

QUADERNI
WARBURG ITALIA

2-3

WARBURG-BOAS
RHYTHMOS
CONNESSIONI
ARMONIA DELLE SFERE SOCIALI
ARTE E POESIA



DIABASIS

ROVINA DEL CLASSICO
IL TRIFOGLIO DEL PARCO DI INNOKENTIJ ANNENSKIJ*

CATERINA GRAZIADEI

«La stessa Venere di Milo è un abbozzo sonoro trovato nel marmo e la sua esistenza non dipende dalla integrità della statua».

Aleksandr Blok, *Il crollo dell'umanesimo*, 1919

Annenskij è il rappresentante di un ellenismo eroico, di una filologia militante. I versi e le tragedie di Annenskij possono essere paragonati alle fortificazioni, alle cittadelle che i principi feudali costruivano nel cuore della steppa come baluardi contro i Peceneghi, contro la notte dei barbari.

Più non mi offende la mia sorte oscura:
infermo e nudo fu anche Ovidio un tempo.

[...] Ghermiva cose altrui con una presa originalissima e, ancora librato in aria, ad una grande altezza, lasciava andare disdegnosamente la preda, facendola cadere da sola. L'aquila della sua poesia, che aveva adunghiato Euripide, Mallarmé, Leconte de Lisle, non ci riportava negli artigli null'altro che una manciata di erbe secche [e con queste] preparava un infuso di versi così amari, con un gusto d'assenzio tanto forte che nessuno, né prima né dopo di lui ha mai scritto».

Alla sua morte, avvenuta nel 1909, Innokentij Annen-

skij era ben noto alle lettere russe come traduttore del teatro di Euripide, ma assai meno come poeta che esordisce tardivamente con la raccolta *Canti sommessi* (*Tichie pesni*) del 1904. Ne decreterà invece la fama indiscussa l'uscita della raccolta postuma *Il cofanetto di cipresso* (*Kiparisovyy larec*, 1910), della cui complessa struttura, articolata in *Trifogli* e in *Dittici* (*Trilistniki e Skladni*), hanno scritto tra gli altri Lidija Ginzburg e Valerij Brjusov, esplicitandone la «chiave segreta», la motivazione simbolica o metonimica¹.

Nel *Trifoglio del parco* (*Trilistnik v parke*) il raggruppamento delle tre liriche appare a un primo sguardo motivato dallo sfondo comune: il parco — declinazione ampliata del giardino — mentre a una seconda lettura emerge un altro elemento di connessione, la presenza della statua, come esplicitano i titoli delle due ultime liriche che compongono il *Trifoglio* — *Il poeta di bronzo* e *La statua della pace* — quando la prima è indicata dall'*incipit* «Sto sul fondo...». Entrambi, parco e statua, appaiono endiadi costitutiva del mito gemello di Pietroburgo: Carskoe Selo, ovvero la città-giardino del sogno imperiale, con la sua architettura arborea, natura geometrizzata, il Giardino olandese, padiglioni, romitaggi, vasche, stagni, laghetti, fontane, voliere e insieme il Giardino selvaggio, il paesaggio in movimento di stampo romantico².

La scelta prosodica del tritico crea anch'essa una corrispondenza, volta a dare un timbro classico all'intera struttura: la prima lirica è composta da tre quartine in trimetri su base anapestica, la seconda, dedicata alla statua di Puškin, sceglie la forma-sonetto, una esapodia in giambi regolari (il verso alessandrino), la terza, che conclude anche

concettualmente la composizione triadica, è stampata, nell'edizione canonica della «Biblioteka poeta», in distici alessandrini, con rime alternate e cesura regolare, che ne sottolineano il carattere classico, volutamente arcaizzante⁴.

Come nella lirica di poco posteriore (1906), dedicata a *L. I. Mikulič* (Lidija Ivanovna Veselitskaja), compaiono qui precisi elementi topografici che riconducono l'ambientazione a Carskoe Selo, a luoghi specifici del parco imperiale, del Giardino Vecchio o Olandese amato da Puškin⁵. «È tale l'effetto ipnotico mosso dalle immagini di Carskoe Selo»⁶, che riesce facile riconoscere per segnapoli anche il padiglione *Ermitage*, ove era originariamente collocata la statua della *Pace* — figura di fanciulla con la fiaccola rovesciata, a simbolo di guerra spenta — oppure il Bagno superiore, il Bagno inferiore, il Bagno turco e i monumenti eretti in onore delle vittorie militari dell'esercito russo⁷. Inseparabile dalla complessa trama di sentimenti evocati dalla esaltazione di una natura parallela e 'artefatta' permane tuttavia, nella riflessione sul parco, la consapevolezza della immanente caducità, ben espressa nel motto esemplato da Poussin e poi diffuso nella pittura di parchi e giardini a partire dal XVIII secolo: «ET IN ARCADIA EGO»⁸.

Le tre liriche del *Trifoglio* sono allacciate in un doppio nodo semantico che si scioglie, almeno in parte, nella lettura del saggio *Puškin e Carskoe Selo*, scritto nel 1899, dove il parco del liceo viene riconosciuto come nucleo germinativo della poesia di Puškin mossa dalla rimembranza⁹. Cogliendo nella lettura di questo scritto — commovente per la finezza interpretativa e per la rara capacità di legare biografia e processo creativo — ele-

menti propri alla poetica dello stesso Annenskij, ci si avvede del significato che il parco di Carskoe Selo assume anche per lui¹⁰.

Utilizzando la figura di Puškin come specchio di un autoriflesso, Annenskij offre la «chiave segreta» dell'intero *Trifoglio del parco*, ove domina il sentimento di una irreversibilità del tempo vissuto¹¹, evocato nella composta simbologia di Carskoe Selo, il luogo nel quale è stata educata l'estetica del sentimento e la vocazione poetica di Puškin, legata all'amato «magnifico parco» dove «era circondato dai monumenti del nostro recente passato, mentre ancora lì viveva della sua grandiosa e magnifica bellezza il nostro secolo diciottesimo»¹².

Questo sentire trova nella meditazione suscitata dal parco e soprattutto nelle statue, suoi emblemi, le forme allegoriche a cui consegnare la propria percezione del tempo. «La simbologia del giardino, del parco, compresi i monumenti alle vittorie dell'esercito russo nei giardini di Carskoe Selo, è prima di tutto espressione del carattere illusorio della vita, del tempo che scorre e trascina tutto via con sé»¹³.

Solo la poesia potrà degnamente contrastare la corrente rovinosa del «fiume del tempo»¹⁴, temuto persino dal possente Der avin, poesia di cui Puškin è simbolo imperituro: «Esistono altri legami che stringono a Puškin tutti i russi senza distinzione. Legami cui non è dato invecchiare, sicché la poesia di Puškin si potrebbe paragonare alla sua Ljudmila, contro la quale risultano impotenti le arti del tempo-Černomor»¹⁵.

L'opera d'arte offre allora garanzia di sopravvivere al tempo mortale anche quando incompiuta, come la

Rusalka di Puškin, o mutila come le statue della Venere di Milo e dell'alata Vittoria di Samotracia¹⁶, quasi la statua offrisse una sorta di «seconda esistenza, che amplia ed eternizza la vita»¹⁷.

