

Osip Mandel'stam
CHI TROVA UN FERRO DI CAVALLO
ODE D'ARDESIA

(1923)

Mario Caramitti

1. Nel 1923 la ‘nave dei filosofi’ è appena salpata. L'emigrazione forzata nel corso dell'anno precedente di alcune centinaia di intellettuali russi antisovietici è un evento particolarmente emblematico nella parabola dell'instaurazione di una nuova autocrazia. Tra i tanti che avranno a rimpiangere di essere rimasti a terra, Osip Mandel'stam, al di là di un rapporto apparentemente non ancora conflittuale con il potere, percepisce con già dilaniante evidenza l'attrito del tempo e della storia sull'individualità creativa. È appena uscito il suo secondo libro, *Tristia*, prima a Berlino nel 1922 e all'inizio dell'anno successivo in patria, leggermente ampliato, con il titolo di *Secondo libro* (Vtoraja kniga). L'accoglienza è sostanzialmente positiva, pur se in un'ottica che “in quel momento era già divenuta un cliché: Mandel'stam è un ‘artista raffinato’ ma non ha niente da dire” [LEKMANOV 2009: 88]. Eppure il 1923 assume nel suo immaginario contorni di età estrema, cui affidare prove di raccordo e quasi testamentarie. È così in prosa con gli articoli *Umanesimo e contemporaneità* (Gumanizm i sovremennost') e *Sturm und Drang* (Burja i natysk). Ed è così soprattutto in poesia, con una serie di testi di straordinaria densità semica e espressiva, che preludono

per drammaticità a quasi un decennio di silenzio poetico e lasciano costantemente avvertire un discorso sui massimi sistemi incrinati, un sermone sull'orlo dell'abisso, un lancinante messaggio d'addio. Tali sono *Il secolo* (Vek), *Parigi* (Pariž), *Ma il cielo è gravido di futuro...* (A nebo buduščim beremenno...) e soprattutto due delle poesie più lunghe, ermetiche e affascinanti del poeta, *Chi trova un ferro di cavallo* (Našedšij podkovu) e *Ode d'ardesia* (Grifel' naja oda).

Si tratta, in sostanza, di due ininterrotte dichiarazioni di poetica, fervide e coinvolgenti, entrambe fanno sfoggio di un concentrato pirotecnico di immagini oscure, arcane e di strabiliante pregnanza, tutte sottese e sospese tra cielo e terra tanto nella lettera che nel portato tropico, a generare una fortissima e irrisolta tensione metafisica, moltiplicate poi in nuclei sottilmente connessi che determinano i motivi fondamentali della memoria condivisa, della natura come brulicante tavolozza d'interrelazioni, del tempo immutabile e inesorabile, il tutto dominato da una sensazione ossimorica di impotenza e speranza, di progettualità e tracollo.

È difficile immaginare opere di Mandel'stam che abbiano maggiormente focalizzato l'attenzione della critica, sia per il ruolo di fulcro esperienziale e biografico e di ponte tra la prima e la seconda, più ermetica e straziata, maniera del poeta, sia per lo sterminato terreno d'indagine aperto dal fittissimo intreccio tropico e semiotico, dal densissimo portato concettuale e intertestuale, dagli enigmi dell'intento complessivo, dalla dedalica storia testuale di *Ode d'ardesia*. Entrambe sono state oggetto di analisi monologiche estremamente approfondite: quella ormai epocale di Omry Ronen per *Ode d'ardesia* [1983: 1-223], impressionante per erudizione e raziocinio, e quella non meno dettagliata ma più dispersiva di Lada Panova per *Chi trova un ferro di cavallo* [2003: 607-715], sui cui grava l'eccessiva sottolineatura della pur valida intuizione dell'influsso di Chénier e Barbier.

