

Nikolaj Gumilëv (1886-1921)

di Irene Delic

La critica letteraria non ha ancora accordato a Nikolaj Gumilëv l'attenzione che egli merita. Questo è certo imputabile ai giudizi che troppo presto sono stati formulati su di lui e sulla sua poesia, e che non sono, in fondo, che degli stereotipi. Il titolo di «cavaliere dall'armatura di ferro» ha contribuito a creare intorno a lui un'aura di valori desueti¹. Un'edizione in quattro volumi delle sue opere complete, apparsa negli Stati Uniti, ha ora portato a modificare considerevolmente il giudizio sul poeta, e ha condotto a nuove interpretazioni della sua opera che ne mettono maggiormente in risalto la complessità².

Come in molti simbolisti, anche in Gumilëv vita e arte furono inscindibilmente legate. Nel suo caso, la realtà divenne un terreno di prova per la sua visione artistica. Gumilëv magnificava l'eroismo, e condusse una vita da eroe; glorificava la scoperta del mondo e della donna, e fu egli stesso un dongiovanni ed un esploratore. Ma non fu né un edonista, né un eroe nel senso comune del termine, quanto piuttosto un collezionista di esperienze e un guerriero dello spirito.

Nato a Kronštadt, figlio di un medico della marina, Gumilëv frequentò il liceo di Carskoe Selo, dove ebbe come maestro e amico Innokentij Annenskij, e studiò quindi alla Sorbona e all'Università di Pietroburgo. L'azione entrò nella sua vita quando egli intraprese prolungati viaggi nell'Africa del Nord (tre, o quattro, tra il 1907 e il 1913), e quando, durante la prima guerra mondiale, si arruolò come volontario nella cavalleria. Il poeta diede prova di grande coraggio e fu decorato due volte. Dopo la rivoluzione di febbraio, lasciò la Russia per raggiungere il fronte di Salonicco dove, in realtà, non giunse mai, trascorrendo il suo tempo tra Parigi e Londra. Nel 1918 ritornò in Russia. Tre anni più tardi, moriva sotto il fuoco di un plotone d'esecuzione, condannato per aver preso parte ad un preteso complotto antisovietico³.

Le donne ebbero un ruolo rilevante nella vita di Gumilëv, soprattutto la sua prima moglie, la poetessa Anna Achmatova⁴, dalla quale divorziò nel 1918 per risposarsi l'anno successivo. Le sue avventure romanti-

che furono molteplici. Un po' come il suo compatriota Blok, anch'egli perseguitava l'ideale classico del Don Giovanni, alla continua ricerca di un fine sempre sfuggente.

Gumilëv fu il leader riconosciuto della scuola che «superò il simbolismo», ossia l'acmeismo, o adamismo⁷, di cui scrisse nel 1913 uno dei «manifesti», l'articolo *L'eredità del simbolismo e l'acmeismo* (*Nasledie simbolizma i akmeizm*), comparso sulla rivista di S. Makovskij «Apollon» («Apollo»). Gumilëv ne fu il principale critico letterario, finché gli impegni militari non lo assorbirono pressoché totalmente. Il suo maggiore contributo alla vita letteraria russa rimane tuttavia la creazione di laboratori letterari (le «gilde» del 1911 e 1921) dove si impartiva lo studio della poesia come di un qualsiasi altro mestiere. Negli anni 1918-21 insegnò tecnica poetica sia nelle sue «corporazioni», sia in molte istituzioni e laboratori letterari.

Tre sono, fondamentalmente, i giudizi ricorrenti sul poeta. Il primo è che egli è un tipico rappresentante dell'acmeismo-adamismo, definito come movimento orientato verso la realtà, antimistico e «virile», che utilizza i mezzi espressivi del classicismo o, alternativamente, del realismo. I critici che lo giudicano in quest'ottica (Žirmunskij, Poggioli) sottolineano il «ritorno alla terra» del poeta (dall'«Eden simbolista») e la sua celebrazione di una «vita libera in un mondo selvaggio»⁸.

Per i sostenitori del secondo punto di vista, la poesia di Gumilëv racchiude invece «ben poco dell'acmeismo che essa predica»⁹. I critici che la pensano in tal modo (Makovskij) sottolineano la dipendenza del poeta dal simbolismo, e considerano come sua unica musa ispiratrice la musa mistica piuttosto che la «Musa dei viaggi lontani» (*Muza dal'nič stranstvij*).

La maggior parte dei critici adotta tuttavia una posizione intermedia, tentando, il più delle volte, una periodizzazione: l'ultimo periodo sarebbe un «ritorno» al simbolismo, abbandonato durante il periodo acmeista del 1911-14. Le ultime raccolte, e soprattutto *La colonna di fuoco* (*Ognennyj stolp*), sono quasi invariabilmente definite «mistiche» o «surrealiste»¹⁰.

In linea generale, si propende comunque a ritenere vano voler relegare Gumilëv ad un'unica sfera. Egli appartiene al più ampio concetto di «estetica pietroburchese» - sostiene uno dei suoi critici, per il quale l'opera del poeta è una sintesi fra la semplicità classica e l'orientamento verso la realtà concreta, senza legame con il razionalismo¹¹. Un approccio di sintesi, con una «tendenza» acmeista, è stato adottato recentemente anche da un altro critico, che è partito però da basi filosofiche. Il bergsonismo costituisce a suo avviso la base dell'estetica acmeista in generale, e di quella di Gu-

milëv in particolare, fornendo loro un miscuglio di idealismo e di materialismo in una «dottrina non-mistica»¹².

