stesso O. Mandel'stam e dei poeti che condividevano le sue idee.

Un ulteriore passo in avanti nel campo della poetica acmeista fu compiuto da O. Mandel'stam nel suo vasto studio *La natura della parola* (*O prirode slova*), pubblicato in brochure nel 1922. In assoluto si tratta anche del documento teorico più serio di questa scuola poetica, che stava prendendo coscienza di sé solo gradualmente. Basandosi sulla teoria filosofica di Henry Bergson, Mandel'stam prima di tutto respinge la subordinazione dei fenomeni «alla legge della successione temporale»: essi coesistono «nell'ordine della loro estensione spaziale», formando «una sorta di ventaglio, di cui si possono dispiegare nel tempo le stecche, ma che nello stesso tempo può essere richiuso tramite un processo mentale»⁴⁴. In tal modo Mandel'stam elimina dalla poesia la storia come legame di consequenzialità causale tra gli avvenimenti e lascia ciò che H. Bergson chiama «la teoria del sistema dei fenomeni». La metafora del ventaglio, proprio in questo senso bergsoniano, compare nella poesia *Meganon* (1917):

E si apre con un fruscio
il triste ventaglio degli anni passati...

Da qui deriva anche la categorica negazione della teoria del progresso nella letteratura, «la forma più rozza e più ripugnante di ignoranza da scolari»⁴⁵: la storia dei miglioramenti non esiste. L'unità della letteratura è garantita non dall'evoluzione, ma dalla lingua. In questo senso la letteratura russa è fin dalle origini più ricca delle altre, giacché si fonda su una lingua che ha ereditato «le forze vive della cultura ellenica» e si è fatta «carne viva e parlante»⁴⁶. Il simbolismo si serviva della lingua in manie-

ra utilitaristica, «sacrificandola all'intuizione mistica»⁴⁷, ma «qualsiasi utilitarismo è un peccato mortale contro la natura dell'ellenismo, contro la lingua russa» – sia che si tratti di un utilitarismo pratico («la tendenza ad usare i codici telegrafico e stenografico per economia ed una maggiore razionalizzazione») o dell'utilitarismo dei simbolisti per scopi elevati. Questa tesi – negazione totale di qualsiasi utilitarismo, compreso quello simbolista – è fondamentale per Mandel'stam e in generale per la poetica acmeista. La lingua russa è la storia incarnata; l'ellenismo (della lingua russa)

è un sistema in senso bergsoniano, che l'uomo dispiega intorno a sé, come un ventaglio di fenomeni liberati dalla dipendenza temporale, subordinati ad un legame intrinseco che li unisce attraverso l'io dell'uomo⁴⁸.

Non si potrebbe trovare una formulazione più precisa. Mandel'stam parla con ironia corrosiva del «laboratorio di impagliatura» del simbolismo:

Le immagini sono sventrate come animali da impagliare, e imbottite di un contenuto a loro estraneo... Una spaventosa contraddanza di «corrispondenze», che rimandano da una all'altra. Un eterno ammiccamento. Neanche una parola chiara, soltanto allusioni, sottintesi. La rosa rimanda alla fanciulla, la fanciulla alla rosa. Nessuno vuol essere se stesso...⁴⁹.

Mandel'stam propone di «considerare la parola come un'immagine, cioè una rappresentazione verbale... – un complesso insieme di fenomeni, un nesso, un "sistema"»⁵⁰. Proprio

una tale concezione delle rappresentazioni verbali... permette di sognare la creazione di una poetica organica di carattere non normativo, bensì biologico, che distrugga il canone in nome del moto interiore dell'organismo e che possieda tutte le caratteristiche della scienza biologica⁵¹.

Più avanti Mandel'stam fa presente che l'acmeismo è stato generato da un nuovo gusto, da un coraggioso desiderio di una poesia e di una poetica

incentrate sull'uomo, non un uomo completamente schiacciato dagli orrori pseudo-simbolisti, bensì un padrone in casa sua, su un autentico simbolismo, circondato di simboli, cioè di un armamentario che abbia come suoi organi anche le rappresentazioni verbali⁵².