Questi due saggi, dai quali è ineludibile prendere le mosse, danno già il polso dell'approccio dominante nell'esegesi mandel'stamiana, in pertinenza ai nostri testi e in generale, e cioè la scansione ipotestua-

le inaugurata da Taranovsky [1976], ma già evidente nella precoce intuizione di Žirmunskij di un Mandel'stam schlegelianamente autore di “poesia della poesia” [1928: 305] e in tante dichiarazioni di poetica dello stesso (ad esempio “che pena spremere/ le alghe delle armonie altrui”¹ in una delle varianti di *Ode d'ardesia*). Far emergere il reticolo di suggestioni e impulsi che legava il processo creativo mandel'stamiano alla memoria attiva e passiva di testi altrui e al contesto dei propri, inteso programmaticamente come indiviso, vivo non a stampa ma nell'elaborazione di singoli frammenti, rimaneggiata di continuo con atto performativo, a voce alta (*s golosa*), è senza dubbio presupposto basilare per intendere l'impianto della sua poesia. Eppure non di rado sono state sollevate perplessità² sull'unilateralità di un metodo che, soprattutto se applicato meccanicamente, rischia di trasformare il testo poetico in un patchwork frankensteiniano fine a se stesso; per dirla con un'autorità come Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov: “Ho forti dubbi sull'utilità di gravare il lettore di tutte queste associazioni, per interessanti che possano sembrare agli specialisti” [2009: 19].

Esiste, insomma, ampio spazio di approfondimento e puntualizzazione nell'ottica di un'analisi focalizzata sulla parola poetica in tutte le sue componenti, fonico-ritmiche, tropiche, strutturali e compositive. Più ancora, però, sarà utile l'analisi combinata di *Chi trova un ferro di cavallo* e *Ode d'ardesia*, concepite sulla base di identici presupposti ontologici e collegate da evidentissime analogie in termini di immagini e motivi, con un numero sorprendente di corrispondenze letterali. In maniera analoga, a sottolineare la profonda interconnessione di tutti i testi che preludono al silenzio di Mandel'stam nella seconda parte degli anni Venti, Ronen ha associato, su basi piuttosto concettuali che linguistiche, l'analisi di *Ode d'ardesia* a quella di *Primo gennaio 1924* (1 janvarja 1924) [1983: 225-387].

¹ “Какая мука выжимать/ Чужих гармоний водоросли” [Мес 2011: 177].

² Ben evidenziate da Pina Napolitano in uno dei più approfonditi e coerenti studi italiani su Mandel'stam [2017: 13-14]. Basilare anche il richiamo alla centralità della dimensione linguistica nell'interpretazione delle metafore mandel'stamiane da parte di Boris Uspenskij [2018: 14].

La difficoltà e la lunghezza delle due poesie non ha favorito la recezione italiana. Esiste una traduzione giovanile di Serena Vitale di entrambe le poesie [1976: 49-53; 54-57], di buon livello poetico, ma gravata da numerose e clamorose sviste.³ Le poesie sono state poi tradotte nell'ampia scelta proposta da Gario Zappi [2018: 159-162; 163-165], ma le rese, pur entusiaste e dedite, restano letteralistiche e inespressive. Si è scelto perciò di offrire per entrambi i testi una nuova versione italiana, espressamente mirata a illustrare e contestualizzare le citazioni, così come a dare al lettore contezza dei passi non specificamente analizzati. Le versioni presentano un numero considerevole di rese interpretative, fondate su inferenze delle fonti secondarie, contesto mandel'stamiano ampio e ipotesti, così come alcune rese esplicative, ma, considerata l'assenza di spazio per chiose che le motivino integralmente, andranno considerate a tutti gli effetti delle traduzioni di servizio.