L'interpretazione dell'opera di Gumilëv che esporrò ora si basa su una lettura attenta dell'articolo programmatico *L'eredità del simbolismo e l'acmeismo*, un testo solitamente citato come prova della tendenza non-mistica, e quindi orientata verso la realtà, del poeta. Molto nota è, ad esempio, l'affermazione gumilëviana secondo cui «l'ignoto, come dice la parola stessa, non può che rimanere sconosciuto» (*nepoznavaemoe, po samomu smyslu etogo slova, nel'zja poznat'*¹³). Nadežda Mandel'stam ritiene che questo giudizio sia stato troppo spesso interpretato come «affermazione della carne e diniego dello spirituale»¹⁴. Per quanto mi riguarda, non posso che condividere la posizione di Mandel'stam, poiché il manifesto di Gumilëv è l'esatta testimonianza del contrario. Esso sostiene la supremazia dello spirito sulla carne e del mondo astrale della Luce su quello della Terra. Il mondo terrestre è una prigionia in cui l'uomo viene privato della sua libertà, finché non trova l'uscita della morte verso il mondo delle stelle. Poiché è a conoscenza della sua liberazione finale, egli non deve perciò speculare sull'Inconoscibile, ma prendere coscienza della totale inconsistenza di questo mondo. È tuttavia compito del poeta esprimere l'immensa superiorità del «mondo astrale» su questo nostro mondo terrestre. Il miglior modo per farlo non è comunque quello di impegnarsi in discussioni scolastiche per sapere «su quale faccia della Luna» dimorino le anime dei defunti¹⁵, ma esprimere adeguate riserve. Riserva non significa però silenzio. Gumilëv incoraggia il poeta a parlare dell'anima quando essa «frema, accostandosi ad un'altra realtà» (*drožit, približajas' k inomu*¹⁶), purché non lo si faccia troppo esplicitamente. Essere espliciti significa essere futili. Il simbolismo ha sbagliato non perché fosse compromesso con il misticismo, la teosofia e l'occulto, ma perché ha «fraternizzato» (*bratalsja*) con loro. La critica di Gumilëv verso i suoi predecessori simbolisti va letta come la protesta di un seguace della religiosità esoterica contro la profanazione dell'occulto. Di qui la sua poetica del riserbo.

Incontestabile è tuttavia anche l'interesse di Gumilëv per l'occulto¹⁷. Questo non rende però la sua poesia una scrittura cifrata, decodificabile solo con l'impiego di chiavi segrete. L'essenza stessa della sua visione poetica è esoterico-religiosa, apocalittico-utopica, occulto-gnostica. Sgomento verso il mondo astrale e il suo demiurgo, ricerca della *gnosi* salvatrice, testimonianza di fede nel «deserto» del mondo: ecco alcune componenti essenziali del «modello del mondo» gumilëviano, che si organizzano, inoltre, secondo uno schema ricorrente¹⁸.

Nella poesia e nelle opere drammatiche di Gumilëv esiste un model-

lo «mitologico» di base, una matrice strutturale a cui è ricollegabile la maggior parte dei suoi testi. Gli elementi che lo caratterizzano sono così riassumibili: l'uomo è nato (e rinato) in una realtà terrestre che può, episodicamente, soddisfare i desideri della carne, ma giammai quelli dello spirito. Quest'ultimo comprende che la sua vera dimora è il mondo astrale, l'Ipermondo (per usare un'espressione gnostica), di cui la Terra faceva un tempo – ma ora non più – parte. L'uomo, e l'umanità, è dunque sostanzialmente uno «straniero» in questo mondo, un figliuol prodigo che troverà la propria salvezza soltanto tornando al Padre. Il ritorno è sempre reso possibile attraverso l'uscita della morte. Ma non sempre l'uomo acquisisce, nell'arco di una vita, le qualità che lo rendono pronto, idoneo a questo ritorno: di qui la necessità della reincarnazione. Tali qualità sono il risultato dell'acquisizione della perfetta conoscenza dell'insostanzialità del mondo materiale. Questa conoscenza libera l'uomo dai legami materiali e lo prepara alla sua dimora spirituale. Nel deserto della vita si incontra però più di un'«oasi», e l'uomo sensuale può facilmente essere fuorviato, dimenticando che esiste una «colonna di fuoco» che può guidarlo fuori dal deserto, aiutandolo a rientrare nella Terra Promessa dell'Ipermondo.

Ma l'unica ragione dell'esistenza è dunque la scoperta della sua mancanza di validità? È effettivamente così. Come Adamo, anche l'uomo deve imparare ad apprezzare il paradiso perduto raffrontandolo a questo mondo decaduto. Egli deve «pagare» con il rimorso e il discernimento il suo rientro nell'Eden. Il poeta ammonisce perciò Adamo, l'uomo:

Il tuo dolore ti sia sostegno,
rimani curvo, austero, esangue,
ma non rimpiangere gli antichi
frutti – sono la colpa stessa¹⁷.

Adamo non deve affliggersi per la felicità perduta, ma meritarsela nuovamente. Un ritorno è possibile, e la Terra può ancora ridiventare ciò che era un tempo, ossia l'Eden, o una stella fra le stelle dell'astrale Ipermondo (*La natura* [Priroda, 1918]):

Terra, non schernirti, svela
il tuo corpo sotto gli abiti da mendicante.
Diventa ciò che sei – stella
ammantata della bellezza del fuoco¹⁸.