Nel riflettere sull'incompiuto o incompleto in arte è dunque Annenskij a introdurre il tema della seduzione, «l'incanto» esercitato dalla statua ancorché monca, mutila, anzi forse proprio per questo, quasi lui stesso ambisse «divenire parte di questa morta e triste bellezza»¹⁸. Ne leggiamo l'indizio nel medesimo termine, «incanto», «malia» — *obajanie*, utilizzato non a caso nella poesia di chiusura del *Trifoglio*, *La statua della pace*:

Non so dire perché la dea scolpita
muova nel cuore una dolce malia...

In lei amo l'offesa, l'orrore del naso,
le gambe serrate e il rozzo nodo dei capelli.

Di più quando la pioggia fredda semina,
e la sua nudità biancheggia inerme.

La «dolce malia» e la compassione («in lei amo l'offesa»), suscitate dalla mutilazione operata dal tempo, troveranno circa trent'anni dopo nelle parole di Vladislav Chodasevič — che indicava in Annenskij un diretto predecessore della propria poesia — una perfetta consonanza nel contemplare la rovina esteriore di Pietroburgo negli anni Venti¹⁹. Dove Pietroburgo si identifica con Puškin e la loro agonia si sovrappone, muovendo un identico, ambiguo pathos.

Ci sono persone che nella bara divengono più belle: sembra così sia stato per Puškin. Indubbiamente così è accaduto per Pietroburgo. Si tratta di una bellezza effimera, transitoria. Le fa seguito la terribile deformità del disfacimento. Eppure v'è nel contemplarla un angoscioso, indicibile piacere. Già sotto i nostri occhi il disfarsi comincia a toccare anche Pietroburgo: qui sprofonda il selciato delle strade, là si sgretola l'intonaco, altrove vacilla un muro, si spezzano le mani alle statue²⁰.

Prende così forma per il lettore il triplice disegno di questi *fogli*, che in russo come in italiano rinviano a una duplicità semantica: sono la piccola pianta dei prati e insieme il suo stemma araldico, alludendo all'addensamento allegorico di una possibile *mise en abyme*, diresti un riconoscibile «emblema [...] nell'ambito della ciclizzazione»²¹. Centrale è il tema dell'involgere del tempo, della sua azione disgregatrice, proiettata sullo sfondo della Storia e dei suoi simboli: vi compaiono la statua di Andromeda, ovvero la classicità, la statua *bronzea* di Puškin, ovvero la gloria e la poesia, con il doppio rinvio al *Cavaliere di bronzo*, monumento e poema insieme, infine la «dea scolpita» con il richiamo a Pan e al corteggio delle ninfe, ovvero il Bello ideale di una Arcadia imperitura — fissato da Keats nella *Ode on a Grecian Urn* — che qui patisce il disastro tutto del tempo e più non può ripetere con lui «Beauty is truth, truth beauty»²².

All'inermità dell'edificare, alla fugacità dell'umano, canonica meditazione sulla *vanitas*, Annenskij offre un omaggio particolare, legato alla tradizione pietroburghe- se e al suo *Genius loci*, ovvero a Pietro I il taumaturgo e di più al suo poeta assoluto, Puškin. Va aggiunta infatti, allo stemma proposto dal *Trifoglio* e dalla poesia per *L. I.*

Mikulič, una lirica prossima a quest'ultima per data di composizione e per soggetto, *Peterburg* (1910), dove esplicito compare il riferimento alla costruzione di pietra della nuova capitale, alle statue in marmo che la adornano e la glorificano:

Solo pietre ci ha dato il mago,
 e una Nevà color giallo-bruno,
 e mute piazze silenti,
 [...]
 Solo pietre dai gelidi deserti
 e il sapere d'un errore fatale²⁵.

Di quell'orgoglioso passato, trasfigurato in «idolo»²⁴, «di quanto avemmo in questa terra» non resterà domani che infantile diletto, presagisce Annenskij, in una eco che va da Puškin a Lermontov²⁵.

Tre volte iterato in forma di anafora, il sintagma «solo pietre» esercita la suggestione di un lamento medioevale, quasi il *Compianto sulla rovina della terra russa*, che esprime la maledizione della città «astratta», costruita solo di pietra, col suo volto meduseo dalle molteplici incarnazioni²⁶.

Così la pietra lavorata nella forma d'una statua, riscatto dell'arte, suscita in Annenskij una compassione che Gollerbach definisce «mistica degli oggetti inanimati», una contiguità estrema che lascia affiorare nella sua poetica «quasi il desiderio di penetrare nella cosa stessa, di fondersi con lei in un tutt'uno»²⁷.

Propongo dunque di leggere il *Trifoglio del parco* come un congedo dalla classicità e insieme da Puškin e dalla sua

epoca, scegliendo il distico di chiusura come clausola e chiave di comprensione dell'intero trittico:

Oh, avessi l'eternità: io la baratterei
per l'indifferenza alle offese del tempo²⁸.

Guardando più da presso le tre liriche del *Trifoglio* si scopre la trama stretta di rimandi alla cultura russa e alla cultura europea occidentale, il sapiente utilizzo delle fonti classiche che Annenskij perfettamente padroneggiava.

Nella prima poesia la forte presenza dell'io è da subito derubricata al paradigma più basso, sia spaziale — «sul fondo» (*na dne*), sia temporale: ridotto a «scheggia» di sé, un «frantume» (*oblomok*), il soggetto suggerisce la conclusione di un tempo dato, la fine di un percorso individuale e storico insieme.

L'insolita posizione dell'io lirico²⁹, che osserva dal sotto in su, rinvia alla medesima postura dell'eroe nella lirica *La Rusalka* (*Rusalka*, 1832) e nel poema *Il novizio* (*Mcyri*, 1839) di Michail Lermontov, poeta così finemente indagato da Annenskij³⁰.

Anche nel canto XXIII di *Mcyri* il novizio ricorda la sua terza «prova», dove una massa d'acqua sovrasta l'io narrante, che la osserva da una posizione rovesciata; ma non l'acqua «verdeggia» in Lermontov, bensì lo sguardo seducente del «pesciolino d'oro» — in russo di genere femminile — variante riconoscibile della *rusalka*, che forse suggerisce in Annenskij il rapporto con la presenza femminile, la statua di Andromeda, svolto nella seconda parte della lirica «Sto sul fondo...». Il richiamo del pesciolino

suona come un invito al riposo, echeggia la parola-segnale «quiete» (*pokoj*), con l'evidente significato di *nebytie*, il nulla, *cupio dissolvi* di cui ha scritto Jurij Mann³¹. Ed è ancora Lermontov, l'angoscia esistenziale della memorabile lirica «Sulla strada esco solo, tra la nebbia...» che modella il verso di chiusura della prima quartina in Annenskij: «non c'è via d'uscita, per nessuno...».

Precise simmetrie strutturano il *Trifoglio del parco*, con echi interni e rinvii, sia prosodici che figurali. Così il motivo di Andromeda mutilata della mano chiude la prima anta del trittico a specchio con quello della *Pace*, che nel terzo «foglio», mutilata del naso, conclude la riflessione di Annenskij sulla statua³². Una Andromeda che «ha nostalgia» dell'io lirico, identificato con il frantume della mano separata e caduta nella vasca, che qui prende la parola per narrarsi. «Ovviamente il frantume della statua — di un'immagine ideale, armonica, perfetta — qui si agguaglia al destino della coscienza umana, condannata alla scissione»³³.

Nella ben ripartita struttura del trittico, le due poesie di apertura e chiusura, che inquadrano il sonetto dedicato alla statua di Puškin, espongono con forte evidenza il poeta quale soggetto di prima persona³⁴, un «io» che osserva, partecipa, patisce soprattutto e, come *parte* staccata della statua, rivela l'inclinazione di Annenskij a «scivolare al limite della natura-morta, meglio in tedesco *Stilleben*, 'vita silente', ovvero una *sosta*, un modo statico dell'esistere»³⁵.