Anche questa teoria di Mandel'stam, secondo la quale la parola non coincide con la cosa, si basa sulla filosofia di Henri Bergson. Nel suo libro *Il riso* (*Le rire*, 1900) Bergson riflette sul fatto che noi non vediamo i tratti individuali delle cose o degli esseri quando ciò non ci è utile praticamente («*L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les*

fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir»⁵³). Le parole poi, di regola, designano solo concetti generali, che appartengono a tutto il genere umano; lo stesso vale anche per i nostri stati d'animo («*Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes*»⁵⁴). Noi viviamo tra concetti generali e simboli, «in una zona intermedia tra le cose e noi, fuori delle cose, ma anche fuori di noi stessi» («*nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement à nous-mêmes*»⁵⁵). Secondo Bergson, il compito di qualsiasi arte è di superare le «denominazioni generali» e i simboli inutili, che ci nascondono la realtà, e di restare faccia a faccia con la realtà stessa («*l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement inutiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin, tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même*»⁵⁶). Per quanto riguarda la poesia, ciò significa che l'autore deve superare le parole, poiché esse, portatrici di inutile astrattezza e di generalizzazioni extrartistiche, costituiscono una barriera tra la realtà e noi. Le idee di Bergson qui esposte sono opposte a quelle dei simbolisti, dal cui punto di vista la poesia deve penetrare dai fenomeni alle essenze, dalle cose alle idee, e il lavoro sulla parola si riduce al superamento della sua materialità. Bergson indica all'arte il cammino inverso: dalle essenze generali immaterialmente astratte alle irripetibili individualità del mondo dei fenomeni. È presumibile che le idee antisimboliste di Bergson sulla parola, chiaramente opposte alla dottrina di Vjačeslav Ivanov, abbiano influenzato il ciclo dei *Versi del Lete* (*Letejskie stichi*) di Mandel'stam (*Quando la vita-Psiche scende verso le ombre...* [*Kogda Psicheja-žizn' spускаetsja k tenjam...*]; *Ho dimenticato la parola che volevo dire...* [*Ja slovo pozabyl, čto čotel skazat'...*, 1920]).

Ulteriori conclusioni, che hanno sviluppato la poetica dell'acmeismo, sono state tratte non più da Mandel'stam, bensì dagli esegeti. In uno dei lavori di questo genere viene assunto quale punto di partenza «lo storicismo particolarmente sviluppato» di Mandel'stam e dell'Achmatova – contrapposto «all'aspirazione (dei simbolisti) verso il trascendente, verso l'astorico, considerati la realtà autentica»⁵⁷. L'originalità di questo storicismo, ad esempio, in Mandel'stam, risiede nel sincronismo – «tutte le epoche coesistono»⁵⁸; «correlata alla concezione sincronica della storia, fissata dalla memoria morale individuale, fu la creazione, da parte di Mandel'stam e dell'Achmatova, di una particolare poetica semantica, nella quale elementi eterogenei del testo, testi diversi, generi diversi (poesia e prosa), la creazione e la vita, tutte queste componenti

e il destino – tutto s'impenna su un unico asse semantico, chiamato a ripristinare la correlazione tra l'uomo e la storia»⁷⁰. Poi vengono analizzati i singoli elementi di questa «poetica semantica»: la concezione della lingua come mezzo e fine – «il cosciente e insistito ritorno della lingua su se stessa»⁷¹; lo spostamento dei confini tra poesia e prosa – «per dare la massima densità al mondo dell'opera»⁷²; la predilezione dell'Achmatova per il soggetto e il dialogo, e la tendenza di Mandel'stam verso una poetica «di impianto mitologico»⁷³; la creazione di un'indeterminatezza semantica a tutti i livelli – a quello della «fabula», della sintassi, della combinazione lessicale ecc.⁷⁴; il carattere particolare delle continue citazioni e autocitazioni⁷⁵, rilevate dall'Achmatova in Puškin, ma in misura ancora maggiore tipiche dell'Achmatova stessa e di Mandel'stam. Una serie di tesi avanzate in questo studio collettivo necessita di un'ulteriore argomentazione, ma si può fin da ora dire che esso ha confermato la complessità della poetica acmeista, che non si riduce affatto a qualche assiomatica premessa, come talvolta poteva sembrare ai lettori dei manifesti del 1913.

Del resto, che l'acmeismo fosse complesso e destinato ad avere un serio futuro, fu ben compreso già dai primi critici che se ne occuparono: N. Nedobrovo (1914) e V. Žirmunskij (1915).

L'articolo del giovane poeta e critico Nikolaj Nedobrovo, pubblicato sulla rivista «Russkaja mysl'» («Il pensiero russo»), nel n. 7 del 1915, dopo l'uscita della raccolta di Anna Achmatova *Rosario* (*Četki*, 1914), stupì per un'apparente incongruenza: per parlare di versi d'amore intimisti, da camera, egli scelse il tono dell'elevato panegirico. Nedobrovo diceva che «l'intensità delle emozioni e delle espressioni dell'Achmatova produce talvolta un calore e una luce tali da fondere il mondo interiore dell'uomo con quello esterno»⁷⁶. Egli non esitava a dichiarare che «posseduti da lei (dalla sua poesia), più preziosa e più sublime ci appare sia la nostra vita che quella di tutti gli altri»⁷⁷ e che «il canto dell'Achmatova restaura l'orgogliosa autocoscienza dell'uomo»⁷⁸; non basta: «l'Achmatova ha il dono di porre l'uomo in una luce eroica [...] Dopo aver letto i versi dell'Achmatova, noi siamo animati da un nuovo orgoglio per la vita e per l'uomo»⁷⁹. In seguito Anna Achmatova ebbe a dire più volte che Nedobrovo l'aveva rivelata non soltanto ai lettori, ma anche a se stessa.