«Ritorno»: questa è la parola chiave della poesia gumilëviana. La Terra può essere reintegrata nell'Ipermondo, Adamo riguadagnare il suo Eden, il Figliuol Prodigo ritornare alla Casa del Padre. Il ritorno si colloca nel futuro. Per questo il poeta venera il passato, disprezza il presente e spe-

ra nel futuro, che ripristinerà il passato, ad un livello superiore (*Preghiera* [Molitva, 1910]):

Sole feroce, sole minaccioso,
di un Dio che attraversa lo spazio,
volto demente.

Brucia, o sole, l'ora presente,
in nome dell'ora futura –
ma salvaguarda l'ora passata¹⁹.

Queste idee, questo modello di base caratterizza tutta la poesia di Gumilëv, dalle sue prime manifestazioni alla fine. È una poetica interamente sviluppata nel *Credo* (1905)²⁰, che contiene già tutti questi elementi: il ricordo di un'esistenza anteriore in un mondo in cui «la stella era una stella di baci»; la consapevolezza che la Terra è il «regno della vacuità» (*kenoma* in termini gnostici); la certezza che le gioie terrene non possono saziare. È vero che il personaggio del *Credo* non è affatto sazio, ma egli sa che un giorno lo sarà. Il giorno verrà:

Quando la bellezza mi colmerà l'animo,
e la rosa mi sazierà infine;
quando il riposo che io reclamo
consolerà i miei sogni vani.

Per citare la poesia che ha ispirato il *Credo*, ossia *L'angelo* (*Angel*) di Lermontov, il poeta è costretto ad apprendere quanto siano «noiosi» i «canti terreni» al confronto con quelli della sfera celeste²¹. Ma – ed è bene sottolinearlo ancora una volta – questa lezione deve essere appresa empiricamente. Il demiurgo dell'Ipermondo vuole che Adamo (il Figliuol Prodigo, l'Uomo) acquisisca la *gnosi* della superiorità della sua Casa, piuttosto che egli abbia semplicemente fede in essa.

Prima di applicare questo modello ad altre poesie, diamo ora l'elenco delle principali raccolte di versi a cui facciamo riferimento, poiché l'analisi che ora seguirà sarà tematica più che cronologica: *Il cammino dei conquistadores* (*Put' konkvistadorov*, 1905); *Fiori romantici* (*Romantičeskije cvety*, 1908); *Perle* (*Zemčuga*, 1910); *Cielo straniero* (*Čužoe nebo*, 1912); *Il turcasso* (*Kolčan*, 1916); *Il falò* (*Kostër*, 1918); *La colonna di fuoco* (1921); *La tenda* (*Šatër*, 1921).

Nel poemetto *Il sogno d'Adamo* (*Son Adama*, 1910), il modello è completamente realizzato attraverso un «riassunto mitologico» delle condizioni esistenziali dell'umanità. Il punto di partenza di Adamo è l'Eden; il suo viaggio inizia quando egli si addormenta sotto l'albero della (falsa) conoscenza e sprofonda nel «sogno» dell'illusoria realtà terrestre. Durante il «viaggio» Adamo apprende molto: viene a conoscere il crimine, la fa-

tica e l'amore sessuale. Conosce il dolore e il rimedio al dolore: la creatività. Fa esperienze sia positive sia negative, ma apprende soprattutto che nessuna esperienza terrena può essere davvero soddisfacente. Impara che *sub specie aeternitatis* anche le più sublimi emozioni si rivelano insignificanti. Guardando alla «tenda» trapuntata di stelle che lo sovrasta, Adamo-Umanità viene preso da un senso di inutilità e di stanchezza spirituale. Prega Dio di concedergli la morte, e l'Apocalisse discende. Dio distrugge la Terra con il fuoco, facendone nuovamente una «stella». Adamo si risveglia – ancora nell'Eden. Eva lo attende, non più estranea come era sulla Terra, ma sua componente femminile, sua seconda metà. Adamo è ora completo, nella sua dimora.

Nella parabola, gnostica più che cristiana, del *Figliuol prodigo* (*Bludnyj syn*, 1912), viene presentata una variante dello stesso modello pienamente realizzato. Adamo e il Figliuol prodigo, o meglio il Figlio traviato, sono figure ampiamente intercambiabili nella «mitologia» gumilëviana. La lezione che il secondo apprende non è tanto quella del peccato, della grazia e della redenzione, ma la lezione che la pienezza dell'esistenza si può trovare soltanto nella Casa del Padre, e che la realtà terrena, sia essa disipazione, fatica o sofferenza, è tutto tranne che un «sogno».

Il modello della partenza (dall'Ipermondo), del viaggio (attraverso il deserto) e del ritorno (all'Ipermondo) non è tuttavia sempre completamente rispettato in tutte le poesie di Gumilëv. Molte presentano soltanto uno o due di questi elementi costitutivi, presupponendo l'altro (o gli altri), come nel caso della lunga poesia *L'orrore stellare* (*Zvězdnyj užas*, 1921), nella quale l'uomo primitivo scopre il mondo astrale – la dimora che egli ha dimenticato. La prospettiva verticale creata dalla scoperta del cielo e delle costellazioni è la prospettiva della *gnosì*. Non tutti gli uomini accolgono la *gnosì* con gioia, ma, benvenuta o no, essa modifica irrevocabilmente l'esistenza. Lontano è il tempo in cui gli uomini guardavano

[...]

la pianura dove brucano le greggi,
l'acqua dove vogano le navi,
l'erba dove giuocano i bambini,
non il cielo nero dove scintillano
estrane stelle inaccessibili²².