Nella seconda 'anta', stampata con il titolo *Il poeta di bronzo*, una forma-sonetto con rime maschili e femminili alternate mostra, a una più attenta lettura, il carattere di chiave in cifra dell'intero trittico del parco. Annenskij

contamina nelle quartine — tendenti ad una specchiata rispondenza di senso — la forma abbracciata e alternata delle rime (abba, abab) che si lasciano leggere come una descrizione di natura al tramonto. All'interno della loro cornice si va spengendo la luce che lascia campo alla notte, in un evidente richiamo al corso della vita umana e al suo rapido trapassare. Il colorito della prima quartina evoca, in forma di omaggio, la lirica «liceale» di Puškin, con il suo «paesaggio d'ombra» nel parco di Carskoe Selo, il segno del classico, con le «lunghe ombre» di eco virgiliana⁶⁶, il tono d'insieme legato alla rimembranza. L'intervallo di tempo, racchiuso tra l'apertura, quando ancora «la polvere brilla», e la chiusura della seconda quartina, dove ormai «si sono spente le nubi/e ora passa la notte tra le cime annerite», intensifica l'allusione alla morte prematura di Puškin:

Non so se così breve era il racconto,
o forse non ho letto l'ultima sua parte?...

Un tono meditativo apre la seconda metà della simmetria, con effetto di replica nella chiusa — la ripetizione delle parole rima «nubi/«cime» — sicché torna lo stesso paesaggio, solo in una diversa ora del giorno, suggellando un ciclo. Qualcosa di incompiuto tuttavia, un che di inespesso agisce nello studiato utilizzo dei puntini di sospensione alla fine di ogni distico, nella seconda quartina, dove si ripete la «figura ben caratteristica per Annenskij della interruzione del discorso, con la frase spezzata da puntini, sintatticamente immotivati»⁶⁷.

A contrasto, le ultime due terzine spezzano l'intonazione elegiaca, la attualizzano con uno scarto di ambivalenza proprio ad Annenskij, collocando l'azione in un presente storico irreali, un futuro metafisico, in quel *certo* parco, dove la meditazione sembra appartenere all'uomo seduto sulla panchina che ci appare in tutta la sua immobilità di statua¹⁸. La vita apparente della scultura sembra sospendersi in un attimo di presunta eternità, mentre la natura prosegue nel proprio ritmo, con una apertura nella notte cosmica, quasi novalisiana: «Aspetta: ecco già risplendono i garofani...». Nell'originale il verbo ha la particolare coloritura morfologica che indica l'inizio dell'azione, preludio all'ultima terzina, fortemente connotata dai tre verbi al futuro, che indicherebbero una terza parte del giorno, qui un albeggiare, con gli «aerei cespugli» che allora «svaporeranno» e «si scioglieranno».

Per un istante l'uomo assapora la propria fugacità «con la segreta e tragica coscienza della nostra disperata effimera solitudine»¹⁹. In clausola lo spostamento inatteso sorprende il lettore e pure lo conforta: si anima la statua, scuote il «giogo» del bronzo e della «morta immobilità»²⁰ per scendere con un balzo dal piedistallo nell'erba «umida di rugiada», in una zona indeterminata di tempo, una notte che ascende al suo culmine e possiede l'immensità del creato, né giorno, né notte, propriamente, ma uno zenit, forse un'alba vicina:

gli aerei cespugli si disfano, svaporano,
e il poeta di bronzo, scosso il giogo del sonno,
dal piedistallo balzerà nell'erba stillante²¹.

Se l'emistichio «scosso il giogo del sonno», pur nel rinvio al «sonno eterno» di Pietro nel *Cavaliere di bronzo*, riprende certo l'immagine del dio Hermes che ha «scosso il sonno dagli occhi offuscati» nella tragedia annenskiana *Laodamia*, il termine «giogo», «oppressione», con un interno intreccio di rimandi, sembra invece evocare il «Pietro oppresso» di Blok, prigioniero della propria città, (la poesia *Duello, Poedinok*, 1904) che nel progetto originario doveva formare, con la lirica *Pëtr*, il testo unico di un *Poema pietroburghese*⁴¹.

Il poeta è *di bronzo* specifica Annenskij, usando il calco *bronzovyyj* e non *mednyj*, cioè *di rame*, attributo che designa invece il monumento a Pietro I nel puškiniano *Mednyj usadnik*, dunque con uno lieve slittamento rispetto alla statua equestre e al poema di Puškin e tuttavia connesso alla celebrazione della gloria postuma. Dall'autografo sappiamo infatti che il «poeta di bronzo» è Puškin, come esplicitava il primo titolo ideato, *Il busto di Puškin* e come ritornerà nella lirica a *L. I. Mikulič* quale «bronzo un giovane Puškin»⁴². Alla posa della prima pietra per il nuovo monumento a lui dedicato era infatti presente Innokentij Fëdorovič Annenskij che ne scrive nel saggio *Puškin e Carskoe Selo* come dello «autentico *genius-loci* dei nostri giardini»⁴³.

Con un doppio rispecchiamento, sarà dunque riservato alla statua di Puškin, anch'essa fusa nel bronzo, il medesimo destino che il poeta aveva ideato per lo *zar* nel delirio di Evgenij in *Mednyj usadnik*: il grande artefice, il «taumaturgo» muoveva dall'immobilità, staccandosi dal proprio piedistallo, enorme masso di granito, come ora il poeta, ovvero il suo monumento — l'uomo seduto sulla

panchina, «più greve e pauroso» nel buio «immoto» della notte, — «balzerà dal piedistallo nell'erba stillante».

Annenskij riprende, variandolo in chiave appena parodica, il tema puškiniano della statua che si anima, con il suo carico di minaccia quasi surreale, come lo ha indagato Roman Jakobson nello studio ormai canonico sul mitologema della statua in Puškin⁴⁵, aprendo alle varianti che ne daranno nel tempo Chlebnikov, Achmatova, Majakovskij fino alla recente poesia di Brodskij, per stare al Novecento.

E ancora la statua, come retaggio di un classico irrevocabilmente distante e perduto, «spaesata» nel moderno, «mossa» dal suo piedistallo, occuperà, tra gli anni Dieci-Venti del Novecento, la riflessione di un artista come Giorgio De Chirico⁴⁶.

Qui il tema assume un altro significato, quasi Annenskij rispondesse all'angoscia di Puškin di essere «fissato» nel bronzo, al suo timore di esser reso morto in vita⁴⁷. Il verbo al futuro riconduce alla dimensione del *possibile* e suona come un lascito alle generazioni a venire, perché la vita del poeta non sia conclusa dal tempo, ma permanga fra noi come la sua opera viva. «Puškin di nuovo guarderà i suoi amati giardini, e noi, che lo amiamo, con tenero orgoglio ripeteremo: 'Egli è vissuto fra noi'»⁴⁸.