Come aveva potuto indovinare la durezza e la fermezza future? Come faceva a saperlo? – si domandava l'Achmatova. – È un miracolo. Perché allora erano soliti considerare tutti questi versi come delle cosette mediocri, sentimentali, lacrimevoli, capricciose... Ricercate smancerie... Ma Nedobrovo comprese il mio cammino, il mio futuro, lo indovinò e lo predisse, perché mi conosceva bene»⁸⁰.

Nel *Poema senza eroe* (*Poema bez geroja*) l'Achmatova esprime nei seguenti versi ciò che suscitava in lei il ricordo di N. Nedobrovo:

Davvero non mi dirai di nuovo
la parola
che ha sconfitto
la morte
e non scioglierai l'enigma della mia vita?

Nei versi della giovane Achmatova N. Nedobrovo vide giustamente non «ricercate smancerie», bensì «la durezza e la fermezza future», «il dono di porre l'uomo in una luce eroica». Tuttavia Nedobrovo apprezzò un'altra particolarità dei suoi versi del primo periodo acmeista – una particolarità che sembrerebbe puramente stilistica:

La sua opera è pervasa da una forza che domina l'anima. Questa forza si manifesta nella precisione con la quale per ogni emozione, anche se generata dalla debolezza, viene trovata una parola, flessibile e vitale, ma come la parola della legge, forte e salda. L'impressione di forza e saldezza delle parole è così grande da far sembrare che un'intera vita umana possa reggersi su di esse; si ha la sensazione che se la donna stanca che dice queste parole non indossasse questa corazza di parole che la stringe e la sostiene, la sua personalità crollerebbe e la sua anima viva andrebbe in disfacimento»⁸¹.

Qui la precisione nell'uso delle parole non viene soltanto contrapposta alla passata instabilità, – le viene conferito il significato vitale e salvifico di una verità artistica suprema.

Tale fu la prima scoperta dell'acmeismo – una scoperta che veniva dall'esterno. Contemporaneamente, Viktor Žirmunskij scriveva l'articolo *Coloro che hanno superato il simbolismo*, apparso sempre sulla rivista «Russkaja mysl'» un anno e mezzo più tardi (XII 1916); la pubblicazione fu ritardata a causa della guerra). Qui la nascita della nuova scuola poetica viene analizzata con tutta la serietà della scienza universitaria:

A quanto pare, i poeti si sono stancati di immergersi nelle estreme profondità dell'anima, di scalare quotidianamente il Golgota del misticismo. Hanno voglia di parlare degli oggetti della vita esterna, ... senza sentire con ciò la sacra esigenza di annunciare le ultime verità divine»⁸².

Per V. Žirmunskij è particolarmente importante che

l'attenzione per la costruzione artistica delle parole adesso pone in risalto non tanto il valore melodico dei versi lirici, la loro efficacia musicale, quanto la nitidezza pittorica, grafica delle immagini; la poesia delle allusioni e degli stati d'animo viene sostituita dall'arte delle parole misurate e soppesate con precisione...»⁸³.

Dopo aver chiarito gli obiettivi programmatici e le effettive realizzazioni della nuova corrente, V. Žirmunskij ne rivela un punto debole, che

gli acmeisti di talento dovranno superare, come già «hanno superato il simbolismo». Ecco in che cosa consiste, secondo Žirmunskij, questo punto debole:

La superiorità dei giovani poeti risiede nel fatto che il contenuto spirituale sembra essersi completamente incarnato nelle parole; da qui la tentazione di credere alla perfezione artistica delle parole poetiche. Ma questa perfezione formale, questo equilibrio artistico nei versi dei poeti dell'«Iperboreo» viene raggiunto con una serie di sostanziali concessioni e una volontaria limitazione dei compiti dell'arte: non con una vittoria della forma sul caos, ma con una cosciente eliminazione del caos. Tutto è incarnato perché è stato eliminato ciò che non si può incarnare; tutto è completamente espresso, perché è stato respinto l'inesprimibile⁷¹.

L'avvertimento di V. Žirmunskij era severo: in effetti, gli acmeisti correvano il pericolo di semplificare il significato. Per fortuna, l'opera di Gumilëv, dell'Achmatova e di Mandel'stam sfuggirono questo pericolo. Però risultò che Žirmunskij aveva avuto ragione per quanto concerneva gli altri: Gorodeckij, Narbut, Zenkevič, in parte G. Ivanov, così come pure i «giovani» – V. Roždestvenskij, G. Adamovič, N. Ocuč, S. Nel'dichen, I. Odoevceva.