Le poesie «africane» di Gumilëv (soprattutto quelle della raccolta *La tenda*) hanno come tema centrale la realtà terrestre, che viene tuttavia presentata come un riflesso della dimora iniziale dell'uomo: l'Eden. Poiché l'Africa è un «riflesso del paradiso» (*Sudan*, 1921), i serafini parlano di essa e la «tenda» celeste vi è distesa sopra in tutto il suo splendore astrale. Ma molti pericoli minacciano l'Eden africano, il cui angelo custode si ri-

vela «inesperto» (*Introduzione* [*Predislovie*, 1921]), minacciato com'è dalla civiltà che riduce la vita allo sport e al confort. Il vero signore dell'Africa non è tuttavia l'esponente di una civiltà europea, ma è Adamo stesso – l'uomo che vive, senza esserne consapevole, in armonia con la natura; è il cacciatore nero che lancia urla di trionfo su un «animale abbattuto», ritmandole al suono della danza rituale. In questo paradiso adamitico la magia si manifesta ovunque, non ultimo nel paesaggio. La magia, creata dal «giardiniero» stesso di Dio, che ha dato libero corso alla sua immaginazione,

Ha rubato la tavolozza dei tramonti
per dipingere con i suoi colori il pappagallo.
Ha dotato l'elefante di zanne
bianche più del cielo africano;
e di oro ha rivestito il leone

...
ed è partito verso astri lontani
per dipingerli anch'essi, senza dubbio...²³.

Se è così, egli è forse andato su Venere, la «stella lontana» dove le foglie sono azzurre e le cascate illuminano la notte, e dove si parla un tipo di linguaggio transensoriale che veicola «ricordi dorati del paradiso» (*Sulla stella lontana di Venere* [*Na dalekoj zvezde Venere*], 1921).

Ed è alla ricerca di un paradiso terrestre che gli arditi capitani e gli audaci esploratori gumilëviani percorrono il mondo. Il ciclo *I capitani* (*Kapitany*, 1910) è animato da questo spirito. I suoi personaggi, come del resto tutti quelli che il poeta definisce «paladini del Tempio Verde» (*paladiny Zelenogo Chrama*), sono ispirati dall'immaginazione di una meta che potrebbe soddisfare le loro brame spirituali. Ma, naturalmente, nessuna meta terrestre è in grado di soddisfare quest'aspirazione spirituale. In ultima analisi, tutte le scoperte, tutti i successi, tutti gli obiettivi si rivelano deludenti. Nella *Scoperta dell'America* (*Otkrytie Ameriki*, 1912), Cristoforo Colombo prova un senso d'angoscia quando finalmente raggiunge la terra tanto agognata – il continente americano. Nel *Ritorno d'Odisseo* (*Vozvrashenie Odisseja*, 1910), Ulisse scopre che il suo ritorno a casa è il ritorno ad una falsa dimora e che, in ultima analisi, l'uomo non ha un rifugio su questa Terra.

Colombo, Ulisse, La Pérouse, Cook, e tutti gli altri «paladini», sono, come il poeta stesso, uomini sballottati sull'oceano della vita, condannati a scoprire ripetutamente che non c'è altra meta all'infuori dell'Ipermondo, sempre irraggiungibile *hic et nunc*. Ciononostante, sono lo scopritore e il poeta (scopritore per antonomasia) che riescono talvolta a trovare una vera

oasi nel deserto della vita. È quanto afferma l'affascinante poesia *Il marchese di Carabas* (*Markiz de Karabas*, 1910). Il giovane marchese è un artista, benché egli non dipinga né scriva. Vive però nel mondo dell'immaginazione e della magia. È un moderno Adamo, ricco di immediatezza infantile e di saggezza intuitiva, che gli permettono di «comunicare» con il suo «gatto erudito» e lo rendono capace di discernere tutta la fierezza del suo rango di marchese in «qualsiasi filo d'erba e in ogni ramo». Allo stesso modo, il fanciullesco artista fra Beato Angelico, dell'omonima poesia (1918), è in grado di «comprendere» qualsiasi cosa, in virtù dell'amore che egli nutre per tutta la creazione di Dio, quale riflesso dell'Eden che un tempo essa era e che ancora potrebbe diventare (se gli artisti potranno esprimersi).

Ma anche la magia dell'arte non è gioia pura in questo mondo caduto. Il suo «violino magico» (*Volšebnaja skripka*, 1910) può tener lontani i «lupi» della nemesi per un breve lasso di tempo soltanto. La realtà terrena è invariabilmente carente, e questo è un fatto manifesto, forse più che altrove, nella sfera dell'amore, dove le più alte emozioni sono contaminate da «basse passioni» (Blok). Il risultato è l'alienazione, che è la causa più profonda dell'incessante lotta fra i sessi. In questa battaglia la vittoria va talvolta a «lui», talaltra a «lei». Lui può conquistarla con la forza brutta (*Il ritorno d'Ulisse*), ma lei lo avvelena con la sua astuzia (*Dalla tana del serpente* [*Iz logova zmeja*, 1912]). Lei è una «strega», e lui deve infine ammettere la sconfitta. Ma anche la sconfitta e la vittoria in questa guerra sono ambigue. La «vergine-guerriera» (*Il duello* [*Duel'*, 1910]) può uccidere il suo eroico avversario, ma quand'egli è morto, si rende conto che è costretto ad amarlo per l'eternità.