In Annenskij il tema della statua appare legato a Carskoe Selo e insieme a una percezione 'filologica' della classicità. Tuttavia l'esaltazione winckelmanniana dell'antico e della statuaria classica si snatura nella cupa atmosfera di Pietroburgo e il nudo perde i propri «connotati eroici»⁴⁹, per citare dalla terza *anta* del trittico,

dove la nudità femminile — «la sua nudità biancheggia inerme» — risulta desolata e incongrua nel clima nordico della capitale petrina. Si potrebbero tagliare anche ad Annenskij le parole che egli ha dedicato a Leconte de Lisle: «La raffinatezza della sua invenzione poetica si manifesta [...] nell'aver trasposto la concezione del mito ellenico nel paese dei laghi nordici [...]»¹⁹. Quasi un pre-saggio dell'interpretazione che più tardi Osip Mandelštam darà per la poesia *classica* dello stesso Annenskij²⁰.

Così la statua della *Pace*, abbandonata nel parco eppure orgogliosa d'una bellezza ormai perduta, priva di integrità, esposta alle ferite del tempo, tra l'erba incolta e «mai falciata», emana l'ambigua seduzione di cui parlerà molti anni più tardi Marguerite Yourcenar:

Certe opere minori che non si è pensato di mettere al riparo in gallerie o padiglioni adatti, abbandonate lentamente ai piedi di un platano, sul bordo di una fontana, acquistano nel tempo la maestà o il languore di un albero o di una pianta; quel fauno villosa è un tronco coperto di muschio; quella ninfa reclina somiglia al caprifoglio che l'abbraccia. Altre ancora devono solo alla violenza degli uomini la bellezza nuova che hanno acquisito: la spinta che le abbatté dal piedistallo, il martello degli iconoclasti le hanno dato la forma del presente. L'opera classica si impregna così di patetico; e gli dei mutilati hanno l'aria di martiri²¹.

Se *Il poeta di bronzo*, con la scelta intenzionale della forma-sonetto, il giambo regolare, lo sfondo evocatore dei giardini di Carskoe Selo è un diretto richiamo a Puškin, la successiva lirica a *L. I. Mikulič* si può leggere

davvero come un *d'après* Puškin, con la precisione dei dettagli topografici, il *Campo di rose*, la *ninfa* con «l'acqua che non fluisce», l'imperatrice Caterina citata come *Felica*¹⁵, nella sua mitica trasformazione in cigno e di nuovo — «bronzo un giovane Puškin». Note queste che parlano alla posterità di un sospendersi dell'azione del tempo, consegnandosi alla fissità del materiale e del mito, con la prima chiusa di eco romantica sul vanire del mondo e sul fluire del tempo, fermato nel prezioso istante dell'*acqua che non si esaurisce* dalla brocca spezzata¹⁶. Mentre la seconda clausola, un «distico caudato»¹⁷, propone il tema della *malinconia*, legata al parco: «Al nome di Carskoe Selo/sorrideremo tra le lacrime»¹⁸.

Per due volte dunque Annenskij rende omaggio a Puškin, dopo il saggio su *Puškin e Carskoe Selo*, costruendo tuttavia, con il *Trifoglio del parco*, un proprio mito rovesciato, svolgendo in forma originale il tema ambivalente della statua. Alcuni attributi costanti ne accompagnano la presenza nella sua lirica, così il bianco del marmo¹⁹, che suggerisce la valenza funebre di questo colore, il dislocamento incongruo che la degrada, come nelle due liriche di *Canti sommessi*, oppure la sua mutilazione, che ne contraddice la funzione di segno imperituro²⁰.

Come più tardi nel *Trifoglio del parco*, dove la «fanciulla bianca» è disgiunta da Pan, il gruppo statuario di *Amore e Psiche* compare come endiadi scissa nelle due poesie contigue all'interno della raccolta *Canti sommessi* del 1904, *La bettola della vita* (*Traktir žizni*) e *Laggiù* (*Tam*), così da suggerire una sua impossibile ricomposizione, quasi ripetendo in cifra il monito del *Simposio* pla-

tonico. Vi appaiono una Psiche «che biancheggia» ritra tra piante di ficus, allegoria di un ideale perduto nello squallido interno d'una bettola, a sua volta metafora dell'esistenza (*Traktir žizni*), seguita da un bianco Eros «privo d'ali» (*Tam*), a cui non può ricongiungersi, anch'esso isolato in una notturna sala da pranzo, fra triviali «azalee artificiali», che ripetono il disincanto del posticcio, la perdita di una natura idealizzata e integra, quale ancora poteva apparire all'anima romantica.

Nell'Eros «senz'ali» possiamo anche cogliere un rinvio indiretto al celebre gruppo di Antonio Canova *Amore e Psiche stanti*, conservato al Museo dell'Ermitage, acquisito da Alessandro I nel 1815, dove Amore è raffigurato come un languido giovinetto privo dell'attributo delle ali, mentre osserva la farfalla (l'anima-*Psyche*) che Psiche gli posa sul palmo aperto⁶⁰.

Il Bello, l'ideale greco-latino esaltato dal neoclassicismo, non sfuggirà alle fauci di Chronos, come sembra ammonire l'incisione del frontespizio all'opera sulla statuarìa classica di François Perrier, dove un minaccioso Tempo sta divorando il *Torso Belvedere*⁶¹.

La bellezza, ripete Annenskij, è un irraggiungibile ideale, «che splende lontano, chissà dove», del quale fango e bassezza terrene sono solo deturpata traccia mnestica:

E se fango e bassura fossero solo tormento
per una bellezza che splende lontano, chissà dove...⁶²

Ideale platonico che lascia ai mortali un calco, non diverso dalla statua in cera che vanamente accende il desi-

derio di Laodamia. E nella tragedia *Laodamia*, questa «Lenora di Tessaglia», conclusa nel giugno 1902⁶³, sembrano concentrarsi alcuni tratti della riflessione di Annenskij sulla distanza dall'antico. Il suo pathos della distanza: «*pasos rasstojanija*»⁶⁴.

Nella premessa al testo, aperta dalla citazione ovidiana dalle *Heroides*: «Dum careo veris, gaudia falsa juvant», Annenskij illustra il compito affidato al dio Hermes, lo psicopompo per eccellenza, suo esplicito alter-ego: «il pensoso e scettico Hermes-contemplativo non pretende di essere altro che un pallido riflesso del suo confratello classico»⁶⁵. O ancora, nella lettera alla Borodina, esprime compiutamente l'intenzione di affidare al dio dei transiti la propria percezione del mondo classico:

In lui ho riposto tutto l'universo delle rappresentazioni religiose dell'antica Ellade, così come io mi raffiguro il suo lato ideale. Temo che in pochi capiranno il significato delle parole di Hermes, benché esse siano prive di qualsiasi ciarpame mitologico⁶⁶.

Già compaiono motivi poi ripresi nelle liriche tra il 1904 e il 1908, già si anima la statua, fonte di ispirazione nel tempo a venire. Né risulta difficile riconoscere nel monologo del dio con il Corifeo il diretto antecedente del personale mito statuaria di Annenskij e nella figura del «dio di marmo» il prototipo del *poeta di bronzo*, o anche una ipostasi del poeta stesso, novello Ovidio in esilio, nel lontano settentrione, terra di «barbari»⁶⁷. Il dio «battuto dalle piogge» preannuncia le «nere ferite d'umi-

de labbra» sulla «dea scolpita» nel *Trifoglio del parco* e la successiva metamorfosi dell'immagine nella poesia di Anna Achmatova: «E là, il mio sosia di marmo...», ove «chiare piogge dilavano/la sua ferita abbrunata...»⁶⁸.

Complesso mitologema dove confluiscono la meditazione sulla *vanitas*, la relazione della cultura russa con il mito classico, la permanenza della poesia *sub specie aeternitatis*, quando ispirata dalla «bellezza pensosa dell'oblio».