2. *Chi trova un ferro di cavallo* è un unicum nella poesia di Mandel'stam non solo per la lunghezza (92 versi, inferiore solo ai 98 dei *Versi sul milite ignoto*, *Stichi o neizvestnom soldate*, 1937-38) ma anche perché è una delle rarissime incursioni nel verso libero tentate dal poeta. In queste coordinate così asimmetriche è implicito un forte intento sperimentale, che sottolinea ulteriormente come, nell'indubbio momento di impasse, Mandel'stam si sentisse più a un bivio che in un vicolo cieco.

³ Riguardano soprattutto *Našedšij podkovu* (reso, altrettanto bene, come *Trovando un ferro di cavallo*): l'aria è "coinvolta" invece che "impastata" (51, *zamesit'* confuso con *zamešat'*), la *lapta*, sorta di mazza per l'omonimo gioco tradizionale, è scambiata con *lapa* e tradotta "fruscio zampe-verdi" (53), Neera è tradotta con l'articolo, come fosse un toponimo (49), il collo piegato ma immobile del cavallo (66) è inteso come ancora in movimento: "ripido stacco dell'incollatura"; e poi "livello" invece che "superficie" del mare (*poverchnost'*, 13), acquazzone "insipido" piuttosto che di "acqua dolce" (*presnyj*, 25). In *Ode d'ardesia* oltre a *grjada*, reso come "aiuola" – mentre indica qui le altre due accezioni del lemma, ibridate fra loro: 'dorsale montana' e 'serie di oggetti uniformi' – va persa la gran parte delle allusioni e dei riferimenti (con evidente fraintendimento traduttivo quella all'incredulità di Tommaso, 67-69).

Per prima cosa occorre sottolineare come lunghezza e assoluta innovatività del ritmo siano riflesso diretto della parallela ricerca di nuove forme condotta in direzione della prosa già in quell'anno, che sfocerà nella prima *povest'* altamente ritmizzata, *Il rumore del tempo* (Šum vremena, 1925). E forma di prosa voleva inizialmente avere anche *Chi trova un ferro di cavallo*, uscito in una prima redazione sul giornale "Nakanune" (1923, n. 453) senza suddivisione in versi e con i paragrafi numerati, alla maniera delle poesie in prosa di ascendenza simbolista (ad esempio le *Sinfonie* di Belyj). In realtà dal punto di vista cronologico la prima pubblicazione è quella sulla rivista "Krasnaja Nov'" (marzo-aprile, 1923), dove la poesia è già nella forma versale in cui si consoliderà, ma Ol'ga Reinbach, che ha studiato a fondo la storia del testo, ritiene, basandosi anche sul manoscritto, che sia da ritenere originaria la versione in prosa, semplicemente trattenuta più a lungo dalla redazione di "Nakanune" [2018: 9].

Altra questione redazionale importante è la presenza del sottotitolo *Frammento pindarico* (Pindaričeskij otryvok), che a partire dalla pubblicazione su "Krasnaja nov'" verrà mantenuto in tutte le successive edizioni in vita, ma non nell'ultima, *Poesie* (Stichotvorenija) del 1928, considerata quindi ultima volontà autoriale, con conseguente esclusione del sottotitolo sia nella maggioranza delle edizioni più recenti – inclusa quella curata da Aleksandr Mec [2009a], che qui prendiamo come riferimento – sia nella più parte dei contesti d'esegesi. In questa chiave, naturalmente, l'accentuazione o meno del rilievo del sottotitolo può diventare determinante, e quindi, ad esempio, non ne terrà conto Panova [2003: 615], che polemizza con l'abuso di ipotesti antichi (riferendosi in particolare, seppur indirettamente, a Diana Myers, 1991).

Al di là del quesito strettamente filologico, è in particolare la natura di frammento che si pone come connotante per la poesia: più di quanto già implichi la poetica mandel'stamiana stessa, *Chi trova un ferro di cavallo* appare in ogni sua parte una forma poetica residuale – a immagine del motivo eponimo – come un lacerto o una

serie di lacerti di un discorso più ampio (e ininterrotto, forse non estinguibile), focalizzato via via su flash cronotopici palesemente distinti (il forte afflato mitologico e arcaizzante della parte centrale, un più diffuso sentimento settecentesco vagamente petrino nell'incipit, il progredire gnomico verso un tempo eterno e sempre più astratto nel finale).