L'opera poetica di Gumilëv è permeata delle immagini dell'Apocalisse. L'Apocalisse annunzia il ritorno all'Ipermondo e «risveglia» Adamo. Uno dei suoi aspetti è la guerra, che va interpretata nei versi gumilëviani non come glorificazione della guerra *di per sé*, ma come accettazione della Catastrofe e del Giudizio. La guerra porta con sé un castigo per questa carne «troppo forte» e risveglia lo spirito. Ed è proprio nei termini di un risveglio che la famosa lirica *Il sole dello spirito* (*Solnce ducha*, 1918) presenta la guerra:

Vivere come potevamo, nella quiete,
senza attenderci gioia o dolore,
senza sognare battaglie corrusche,
e la tonante tromba delle vittorie²⁴ *

Le vittorie a cui il poeta allude sono, soprattutto, le vittorie dello Spirito.

* Traduzione dal russo di Anna Raffetto.

Il modello gumilëviano è però soggetto ad alcune complicazioni, la più interessante delle quali è ottenuta ricorrendo all'artificio della reincarnazione²⁵, consistente, essenzialmente, nel «preteso ricordo» di una precedente esistenza. Quest'artificio compare presto nella poesia di Gumilëv, ad esempio in *Mascherata* (*Maskarad*, 1908), dove il poeta incontra una donna con il costume di regina di Sodoma. Quando si leva la maschera, la donna dimostra però di *essere* davvero la regina di Sodoma, e il poeta ricorda di averla incontrata molti secoli prima. In *Sonetto* (*Sonet*, 1912), egli ricorda la sua precedente esistenza di guerriero e di essere stato ucciso in battaglia («Ah, sí, sono stato ucciso!»). In *Stoccolma* (*Stokgol'm*), un sogno gli permette di capire che la Svezia è la sua vera patria, ma in *Prememoria* (*Prapamjat'*, 1918) è l'India che si rivela la sua terra d'origine, che gli è ora preclusa a causa della sua, o delle sue reincarnazioni. Ma, ovviamente, né la Svezia né l'India corrispondono ad un concreto luogo geografico: sono patrie spirituali, quelle che il poeta cerca ovunque.

Ed è proprio la reincarnazione che costituisce la chiave della poesia forse più nota di Gumilëv, *Il tram che ha sbagliato strada* (*Zabludivšijsja tramvaj*, 1920)²⁶. Il poeta sale su un tram che si rivela far parte di un «sistema a navetta» impiegato per la «trasmigrazione delle anime». Il tram si perde nell'«abisso del tempo», guidato com'è dal Diavolo in persona che lo conduce su un itinerario errato del tempo. Anziché procedere verso il futuro, il tram si sposta ora verso il passato. Il poeta è condotto indietro, prima nel suo passato prossimo, poi nel passato più remoto, e quindi, al di là, in una vita e in una morte precedente, avvenuta per decapitazione nel XVIII secolo. Il poeta ritorna infine nel presente con la deprimente certezza che nulla c'è di nuovo sotto la luce del sole e che sia la storia sia le vicende individuali rimangono sempre marcate dalle limitazioni terrene. Si rende dunque ancora una volta conto che le contraddizioni esistenziali non possono essere risolte «qui», ma soltanto «là»:

Ora ho compreso: la nostra libertà
è soltanto una luce che sgorga dal cielo,
uomini e ombre stanno all'ingresso
del giardino zoologico dei pianeti²⁷.

Se la reincarnazione ha lo scopo di insegnare all'uomo una lezione già appresa, se ne deve dedurre che vi è in lui una componente eterna, senza la quale nessuna ripetizione sarebbe possibile. Ne *L'anima e il corpo* (*Duša i telo*, 1921), è evidente che l'uomo è certamente partecipe dell'immortalità.

La poesia stabilisce inizialmente una netta opposizione fra corpo e anima. L'anima disprezza il corpo, da lei visto come casa-prigione all'inter-

no della prigione del mondo. Il corpo, come ci si può attendere, si sente a casa propria nel mondo dei cinque sensi. I due apparenti contrari sono tuttavia uniti dalla comune dipendenza dal mondo materiale. Non solo la sensualità, ma anche il disprezzo e il dolore privano l'uomo della sua libertà. Il vero «Io» della poesia si rivela non essere né il corpo né l'anima, ma lo spirito eterno, che sopravvive, morte dopo morte, crescendo in saggezza da un'esistenza all'altra. Il vero Ego dell'uomo, afferma la poesia, è come l'albero Yggdrasil della mitologia islandese, che si spinge in alto verso gli ultimi cieli dell'Ipermondo, ricompensato per la sua crescita e per la sua trascendenza dalla felicità del ritorno al focolare.

Il tema della trascendenza umana ha un ruolo di rilievo nella poetica di Gumilëv, in cui compare inizialmente in un'aura nietzscheiana. Anche l'occulto vi ha però una sua parte, come nell'*Androgino* (*Androgin*, 1910), dove il matrimonio mistico, scevro di ogni desiderio triviale, dà vita ad un «Essere-Dio imperscrutabile e meraviglioso». La perfezione terrena è anche il tema del famoso *Sesto senso* (*Šestoe čustvo*, 1921), dove lo spirito umano reclama a gran voce un «organo» con il quale esprimere se stesso. L'acquisizione del sesto senso segnerebbe probabilmente la fine della lotta di Adamo sulla Terra, rendendolo idoneo a rientrare nel paradiso, per essere partecipe del Logos divino. In possesso del Verbo che ferma il movimento del sole (*La parola* [*Slovo*, 1921]), Adamo sarebbe in grado «di ampliare i ristretti confini del mondo naturale»; di trasformare la Natura esistente in un'altra, «accettabile dallo spirito» (*La Natura*, 1921). Chiaramente, il «secondo Adamo» è chiamato ad essere l'aiuto di Dio – non solo colui che denomina oggetti già creati, ma colui che raccoglie le «semenze sparse» di Dio, le scintille dello Spirito creativo. Egli è chiamato a fondere queste scintille in un fuoco che farà nuovamente della Terra una «stella» (*La Natura*).