E allorché,

Passato il buio dei secoli, diverrò
Soltanto un dio di marmo, battuto
Dalle piogge e in oblio, chissà dove,
A settentrione, fra i barbari, in un viale
Incolto e oscuro, talvolta scosso
Il sonno dagli occhi offuscati.
In una notte bianca o al colmo di luglio,
Sorriderò a un fiore o a una fanciulla amante,
Oppure ispirerò a un poeta la bellezza
Pensosa dell'oblio...⁶⁹

Si può allora leggere il *Trittico* del parco, fissato alla cerniera centrale del sonetto in omaggio a Puškin, come un estremo congedo dall'armonia puškiniana, dal ben composto mondo di Carskoe Selo, dove la natura 'scolpita' e 'architettata' duplicava la costruzione di Pietro, fregata di pietra approntata come una grandiosa scultura sullo specchio delle acque della Nevà. E nella consapevolezza di una irreparabile distanza, quando la Storia è entrata nel tempo individuale, Annenskij commisura

l'impossibilità del classico all'esordio del Novecento.

Tedio, accidia, *Spleen*, sarcasmo, ecco il tormento dell'Ideale, «*mùka ideala*», come recita l'exergo di *Canti sommessi*, firmato con lo pseudonimo — un possibile ipogramma — «*Nik-to*», Nessuno, *Outis*, in forma di preannuncio che nel moderno «la severa dea della bellezza non teme ormai di inclinare la sua rosea fiaccola su deformità e disfacimento»⁷². Quasi una cupa eco alla convinzione che i poeti contemporanei siano solo «effimeri ospiti di Polifemo»⁷³, e la poesia stessa «figlia della morte e della disperazione»⁷⁴.

Penso che le parole scritte da Osip Mandel'stam restituiscano ancora oggi l'immagine più commovente e veritiera di questo poeta di grandezza europea, troppo distillato per essere gustato appieno in Russia e nel resto d'Europa:

Sono convinto che quando gli europei lo avranno conosciuto, dopo aver umilmente educato le proprie generazioni allo studio della lingua russa, come quelle precedenti venivano allevate sulle lingue antiche e sulla poesia classica, proveranno un senso di paura per l'audacia di questo regale predatore, che ha rapito la loro colomba Euridice per portarla tra le nevi russe, strappando lo scialle classico dalle spalle di Fedra per ricoprire con tenerezza, come si addice ad un poeta russo, un Ovidio ancora intirizzito dal freddo con una pelliccia di animale selvatico [...] Annenskij sentiva l'intera poesia mondiale come un fascio di raggi proiettati dall'Ellade. Egli conosceva la distanza, ne sentiva il pathos e il freddo, e non accostava mai esteriormente il mondo russo e quello ellenico⁷⁵.

APPENDICE

TRIFOGLIO DEL PARCO

I

<Sto sul fondo>

Sto sul fondo, io, misero frantume,
sopra me l'acqua verdeggia...
Dalle pesanti tenebre di vetro
non c'è via d'uscita, per nessuno...

Ricordo il cielo, gli zigzag del volo,
il bianco del marmo, con sotto il bacino,
ricordo il vapore della fontana,
tutto intriso di un fuoco azzurrino...

A credere ai bisbigli che in delirio
tormentano la mia odiosa quiete,
è per me che Andromeda là geme
con la bianca mano mutilata.

Vologda, 20 maggio <1906>

2

Il poeta di bronzo

Nella cupola azzurra biancheggiano le nubi,
e nette si stagliano in alto le cime ricciate,
ma già brilla la polvere, s'allungano le ombre,
e di lontano giungono al cuore i fantasmi.

Non so se così breve era il racconto,
o forse non ho letto l'ultima sua parte?...
Nella cupola pallida sono spente le nubi,

ROVINA DEL CLASSICO

e la notte ora passa fra le cime annerite...
E la panchina, e l'uomo che è seduto,
nel buio immoto si fanno più gravi, paurosi.
Aspetta: ecco già risplendono i garofani,

gli aerei cespugli si disfano, svaporano,
e il poeta di bronzo, scosso il giogo del sonno,
dal piedistallo balzerà nell'erba stillante.

3

«PACE»*

La statua della pace

Tra i bagni dorati e gli obelischi in gloria
sta una fanciulla bianca, erbe folte intorno...

Non la conforta il tirso e il timpano rache,
e non c'è un bianco Pan di marmo che l'ami,

solo gelide nebbie l'hanno accarezzata,
e restano nere ferite di umide labbra.

Ma ancora è in lei l'orgoglio della beltà di un tempo,
e, tutto intorno, mai non si fa scia l'erba.

Non so dire perché la dea scolpita
muova nel cuore una dolce malta ...

In lei amo l'offesa, l'orrore del naso,
le gambe serrate e il rozzo nodo dei capelli.

Di più quando la pioggia fredda semina,
e la sua nudità biancheggia inerme ...

Oh, avessi l'eternità: io la baratterei
per l'indifferenza alle offese del tempo.

<1905>

* In italiano nell'originale.

L. I. Mikulič

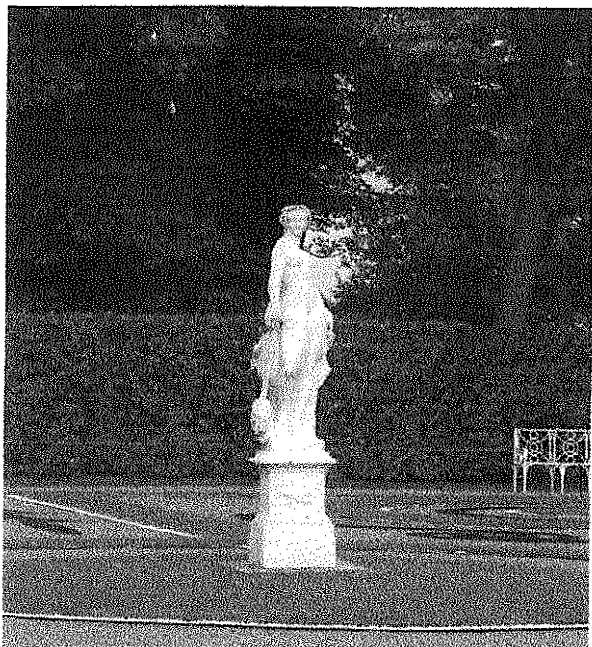
Là sono ritratti i grandi uomini,
 e c'è sottile una nebbia canora,
 un passato leggendario
 alita là in tenera reseda.
 Là una ninfa reca acqua di Tájcy,*
 acqua che non fluisce,
 là s'è fatta cigno Felica
 e bronzo un giovane Puškin.

Là s'increspano acque chiare,
 e regnano orgogliose le betulle.
 Là c'erano le rose, sì, le rose
 che la corrente via trascina.
 Là c'era tutto quel che non torna
 per ispirare sogni ai lilla.

.....

Al nome di «Carskoe Selo»
 sorrideremo tra le lacrime.

* Si riferisce alle sorgenti vicino al villaggio *Malye Tájcy*, appartenute un tempo all'anziano di Puškin Abram Petrovič Hannibal, che alimentavano non solo la celebrata fontana con la fionda dalla breccia rotta, ma anche i numerosi laghetti e stagni del parco di Carskoe Selo.