Altrettanto indiscutibile è la presenza di una fascinazione pindarica che attraversa larghi strati della poesia, al di là dei concreti ipotesti, della loro lingua di filtrazione (traduzioni russe o tedesche), e comunque sia inteso Pindaro nell'immaginario autoriale: specifico poeta o modellizzazione del poeta antico, latore del genere dell'epinicio così poco consono alle circostanze di stesura, ma proprio per antinomia stimolante e evocativo, oppure del motivo della corsa di cavalli e cocchi, insieme mitica e concretamente sportiva, vistoso concentrato di energia cui appoggiarsi in estremizzazioni e sincopi ("e le agili bighe/ il cui giogo rinserra enfi di sforzo stormi pennuti", 34).⁴

Chiunque si accosti a *Chi trova un ferro di cavallo* avverte da subito una sensazione atipica, spiazzante. Potremmo riassumerla con le parole della poetessa contemporanea Marija Stepanova: "È un testo espressamente concepito come uno spartiacque, concepito per distinguersi dagli altri e in qualche modo per apparire altrui" [STEPANOVA (OBORIN) 2022]. E in effetti il ritmo placido e cadenzato che a un tratto s'aggroviglia, il lessico molto ordinario ma per questo quasi ieratico, il sapore di antico e quotidiano insieme possono dare l'impressione di trovarsi di fronte a un Mandel'stam 'altro'. Potrebbe bastare il titolo, che è un ostentato antititolo: il motivo fondante del testo, il ferro di cavallo, estrapolato in un singolo verso assieme al participio passato attivo, ponendo come eponima la più imprevedibile delle forme grammaticali, ma anche a dire che, se si identifica spesso una

⁴ Per tutte le citazioni (da entrambi i testi) si rimanda con lo stesso numero di verso sia alla traduzione italiana che all'originale russo. E per questo alla raccolta delle opere complete curata da Aleksandr Mec [MANDEL'STAM, 2009a], rispettivamente [128-131] per quanto concerne *Chi trova un ferro di cavallo*, e [134-137] per *Ode d'ardesia*.

poesia con il primo verso, perché non se ne potrebbe scegliere un altro? Così, attoniti e perplessi, vuole il poeta che si resti. Così come resta lui: “Le labbra, quando non hanno più nulla da dire,/ conservano la forma dell’ultima parola pronunciata” (80-81). L’intento ultimo è scolpire alla massima intensità la parola poetica in un momento di grande stasi, nel silenzio venturo.

Questo rallentamento percettivo estremo – a fronte di un intreccio non decifrabile, nonostante i quasi cento versi – rappresenta il senso profondo della poesia. Mandel’štam fa emergere, insistendo su una ramificata matericità elementare (acqua, terra, aria), mille rivoli d’interconnessione semica, in primo luogo sinestetica, che inducono, a livello anche molto fisico, intuitivo, a percepire la consustanzialità e compenetrazione dell’universo. “L’aria trema per i paragoni” (30). “La terra romba come una metafora” (32). Ci si può immergere in *Chi trova un ferro di cavallo* e, nell’evanescenza dei singoli passaggi logici (nell’originale non meno che in traduzione), lasciarsi irretire dalla condivisione del tutto.