Comunque, il prezzo da pagare per rientrare nell'Ipermondo è assai alto. Benché il poeta aneli al «Sabba dei Sabba», egli teme anche il giorno del Giudizio. Allora sarà rivelata la sua indegnità, e il giorno del Ritorno porterà forse la morte definitiva dell'anima: «Getterò un grido... ma ci sarà qualcuno ad aiutarmi | a far sí che la mia anima non muoia?» (*La memoria* [*Pamjat'*, 1921]). Sono versi che trasmettono l'essenza stessa della specificità emozionale del poeta, basata più su una tensione fra anima e spirito che su una più semplice opposizione fra corpo e anima. Nelle sue migliori poesie, Gumilëv trasmette un senso profondo di alienazione nell'*hic* associato ad un desiderio colpevole per l'aldilà, non privo di un'occulta sensazione di paura e di sospetto. Anche se del tutto ammesso nell'Ipermondo, l'uomo si ritroverà forse ancora una volta straniero, perché non potrà dimenticare le sofferenze patite nel mondo del peccato. Con-

serverà anche nel mondo astrale un cuore «per sempre tetro»? (*Il tram che ha sbagliato strada*).

Dell'opera drammatica di Gumilëv si dice solitamente che è «eterogenea», poiché spazia «dalla farsa alla tragedia, dall'esperienza teatrale ad opere dalla struttura classica perfetta, dal superficiale, e quasi frivolo, al più impegnato sforzo artistico»²⁸. Delle sei opere drammatiche del poeta, prenderemo qui in esame solo le tre più importanti, ossia il mistero *Gondla* (1917), il racconto di fate *Il figlio di Allah* (*Ditja Allacha*, 1917), scritto per il teatro delle marionette, e l'«opera dalla struttura classica perfetta» *La tunica avvelenata* (*Otravlennaja tunika*), pubblicata solo nel 1952²⁹. Tutte queste opere sono parte integrante della poesia gumilëviana. In *Gondla*, ad esempio, abbiamo una lunga poesia-dialogo del tipo «Anima e Corpo» precedentemente illustrato, con l'anima, il corpo e lo spirito personificati in tre distinti personaggi. *Gondla*, il bardo cristiano irlandese, rappresenta lo spirito; Lage, il guerriero islandese pagano, personifica il corpo; Lera-Laik, la sorella e l'amata di *Gondla*, l'anima lacerata e ambivalente. Anche *La tunica avvelenata* (ambientata a Bisanzio durante il regno di Giustiniano) presenta l'esteriorizzazione di un conflitto interiore. L'imperatrice Teodora rappresenta tutto ciò che impedisce all'uomo di raggiungere la perfezione spirituale, ossia l'ambizione personale, la vanità meschina e quell'abilità che è parte del mondo dei «numeri» (in opposizione al mondo del Logos). Teodora personifica il vizio segreto di tutti gli eroi della tragedia più che il loro nemico esterno. La tunica avvelenata che dà il titolo alla tragedia si riferisce ad uno splendido ma infido dono dell'imperatore – questo dono simbolico rientra nell'immaginario di Gumilëv, che associa l'amore al veleno e al fuoco (come ad esempio nel *L'avvelenato* [*Otravlennyj*, 1912]). Nel *Figlio di Allah*, il poeta Hafiz è ancora una volta un artista «adamitico», che domina la magia della Parola, vive in armonia con la natura ed è degno dell'amore celeste, come lo era Adamo prima della caduta. Ciascuna di queste opere ha una sua distinta atmosfera: *Gondla* è permeata di desiderio mistico, *La tunica avvelenata* di tragica ironia, *Il figlio di Allah* del senso del potenziale magico della vita.

L'opera in prosa di Gumilëv comprende brevi racconti – che rientrano nella raccolta *L'ombra della palma* (*Ten' ot pal'my*, 1922) –, un romanzo incompiuto ed alcuni scritti attinenti ad avvenimenti reali, in particolare alcuni rapporti dal fronte e un racconto di caccia in Africa. Quest'ultimo è la testimonianza dell'abilità di Gumilëv di presentare i fatti in uno stile essenziale, anche quando le trame danno il destro ad un romanticismo esotico di tipo decorativo. Benché piacevole, la prosa rappresenta la parte meno interessante della produzione letteraria gumilëviana. Mancano

in essa quelle tensioni e quelle sottili disarmonie che fanno della sua poesia e delle sue opere drammatiche dei testi intriganti. Il romanzo incompiuto *Gli allegri fratelli* (*Vesëlye brat'ja*, 1952) avrebbe forse potuto rappresentare un nuovo punto di partenza³⁰.