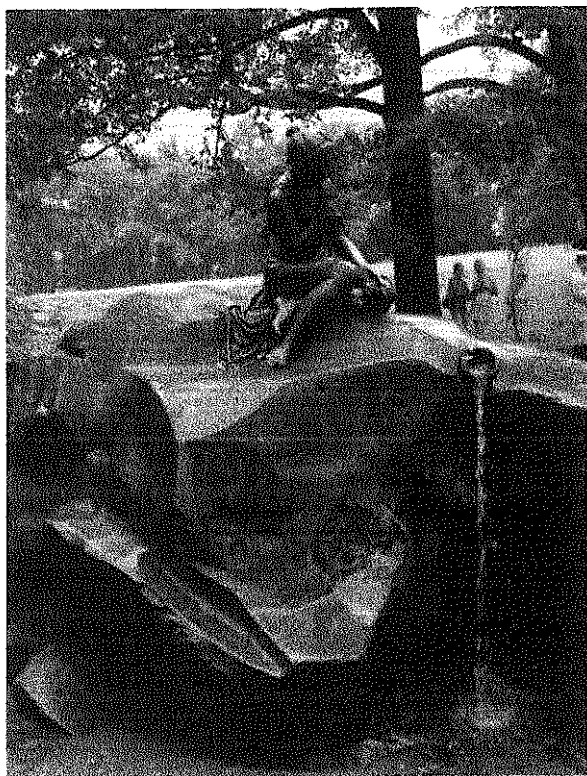
1. Giuseppe Zemignani, *Allegoria della Pace*. San Pietroburgo, Carskoe Selo. Fotografia di Andrej Novikov.



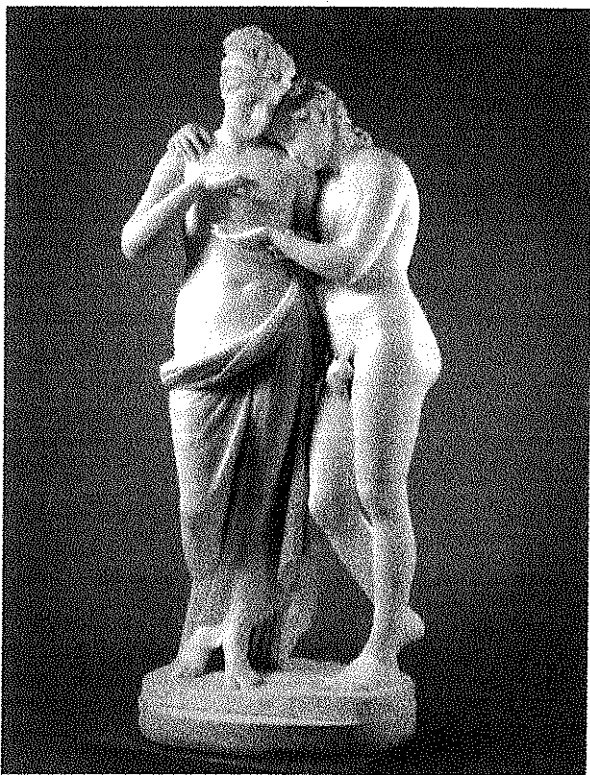
2. Antonio Tarsia, *Andromeda*. San Pietroburgo, Carskoe Selo.



3. Robert Bach, *Aleksandr Sergeevič Puškin* (1899). San Pietroburgo, Carskoe Selo. Fotografia di Andrej Novikov.



4. Pavel Petrovič Sokolov, *La lattaia* (o *Perrette*). San Pietroburgo, Carskoe Selo.



5. Antonio Canova, *Amore e Psiche stanti*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

* Un ringraziamento particolare va alla cortesia di Larisa Valentinovna Bardovskaja, Irada Kurtovna Bott, Andrej Novikov e ai colleghi dell'Archivio di Carskoe Selo.

¹ O. Mandel'stam, *O prirode slova*, in *Sobranie sočinenij v 3-ch tomach*, Inter-language Literary Associates, New York, 1971, t. II, p. 252, 253 (trad. it. di M. Olsoufieva, *Della natura della parola*, in *La quarta prosa*, De Donato, Bari 1967, rist. Editori Riuniti, Roma 1986, p. 70).

² Cfr. L. Ginzburg, *Veščnyj mir*, in *O lirike*, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad, 1964, pp. 350-352; V. Brjusov, *Dal'kie i blizkie*, in *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1987, t. VI, p. 328.

³ Cfr. D. Lichačëv, *Poetika sadov. K semantike sadovo-parkovyh stilej. Sad kak tekst*, Nauka, Moskva 1987, pp. 23-37 (trad. it. B. Ronchetti, C. Zonghetti, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino 1998). Cap. III, IV, V. «Nei giardini di Carskoe Selo il momento 'ideologico' era sempre pienamente presente, sia quando, con Pietro I, vi vennero collocate delle sculture a soggetto esopico, sia quando, con Caterina, in quel 'pacifico rifugio della Filosofia' che era la galleria aperta di Cameron (rivolta al giardino) furono collocate 'statue e busti di uomini celebri'», p. 307. Indagando l'ispirazione della poesia «liceale» di Puškin, Annenskij annota: «Forse solo la poesia dei monumenti è stata restituita in modo più vivo [...]», I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, in *Knigi otraženij*, Nauka, Moskva 1979, p. 309.

⁴ Cfr. I. Annenskij, *Pisma*, *ivi*, Nauka, Moskva 1979, pp. 462-463, dove, nella lettera del 2.VIII.1905, indirizzata ad Anna Vladimirovna Borodina, la stessa lirica, che Annenskij con autoironia definisce «una delle mie poesie *liriche*», sarà trascritta dal poeta in quattro quattre regolari. Della libertà prosodica con cui Annenskij organizza in modo innovativo la struttura metrico-ritmica delle proprie poesie è già stato scritto, in particolare da M. Ju. Lotman, *Innokentij Annenskij - razrušitel' soneta*, in «Słowianska metryka porównawcza», V, *Sonet*, «IBL», Warszawa, pp. 123-131.

⁵ Cfr. G. T. Savel'eva, *Dva mifa o Carskom Sele*, in *Innokentij Annenskij i ruskaja kul'tura XX veka*, AO Arsis, Sankt-Peterburg 1996.

⁶ E. F. Gollerbach, *Gorod Muz*, LEV, Paris 1980, p. 113. «È raro incontrare in Annenskij una nomenclatura di monumenti, denominazioni e in generale segni concreti del paesaggio di Carskoe Selo, eppure qualcosa di intrinseco a Carskoe Selo intride la maggior parte dei suoi versi. Anche se il *Trifoglio del parco* e due poesie da *Canti sommessi* rappresentano una eccezione particolare», *ivi*, p. 109.

⁷ Cfr. I. Annenskij, *Primečanija*, a cura di A. V. Fëdorov, in *Stichotvorenija i tragedii*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1990, pp. 372-373. Oggi la statua, pesantemente restaurata, si trova nel *parterre* del palazzo di Carskoe Selo (fig. 1).

⁸ Cfr. E. Panofsky, «*Et in Arcadia ego*»: Poussin e la tradizione elegiaca, in *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1986.

⁹ I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, in *Knigi otraženij*, *cit.*, p. 308: «Rimanendo nell'ambito del lirismo, scopriamo che proprio a Carskoe Selo, in questo 'parco della rimembranza' *par excellence*, deve essersi sviluppata per la prima volta nell'animo di Puškin l'inclinazione a una forma poetica della *rimembranza*, tonalità che Puškin ha particolarmente amato anche in seguito».