A dirimerne i costituenti, il primo e capitale nodo ermeneutico è senza dubbio il ferro di cavallo. Non simbolo scontato di buona sorte – tra l’altro non originariamente russo – pur se viene a un certo punto appeso sulla porta di casa, quasi come amuleto (77), ma coacervo di valenze, in gran parte ascrivibili a una funzione di contatto e intermediazione: tra cavallo e terra, tra terra e quanto la sovrasta, tra stasi e movimento; è poi il ferro di cavallo a innescare le scintille a contatto con il selciato, la selce (*kremen’*, 79), pietra identitaria dell’umanità delle origini e motivo cruciale del nostro dittico di poesie; ed è il ferro quanto resta del cavallo una volta spento il moto, e potenzialmente il cavallo stesso. Chi a questo punto lo trova non è il poeta, e non è il lettore, è una specie di officiante dell’intermediazione, nei cui gesti si avverte allo stesso tempo ritualità (74-75), pietà (78-79), calma, rassegnazione. In questa chiave è l’emblema più nitido della memoria, del tempo sospeso e estinto. Ronen [1992: 503] vi vede il lascito postremo dell’esautorato stato petrino.

In maniera ancora più evidente il ferro può essere una gigantografica sineddoche per il cavallo stesso, altro grande protagonista della poesia. E nella stessa ottica sostituisce metonimicamente la corsa, motivo centrale in *Parigi*, come osserva Broyde [1975: 105]. Nell'immaginario di Mandel'stam il ferro di cavallo è una presenza ricorrente (in undici componimenti) e si presenta spesso come precisa e molto evocativa forma geometrica, che assomma, con l'ostentata irregolarità del lato aperto, linee rette e curve, incarnando alla massima potenza lo spirito della condivisione e della mediazione. L'orientamento assiologico che sembrerebbe nel complesso positivo è però clamorosamente smentito dal famigerato epigramma contro Stalin del 1933, in cui il ferro di cavallo torna come similitudine per i decreti-fendenti che emana il dittatore [MANDEL'STAM 2009a: 184]. E se qui sotto la forma irregolare per eccellenza trapela il boomerang, ancora più esplicito, seppur subliminale, è l'intento autolesionista.

Diana Myers individua nella poesia un potenziale parallelismo con la struttura triadica dell'ode pindarica [1991: 5]. Al di là della condivisibilità di un'ipotesi che neanche l'autrice avanza con insistenza, una scansione in tre fasi, distinte ma profondamente interrelate, sembra effettivamente alla base dell'architettura del componimento.

Il primo movimento (1-27) parte con una prospettiva di vistosa teatralizzazione, presupponendo un narratore collettivo che osserva da un punto statico uno scenario in vorticoso trasformazione, in cui mare e terra si identificano e scambiano di ruolo e tutto è assoggettato all'invariante onnicomprensiva del collegamento verticale con il cielo, attuato da conifere di diversa natura con la chioma o – ormai senza – in veste di alberi di nave. Questo eterogeneo continuum verticale è poi ribadito e riassunto da una delle immagini essenziali di entrambi i testi qui esaminati, l'*otvës*, termine russo che indica sia una parete montana a picco che lo strumento edile tradizionale del filo a piombo da quella ispirato, valenze ancorate in qualche modo entrambe al ponte di una nave, costituendone così metonimicamente un ulteriore albero (8, in sostanza intraducibile). Infine l'*otvës* torna a ribadire con

una bizzarra applicazione nautica il leitmotiv dell'opposizione verticale/orizzontale: “confronterà con l'attrazione del grembo della terra/ la superficie ruvida dei mari” (12-13). A innescare il motivo correlato della trasformazione degli alberi in assi da costruzione navale è un'enigmatica figura che aggancia obliquamente l'universo compenetrato e interconnesso con individualizzazioni potenzialmente storicizzabili: un carpentiere “padre dei viaggi, amico dei navigatori” (19) nel quale sono stati via via visti Argo [KOVALĚVA, NESTEROV 1995: 168], Ulisse [ČERAŠNJAJA 1981: 66], Poseidone [CAVANAGH 1995: 167] ma che più verosimilmente allude a Pietro il Grande, come suggerito da Broyde [1975: 179].