C'è un accordo generale sul fatto che le prime raccolte poetiche gumilëviane mancano di originalità e sono di un genere eccessivamente fiorito. Driadi, giovani sovrani e gnomi sono collocati in un paesaggio pittoresco insieme a Lucifero stesso. Ma anche questi primi tentativi, se letti come allegorie, hanno il loro fascino. Se, ad esempio, il dono di cinque cavalli da parte di Lucifero viene interpretato come il dono dei cinque sensi, *Ballata* (*Ballada*) diventa un leggibilissimo racconto sul trionfo e la sconfitta dello spirito coraggioso³¹. *Perle* offre un registro emozionale più ampio, che comprende l'umorismo e la sincerità della fede *naïve* racchiusa in poesie costruite come parabole. Ma *Perle* non è solo un idillio. Vi emerge l'immagine dell'uomo solitario alla ricerca della *gnosi* e della salvezza, un'immagine che acquisirà un suo distinto carattere in *Cielo straniero* e nel *Turcasso*. Il poeta domina ora la solennità senza falso pathos, e crea un «esotismo non esotico» (Vejdle). Il suo linguaggio immaginoso acquista originalità quando mescola elementi contraddittori, ad esempio rivelazione, ironia ed una raffinatezza decadente, come nella poesia in cui il cuore del poeta è divenuto «una fragile campana di finissima porcellana gialla cinese» (*Io credevo, io pensavo...* [*Ja veril, ja dumal...*, 1912]). Il poeta sviluppa la sua originale concezione della personalità, che porta all'artificio di «separare» l'uomo nelle sue componenti fisiche, psichiche e spirituali e alla loro successiva personificazione. L'«anima posseduta» (*besnovataja*) e il corpo «tetro» che «si trascina» dietro la sua compagna sono «personaggi» unici (*Colloquio* [*Razgovor*, 1912]). Questo procedimento sembra sia stato ripreso da Zabolockij, ad esempio nel *Passante* (*Prochožij*, 1948).

Nelle ultime raccolte poetiche e nelle opere drammatiche più tarde, l'originalità della visione esistenziale gumilëviana si accompagna quasi invariabilmente alla perfetta padronanza dei mezzi espressivi. Gli errori stilistici sono limitati alla poesia amorosa, dove il poeta sbaglia, come in precedenza, piuttosto frequentemente. Gli infelici versi che seguono possono illustrare la sua tendenza allo stile enfatico: «Felicità, il tuo passo benevolo | non sempre mi sfiora: | più armoniosa del liuto di un serafino | è la tua voce al telefono» (*Il telefono* [*Telefon*, 1918]).

L'impressione generale è comunque quella di un poeta dotato di una visione e di mezzi stilistici specificamente propri, ed è quindi un'impressione non negativa, soprattutto perché nelle sue ultime raccolte predomina

la tonalità che egli impiega con maggiore maestria: la solennità del confronto fra l'uomo e il mondo astrale.

Gumilëv è stato giudicato dai contemporanei «estraneo» alla letteratura russa (Blok, Gor'kij), un giudizio, questo, non del tutto preciso. Benché apprezzi infatti molto la letteratura francese e proclami Shakespeare, Rabelais, Villon e Théophile Gautier i modelli per un vero acmeista, cionondimeno egli continua la tradizione romantica russa. Per il suo profondo senso dell'alienazione, dell'inquietudine metafisica e per il suo atteggiamento catastrofico verso la storia, Gumilëv è affine a Lermontov e a Blok; per la sua ricerca della «gnosi magica» è sulla linea di Brjusov. Il suo personale contributo a questa tradizione è individuabile nella presentazione di un ambiguo mondo astrale, visto sia come «vera dimora» dell'uomo, sia come «cieli stranieri». La mescolanza di chiarezza razionalistica e di misticismo astrale, la sua personalità palpabile e tuttavia enigmatica, le sue immagini plastiche e tuttavia elusive, la sua tecnica elaborata e al tempo stesso rigida – sono tutti elementi che rendono Gumilëv invariabilmente interessante, talvolta affascinante, e che spesso fanno di lui un grande poeta.

Traduzione dall'inglese di Graziella Girardello.

³¹ Esistono molti racconti romanziati della vita e delle opere di Gumilëv. Si veda ad esempio G. Mesnjaev, *V pancyre železnom*, in «Vozroždenie», 118 (1961); 121, 122, 124 (1962).

³² Cfr. N. Gumilëv, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, a cura di G. Struve e B. Filippov, Washington (D.C.) 1962-68. Tutti i riferimenti ai testi di Gumilëv riguardano quest'edizione, da cui sono tratte anche le citazioni.

³³ Cfr. *ibid.*, I, pp. xxxiii, xxxvi-xlii.

³⁴ Per reminiscenze che aiutino in qualche modo a capire quali erano le loro relazioni, cfr. S. Makovskij, *Nikolaj Gumilëv*, in *Na parnase serebrjanogo veka*, München 1962.

³⁵ Cfr. V. Žirmunskij, *Preodolevšie simbolizm*, in *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926*, The Hague 1962.

³⁶ Cfr. R. Poggioli, *Nikolaj Gumilëv*, in *The Poets of Russia 1890-1930*, Cambridge (Mass.) 1960, p. 227 [edizione it. R. Poggioli, *I lirici russi: 1890-1930*, Milano 1964 pp. 256 sgg].

³⁷ V. Markov, *On Modern Russian Poetry*, introduzione a *Modern Russian Poetry*, stampato in Gran Bretagna nel 1966, p. lxi.

³⁸ Si veda ad esempio A. Klimov, *Three Faces of Russian Acmeism: Gumilev, Axmatova and Mandel'stam*, Ann Arbor (Mich.) 1973.

³⁹ V. Vejdle, *Peterburgskaja poetika*, in Gumilëv, *Sobranie sočinenij cit.*, I/1, iv, pp. v-xxxvi.

⁴⁰ E. Rusinko, *Acmeism, post-symbolism and Henri Bergson*, in «Slavic Review», 3 (1982), p. 508.