¹⁰ Cfr. V. Gitin, *Točka zrenija kak estetičeskaja real'nost'*, in *Innokentij Annenskij i ruskaja kul'tura XX veka*, *cit.*, p. 13: «Così la rimembranza come categoria estetica diviene per Annenskij fonte di ispirazione, di interpretazione estetica del reale».

¹¹ Cfr. I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, cit., p. 310.

¹² *Ivi*, p. 308. E aggiunge: «Proprio qui, in questo armonico alternarsi di ombre e brillio, azzurro e oro, d'acqua, verzura e marmo; di antichità e di vita; in questa raffinata fusione di natura e arte Puškin, ancora alla soglia dell'età giovanile, poté trovare tutti gli elementi di quella severa bellezza cui rimase sempre fedele [...]».

¹³ D. Lichačëv, *La poesia dei giardini*, cit., p. 210. Tema interpretato come centrale nella poetica di Annenskij da L. Ginzburg, *Veščnyj mir*, cit., p. 340: «Indubbiamente Annenskij pensava che l'infelicità fosse inscritta nella natura stessa dell'uomo, condannato alla morte e alla disgregazione».

¹⁴ L'espressione usata da Lichačëv è un rinvio evidente alla poesia *Il fiume del tempo* del 6 luglio 1816, scritta alla vigilia della morte da Gavriila Der avin, *Reka vremën*, in *Sočinenija*, Akademičeskij Proekt, Sankt Peterburg 2002, pp. 541-542.

¹⁵ I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, cit., p. 305. Il riferimento è al poema puškiniano di gusto ariostesco *Ruslan e Ljudmila* (1820), dove il vecchio mago lascivo Černomor non avrà ragione, nonostante gli incantamenti di magia nera, della vergine Ljudmila.

¹⁶ *Ivi*, p. 310.

¹⁷ T. Venclova, *Ten' i statuja*, in *Innokentij Annenskij i russkaja kul'tura XX veka*, cit., p. 64: «Sottoposta alle 'offese del tempo', transcunte come l'essere umano, l'arte tuttavia supera l'oblio e lo trasfigura in memoria, poiché ogni suo sogno è anello di una catena infinita».

¹⁸ E. F. Gollerbach, *Gorod Muž*, cit., p. 112.

¹⁹ Anche se, dal 1914, Pietroburgo era stata ridenominata Pietrogrado, i suoi abitanti e l'*intelligencija* russa continuavano a chiamarla Pietroburgo, o piuttosto, familiarmente, *Piter*. Cfr. A. Belyj, *Odna iz obitelej carstva tenej*, The Scholar Press Limited, Yorks, England, 1976; I. Brodskij, *Guida a una città che ha cambiato nome*, in *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 1986 (trad. it. G. Forti).

²⁰ V. Chodasevič, *Dom iskusstv*, in *Literaturnye stat'i i vospominanija*, Izd. imeni Čechova. New York, 1954, p. 400 (trad. it. di N. Pucci, *La casa delle arti*, in *Il corridoio bianco*, ACTIS, Piombino 1995).

²¹ M. Ju. Lotman, *Innokentij Annenskij - razrušitel' soneta*, cit., p. 128.

²² J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, in *The Complete Poems*. London, 1970.

²³ I. Annenskij, *Peterburg*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 186.

²⁴ Il testo definitivo reca il verso: «*I pri ataja stala naš idol*», «E ciò ch'era calcato divenne il nostro idolo» (il riferimento è al serpente, in russo di genere femminile, «schacciato» dallo zoccolo posteriore del cavallo nel monumento a Pietro I), mentre una prima variante dava più esplicitamente «Il passato divenne il nostro idolo» (*I prošedšee stalo naš idol*). Noto qui inoltre la posizione rilevata del termine *idol* che rinvia al sinonimo *kumir*, utilizzato da Puškin nel suo *Cavaliere di bronzo* (*Mednyj vsadnik*).

²⁵ Non è difficile leggere nei versi dedicati a Pietroburgo una precisa genealogia che muove dalle ipostasi del *Cavaliere di bronzo* di Puškin al *Profeta* di Lermontov — additato allo sprezzo dei bambini — e al suo *Gladiatore morente*, dove nella seconda parte pone in rima il «mondo d'Europa» (*evropejskij mir*) con il termine *kumir* (idolo) destinato anch'esso a divenire «trastullo d'infanti» (*igrališče detej*), «deriso dalla folla che esulta» (*osmejannyj likujuščej tolpoju*).

²⁶ La statua, così intrinseca per la cultura dell'Europa occidentale a una mitologia dell'antico, suscita infatti in terra slava sospetto, inquietudine, foriera di rovina per l'uomo, secondo l'analisi che del mito statuario in Puškin ha condotto R. Jakobson, cfr. *Sočeta v simbolice Puškinovž*, «Slovo a slovesnost», III, Praha 1937, pp. 339-340 (*La simbologia della statua in Puškin*, trad. it. di C. Graziadei in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino 1985). È ancora Jakobson che connette il significato blasfemo, pagano della statuaria antica — quale appariva a Gogol' — alla origine iconoclasta della cultura bizantina, *ivi*, pp. 110-111.

²⁷ E. F. Gollerbach, *Gorod Muz*, cit., pp. 112-113.

²⁸ I. Annenskij, *Statuja mira da Trilistnik v parke*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 122. V. Setchkarev vi legge invece l'incarnazione della «indifferenza come ideale», in *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*, Mouton & Co., Publishers, The Hague 1963, p. 97.

²⁹ Una posizione analoga dell'io lirico troveremo ancora, circa vent'anni dopo, nel tetrattico *Al mare* (1921) di V. Chodasevič, in una consonanza sorprendente con la coeva poesia di T. S. Eliot. Cfr. V. Chodasevič, *U morja*, da *Evropejskaja noč'* in *Stichotvorenija, Sovetskij pisatel'*, Leningrad 1989, pp. 158-161.

³⁰ Cfr. I. Annenskij, *Jumor Lermontova, Ob estetičeskom otnošenii Lermontova k prirode*, in *Knigi otnaženij*, cit. Su questa particolare predilezione, valga la memoria di V. A. Pjast che ricorda l'emozione con cui Annenskij recitava nelle serate letterarie versi di Lermontov, in *Vstreči*, NLO, Moskva, 1997, p. 105.

³¹ Ju. Mann, *Zaverenie romantičeskoj tradicii (Poemy «Mcyri» i «Demon»)*, in *Lermontov i literatura narodov Sovetskogo Sojuza*, Izdatel'stvo Erevanskogo Universiteta, Erevan, 1974, p. 32-62.

³² La statua di Andromeda, pesantemente restaurata, è stata di recente attribuita ad Antonio Tarsia da S. O. Androsov, collaboratore del Museo Ermitage. All'inizio del secolo essa era collocata vicino agli 'Stagni a specchio' (fig. 2).

³³ D. E. Maksimov, *Poezija i proza Al. Bloka*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1975, pp. 233-234.

³⁴ Ne *Il poeta di bronzo* solo la seconda quartina propone un *io* che commenta: «...o forse non ho letto l'ultima sua parte?», che però quasi si dissolve nel tono elegiaco delle due quartine.

³⁵ D. E. Maksimov, *Poezija i proza Al. Bloka*, cit., p. 97. Un'inclinazione che circa un secolo più tardi intramerà strettamente la poetica di Iosif Brodskij, in poesie come *Natura-morta*, *Torso*, *Dedicata alla sedia*, *Strofe*, per concludersi nei versi degli anni Novanta — *Il busto di Tiberio*, *A Cornelio Dolabella*.