La «Gilda dei poeti» resistette abbastanza stabilmente, benché già due anni dopo la sua nascita l'Achmatova e Mandel'stam se ne fossero stancati e ne domandassero la chiusura. Allora, nel 1915, uno dei due sindaci, S. Gorodeckij, appose a margine della loro richiesta una scherzosa risoluzione: «Impiccare tutti, ma incarcerare l'Achmatova». La «Gilda» si disgregò da sola durante la guerra, poi fu risuscitata per breve tempo nel 1917 – con la partecipazione di G. Adamovič, G. Ivanov, ma senza l'Achmatova⁷²; nel 1921 fu riorganizzata una «Gilda dei poeti», detta la terza. Questa è la testimonianza di Vladislav Chodasevič:

All'inizio del 1921 Gumilëv ebbe l'idea di risuscitarla e mi invitò a diventarne membro. Chiesi se sarebbe stata la prima «Gilda», e cioè quella neutrale, o la seconda, acmeista. Gumilëv rispose: «la prima» ed io acconsentii.

Chodasevič racconta poi di una conversazione con Mandel'stam, dal quale apprese che

non esisteva nessuna «Gilda». Blok, Sologub e l'Achmatova hanno rifiutato. Ma a Gumilëv basta comandare [...] Là non c'è nessuno fuorché i «gumiliotti».

A Chodasevič che gli domandava sconcertato che cosa ci stesse a fare lui nella Gilda, Mandel'stam rispose molto seriamente:

Prendo il tè con i dolci⁷³. Tuttavia Mandel'stam partecipò assai attivamente all'almanacco pubblicato dalla nuova Gilda.

L'almanacco di versi *Il drago* (*Drakon*, 1921) riunì molti sostenitori della Gilda: tra i fondatori e i membri della prima Gilda erano presenti N. Gumilëv, M. Zenkevič, O. Mandel'stam, M. Lozinskij, G. Ivanov; tra i nuovi – G. Adamovič, N. Ocuč, V. Roždestvenskij, M. Tumpovskaja, S. Nel'dichen, I. Odoevceva. Va tuttavia segnalata anche la partecipazione al *Drago* di famosi simbolisti – A. Blok, A. Belyj, F. Sologub, come pure quella di M. Kuzmin. Nella composizione poetica dell'almanacco N. Gumilëv e O. Mandel'stam occuparono una posizione centrale. N. Gumilëv pubblicò qui anche una parte del *Poema dell'inizio* (*Poema načala*, libro I, *Il drago*, canto primo), scritto nel 1918-19, di cui erano previste dodici parti. È una delle più alte realizzazioni di Gumilëv, così come indubbiamente lo è la sua poesia *La parola* (*Slovo*):

In quel giorno, quando sul mondo nuovo
Dio volgeva il suo volto, allora
si fermava il sole con la parola,
con la parola si distruggevano le città.

O. Mandel'stam abbellì l'almanacco con due capolavori: le poesie *Tristia* (*Ho imparato la scienza del distacco...* [*Ja izučil nauku rasstavan'ja...*]) e *La tartaruga* (*Čerepacha*), scritte nel 1918-19 e parzialmente già pubblicate a Char'kov nel 1919-20.

La pubblicazione di queste opere di Gumilëv e Mandel'stam fu sufficiente perché il *Drago* occupasse un posto d'onore nella storia della poesia russa. La partecipazione dei capofila del simbolismo gli conferiva un interesse particolare. E anche i nuovi poeti, che venivano pubblicati praticamente per la prima volta – V. Roždestvenskij (senza contare la raccolta molto debole del 1914, *Anni ginnasiali* [*Gimnazičeskie gody*]), S. Nel'dichen, I. Odoevceva, N. Ocuč (appunto quelli che Mandel'stam aveva scherzosamente battezzato i «gumiliotti») – si fecero notare ciascuno a suo modo per la propria individualità e la purezza della loro voce. L'almanacco *Il drago* non aveva un carattere omogeneo, – del resto, come qualsiasi almanacco, non pretendeva neppure di averlo. Conteneva versi molto differenti – l'umorismo nero di F. Sologub nella poesia *La signora Zizzania* (*Gospoža Skloka*), o nel vecchio, ancora presimbolista *Il sogno del funerale* (*Son pochoron*) (la cui prima variante risale al 1884!), il nuovo rococò di Georgij Ivanov nello stile delle *Fêtes galantes* di Verlaine:

Quella odaliska incantata
gioca di lontano con le perle,
e, nella torre, per il prigioniero scivola un biglietto
dal becco di una rosea colomba...