- ¹¹ Gumilëv, *Sobranie sočinenij* cit., IV, p. 174.
- ¹² Cfr. N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Paris 1972, p. 59.
- ¹³ Gumilëv, *Sobranie sočinenij* cit., IV, p. 175.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ Cfr. ad esempio V. Sečkarëv, *Gumilëv-dramaturg*, *ibid.*, III, pp. III-XXXVII; G. Struve, *N. S. Gumilev. Žizn' i ličnost'*, *ibid.*, pp. VII-XLIV; Id., *Tvorčeskij put' Gumilëva*, *ibid.*, II, pp. V-XL.
- ¹⁶ Per la struttura di questo modello sono debitore all'articolo di E. Thompson, *Some structural patterns in the poetry of Nikolaj Gumilev*, in «Die Welt der Slaven», XIX-XX (1974-75). In quest'articolo Thompson stabilisce una serie di opposizioni, riconosce nell'«eterno ritorno» l'idea dominante dell'opera poetica gumilëviana, definisce *Il Figliuol Prodigio* la sua lirica chiave e sottolinea la visione profondamente originale che Gumilëv ha del mondo, come emerge da questa struttura.
- ¹⁷ Gumilëv, *Sobranie sočinenij* cit., I, p. 210.
- ¹⁸ *Ibid.*, II, p. 224.
- ¹⁹ *Ibid.*, I, p. 102.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 4.
- ²¹ N. Ocup sottolinea a ragione una profonda affinità tra Gumilëv e Lermontov. Si veda il suo *Nikolaj Gumilev*, in *Literaturnye očerki*, Paris 1961, p. 37.
- ²² N. Gumilëv, *Zvezdnyj užas*, in *Sobranie sočinenij* cit., II, p. 68 (trad. it. in R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Milano 1968, p. 371).
- ²³ Id., *Sudan*, in *Sobranie sočinenij* cit. II, p. 68.
- ²⁴ *Ibid.*, I, p. 234.
- ²⁵ Klenovskij insiste giustamente sul forte interesse per l'occultismo in generale e sull'idea della reincarnazione in particolare che emerge dall'opera poetica di Gumilëv. Cfr. D. Klenovskij, *Okkul'tnye motivy v russkoj poezii nasego veka*, in «Grani», 20 (1953).
- ²⁶ Per le discussioni che ha suscitato questa poesia, cfr. I. Masing Delic, *The time-space structure and illusion pattern in Gumilev's «Zabludivšijsja tramvaj»*, in «Slavic and East European Journal», IV (1982).
- ²⁷ N. Gumilëv, *Zabludivšijsja tramvaj* (1920), in *Sobranie sočinenij* cit., I, p. 49 [trad. it. in A. M. Ripellino (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Milano 1965², p. 195].
- ²⁸ Cfr. S. Driver, *Nikolaj Gumilev's early dramatic works*, in «Slavic and East European Journal», 3 (1969), p. 326.
- ²⁹ Cfr. Gumilëv, *Sobranie sočinenij* cit., III, pp. 245-50.
- ³⁰ *Ibid.*, IV, pp. 591-95.
- ³¹ Questa interpretazione è suggerita da Sidney Monas. Cfr. il suo *Gumilev: Akme and Adam in Saint-Petersbourg*, introduzione a B. Raffel e A. Burago (a cura di), *Selected Works of Nikolaj S. Gumilev*, Albany (N.Y.) 1972, p. 18.

Maksimilian Vološin (1877-1932)

di Efim Etkind

Centinaia di pagine sono state scritte sull'uomo Maksimilian Vološin – sull'ospitale padrone di casa, il burlone, l'ideatore, il camminatore instancabile, il fenomenale conversatore, ma su Vološin poeta – molto poche. Per entrambi i casi esiste una spiegazione. Vološin sembrava fatto apposta per i memorialisti: è divertente descrivere la sua pittoresca figura. Massiccio, quasi obeso, con una capigliatura leonina, una barba ricciuta, una vibrante voce di basso e un'andatura leggera e irruente – così lo ricordano tutti coloro che hanno avuto occasione di incontrare quest'uomo, insolito per la sua generosità istintiva, la sua operosa bontà, la sua intelligenza pronta e la sua brillante, poliedrica cultura. Ed erano in molti quelli che lo frequentavano; già diversi anni prima della rivoluzione M. Vološin aveva trasformato la sua casa, sulla costa orientale della Crimea, vicino a Teodosia, in un centro creativo aperto a scrittori, pittori, artisti e musicisti: qui, in questo borgo dal nome sonante di Koktebel', si radunavano ospiti venuti da tutta la Russia; talvolta vi rimanevano anche a lungo, e poi parlavano stupiti del padrone di casa, che trovava sempre una buona parola e un sorriso di approvazione per tutti e aveva anche il tempo di dipingere acquerelli di paesaggi (due o tre ogni giorno); di comporre versi; di meditare sulla filosofia della storia e sul destino dell'universo; di proseguire i suoi amati studi di storia dell'arte – sulla pittura russa del XIX secolo, sull'architettura gotica europea, sui pittori contemporanei; di tradurre i suoi poeti preferiti francesi e belgi, primo fra tutti Émile Verhaeren, ma anche Hérédia, Henri de Régnier, Mallarmé; e, infine, di intraprendere pericolose gite in montagna, appoggiandosi ad un nodoso bastone e accompagnato da signore della capitale che gemevano di paura e di stanchezza.

È comprensibile che su un uomo del genere ci sia molto da raccontare – tanto più che egli colpiva davvero l'immaginazione degli intellettuali da biblioteca per la sua familiarità con la natura della Crimea, per la conoscenza dei pesci, degli uccelli e delle pietre, per il coraggio che dimostrava sia nelle gite in montagna sia nei rapporti con le autorità, a quel tem-