³⁶ Virgilio, *Ecloge*, I, 83: «Maioresque cadunt altis de montibus umbrae».

³⁷ A. Barzach, *Součastie v bezmolví*, in *Innokentij Annenskij i ruskaja kultura XX veka*, cit., p. 76.

³⁸ I dettagli descrittivi ci convincono che l'uomo seduto sulla panchina sia la statua bronzea di Puškin, eretta su di un alto piedestallo, opera dello scultore R. R. Bach, collocata il 26 maggio 1899 nel giardino di Carskoe Selo, per il centenario della nascita del poeta (fig. 3). Cfr. 1799-1847. *Puškin i ego vremja*, «Terra», Moskva 1997, p. 70.

³⁹ I. Annenskij, *Čto takoe poezija?*, in *Knigi otraženij*, cit., p. 206, e ancora elenca «la mistica musica del non detto e il fissare l'effimero» come «arsenale della nuova poesia», *ibidem*. Più volte è stata notata la particolare predilezione di Annenskij per «l'istante brevissimo, meglio... per un tempo condensato, che si arresta innanzi a noi», A.A. Barzach, *Součastie v bezmolví*, cit., p. 68.

⁴⁰ Cfr. A. S. Puškin, *Pišma k žene*, Nauka, Leningrad 1986, nella lettera alla moglie del 14 maggio 1836 scrive: «Qui vogliono scolpire il mio busto. Ma io non voglio. La mia bruttezza di negro sarebbe consegnata all'immortalità in tutta la sua morta immobilità», p. 80.

⁴¹ I. Annenskij, *Bronzovyj poet*, da *Trilistnik v parke*, cit., p. 122.

⁴² Cfr. A. Blok, *Pëtr, Poedinok, Meeting*, dal ciclo *Gorod*, in *Sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, Pravda, Moskva, 1976, t. II, pp. 133-135 e note, ivi, pp. 325-327.

⁴³ Cfr. I. Annenskij, *L. I. Mikulič*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 572.

⁴⁴ I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, cit., p. 321.

⁴⁵ Cfr. nota 26. Per la coloritura parodica che nel *Cavaliere di bronzo* quasi segna un doppio umiliato nell'antieroe Evgenij, — «su una fiera di marmo a cavalcioni» — e per i motivi storico-iconologici a cui rinvia il monumento equestre a Pietro I, cfr. D. M. Bethea, *The Role*

of the Eques in Puškin's Bronze Horseman, in *Puškin today*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993, pp. 99-118.

⁴⁶ Cfr. G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino, 1985; P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo arte, Milano 1997.

⁴⁷ Cfr. nota 40.

⁴⁸ I. Annenskij, *Puškin i Carskoe Selo*, cit., p. 321.

⁴⁹ Cfr. H. Honour, *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino 1962, pp. 38-40.

⁵⁰ I. Annenskij, *Leconte de Lisle*, in *Knigi otruženij*, cit., p. 408.

⁵¹ Cfr. nota 73.

⁵² M. Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, pp. 52-53.

⁵³ Con l'appellativo di *Felica* (un calco dal latino) Caterina II si autostilizza nel personaggio della saggia Chanša (la moglie del Chan) nella fiaba allegorica *Fiaba dello zarevič Chlor* (spb., 1781). All'imperatrice dedica Gavrila Der avin l'ode *Felica* nel 1783, determinando l'uso officioso dell'appellativo per indicare la sovrana nell'*entourage* della corte.

⁵⁴ Cfr. A. S. Puškin, *Carskosel'skaja statuja*, in *Sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1974-1978, t. 2, p. 233, dedicata alla celebre statua in bronzo, collocata nel parco di Caterina, opera dello scultore P. P. Sokolov, raffigurante una fanciulla seduta sulla roccia con una brocca rotta, detta *La lattaiia* o *Perrette*, ispirata alla favola di La Fontaine «*La laitière et le pot au lait*», qui trasfigurata in ninfa classica (fig. 4).

⁵⁵ M. Ju. Lotman, *Innokentij Annenskij - razrušitel' soneta*, cit., p. 131.

⁵⁶ I. Annenskij, *L. I. Mikulič*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 198.

⁵⁷ Il «bianco del marmo» è quasi un'ossessione per Annenskij, come nella poesia *Angoscia della pietra bianca* (*Taska belogo kamuja*),

scritta a Simferopol' nel 1904, e inclusa nel *Trifoglio dell'angoscia* (*Trilistnik toski*).

⁵⁸ Cfr. I. Annenskij, *Čto takoe poezija?*, cit., p. 111, dove Annenskij sceglie di tracciare una parabola che muove dal canone di Policleto a *l'homme au nez cassé* di August Rodin per indicare la trasformazione del gusto letterario.

⁵⁹ Annenskij ha scritto della propria Musa come «asessuata», «priva d'amore».

⁶⁰ Cfr. *Canova all'Ermitage. Le sculture del museo di San Pietroburgo*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 86-91 (catalogo della mostra, tenuta a Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 12.XII.1991-29.II.1992) (fig. 5).

⁶¹ Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983.

⁶² I. Annenskij, «O, net, ne stan [...]», in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 103. La poesia, che data 19 maggio 1906, fa parte del *Trifoglio della maledizione* (*Trilistnik prokljatija*).

⁶³ I. Annenskij, *Laodamija*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 413; I. Annenskij, *Pis'ma*, cit., pp. 450-456 (Lettera a A. V. Borodina, 14.VI.1902). Per il mito di Laodamia cfr. anche M. Bettini, *I simulacri di Laodamia*, in *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1987, cap. II, pp. 12-16.

⁶⁴ Cfr. V. Ivanov, *O I. Annenskom*, in *Borozdy i meži*, Bradda Books, «The Scholar Press Ltd.» Letchworth, Herts. England 1971, p. 301.

⁶⁵ I. Annenskij, *Laodamija*, Prefazione, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 416. Altro sembiante quello di un «Hermes ruffiano, Hermes che spoglia i morti» nell'interpretazione che più tardi Annenskij darà della tragedia di A. Suarès *Achille Vengeur* (1907) in *Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poezii*, «Hermes», 15 maggio, n. 10 (16), 1908, p. 282.

⁶⁶ I. Annenskij, *Pis' ma*, cit., p. 454 (Lettera a A. V. Borodina, 14.VI.1902).

⁶⁷ Convince di questa ipotesi autobiografica anche il richiamo alla «notte bianca», il fenomeno atmosferico tipico delle notti Pietroburghesi all'esordio dell'estate.

⁶⁸ A. Achmatova, «*A tam, moj mramornyj dvojniki...*», *V Carskom sele (1910)*, II, in *Stichotvorenija i poemy*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1976, p. 26.

⁶⁹ I. Annenskij, *Laodamija*, in *Stichotvorenija i tragedii*, cit., p. 452.

⁷⁰ I. Annenskij, *Čto takoe poezija?*, cit., p. 207.

⁷¹ *Ibidem*. Riprendendo quest'immagine, V. F. Chodasevič afferma che «Per Annenskij la poesia era come uno scongiuro contro lo spaventoso ciclope-morte», *Ob Annenskom*, in *Literaturnye stat'i i vospominanija*, cit., p. 164.

⁷² I. Annenskij, *Čto takoe poezija?*, cit., p. 207.

⁷³ O. Mandel'stam, *O privode slova*, in *Sobranie sočinenij...*, cit., c. II, pp. 252, 253. Trad. it. *Della natura della parola*, in *La quarta prosa*, cit., pp. 71-72.