Il nucleo centrale della poesia (28-71) è introdotto da un netto stacco dalla voce narrante collettiva (“Da dove iniziare?”, 28), che anticipa il successivo marcato passaggio all'‘io’. E da una specie di brivido dinamico acceso all'improvviso, senza che venga meno la densità dell'universo interrelato. Panova [2003: 641] sottolinea l'estrema concentrazione di predicati cinetici nella terza strofa: “s'incrina” – “oscilla” – “trema” – “romba” – “si dilaniano” – “sbuffanti” (29-36), sulla scia dei quali è introdotto l'unico tassello d'intreccio enucleabile, la corsa dei cavalli, con o senza cocchi. I frammenti che lo costituiscono – sparsi ma non dispersi – possono a ogni buon conto essere considerati pindarici: la sfida impari di bighe trainate da uccelli a quelle dominatrici degli ippodromi (33-36); la corsa dei cavalli che prosegue all'interno di una misteriosa sfera di cristallo (48), ulteriore ipostasi della materia ‘densa’; la tensione estrema della corsa, nella quale si realizza insieme il contatto e il distacco tra gli zoccoli – il ferro di cavallo – e la pietra, la selce (67-71); prima però il cavallo era stato presentato steso nella polvere e coperto di bava, stremato (65-67) dalla corsa non ancora descritta, forse, secondo Panova e Ronen, morente, ma di questo manca evidenza. Evidente è invece la sconfitta e il senso di sconfitta, già pregresso per la biga alata e implicito nel ferro di cavallo residuale, che sarà esteso all'io autoriale in tre successive focalizzazioni: a ammettere un indefinito errore (57), subito dopo

un'improvvisa e inattesa considerazione storiosofica: "Il fragile computo degli anni della nostra era si approssima alla fine" (55), che si riferisce in senso esteso all'età del cristianesimo innestata sulla cultura greco-romana [PANOVA 2003: 655] ma con non minore evidenza alla cultura e alla società russa travolte dalla rivoluzione [cfr. CAVANAGH 1995: 155-157]; nella drammatica connotazione della propria lingua come fossile, anche lei residuale, comunque altrui (84-85); nella chiusa inesorabile: "Il tempo mi trincia, come una moneta,/ e io non mi sento già più..." (91-92).

La sconfitta, la resa al "secolo feroce",⁵ il postulato di mutismo sono un nodo cruciale della poesia, ma non ne sono il tema principale, che è la riconsiderazione della stessa contingenza in una dimensione più ampia che la ingloba, non la muta ma la 'tramuta' ontologicamente, per cui il ferro di cavallo memore e tacito può essere l'anno 1923; ma c'è, ed è alla massima potenza proprio nelle strofe centrali della poesia, un altro universo, nel quale il 1923, Pindaro, i cavalli, gli dei greci e la flotta petrina sono permeati della stessa essenza ulteriore rispetto al tempo e allo spazio e descrivibile soltanto attraverso la rielaborazione metamorfica della materia: "L'aria può essere scura come l'acqua, e tutto quel ch'è vivo vi nuota dentro, come un pesce" (45), "L'aria è di pasta densa quanto la terra" (51). Il concetto della densità impalpabile, imponderabile ma onnicomprensiva è poi esteso (46-49, 58-59) a una sfera,⁶ di consistenza mutevole e reversibile (densa, tesa, cava, fusa, di cristallo), che intuiamo come concentrato massimo del nostro scibile e esperibile, un globo terrestre visto dall'esterno con gli occhi di qualche arcaica cosmogonia. Allo stesso modo la descrizione della corsa del cavallo estremizza a tal punto il ritmo dei passi e la

⁵ "Век мой, зверь мой" [MANDEL'STAM 2009a: 134].

⁶ La "sfera" innesca anche un evidente nesso paronimico tra etimi greci e latini con "era" e "Neera" (46, 58, 49). Quest'ultima, difficilmente riconducibile a uno dei numerosi, ma irrilevanti prototipi mitologici, evoca indirettamente una 'nuova era', alternativa a quella in esaurimento, ma viene anche a trovarsi, in versione italiana, in curiosa assonanza con "terre nere", traduzione inevitabile di *černozëm* (49), che non è escluso Mandel'stam possa aver considerato.

loro visualizzazione che i versi 67-71 possono essere ‘tradotti’ coerentemente solo con la formula 4³, o ricorrendo, come fa Probststein [2007], al quadro di Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio*.

Anche nel nucleo centrale della poesia c’è un richiamo volutamente ambiguo a una circostanza concretizzabile e storicizzabile, sprovvista di marcature ermeneutiche univoche: si tratta dell’evocazione di un non meglio specificato “nome” (67-71) che viene introdotto in un canto, verosimilmente ma non necessariamente questo. Le ipotesi spaziano dai vincitori degli agoni celebrati da Pindaro [PANOVA 2003: 643] a Pindaro del sottotitolo o a Mandel’štam stesso [cfr. STEPANOVA (OBORIN) 2022] a Neera (49), che per Ronen, in una suggestiva ma molto ardita ipotesi di creatività ipotestuale, è un tributo a Chénier che invitava a farne una nuova dea [1983: 203]. Attenendoci nella traduzione al semplice significato letterale, abbiamo lasciato emergere un’ipotesi alternativa del tutto metaletteraria, ma non meno motivata, che cioè Mandel’štam si riferisca al fatto che questa poesia – così come *Ode d’ardesia* – è dotata di un titolo, in discontinuità con la sua prassi pregressa e successiva.

Nel brano finale (73-92), del quale si sono già esaminati i luoghi fondamentali del ritrovamento del ferro di cavallo e del soccombere del poeta al tempo, il motivo della memoria si fa dominante e sposta il focus percettivo dal gorgogliare della materia metamorfica a un andamento rarefatto, sentenziale, a una stasi a tutti gli effetti archeologica di singole componenti dotate di forte potenziale semiotico (i semi pietrificati, le monete, il poeta stesso, tutte ipostasi, ovviamente, del ferro di cavallo), rese definitivamente sterili e inattive.

Da ultimo, per intendere a pieno la straordinaria intensità espressiva e evocativa del tessuto poetico di *Chi trova un ferro di cavallo*, occorre considerare in un’ottica complessiva gli strumenti attivati da Mandel’štam per generare il suo universo in cui tutto si parla, la materia non ha mai la natura che ci si aspetterebbe e che è inizialmente annunciata, le interrelazioni sono imprevedibili e imperscrutabili. La dominante di questo universo pare essere a tutti gli effetti sinesteti-

ca, pur se di una natura molto particolare. Si respira⁷ l'odore delle "lacrime di resina" (15), "il sussurro corre" (53), "l'era risuona" (58), "il viso è un calco della voce" (63), ma le categorie della retorica non sono sufficienti a descrivere l'interscambio onnicomprensivo di funzioni logiche e semantiche, che non è prosopopea e non è catacresi, ma è conferimento di vitalità tropica a tutto quanto è animato o inanimato proprio in base al sovvertimento di questa nozione basilare. Di qui la superficie ruvida del mare, il dialogo tra cime e radici, il baratto tra alberi e cielo, l'aria che trema, la metafora che romba, il nuoto nell'aria, l'aria impastata, il collo equino dotato di memoria (67): tutto è partecipe di tutto.

3. *Ode d'ardesia*, fin dal titolo, muove dalla stessa dominante materica. Ma fin dal titolo sottopone l'effervescenza molecolare del tessuto del verso a una prova ancora più estrema: far agire termini e concetti in cui è innescata una sorta di deriva polisemica all'interno di una struttura metrica convenzionale diacronicamente marcata e sotto l'impronta vistosa della parola altrui, non nel perimetro più o meno districabile e plausibile degli ipotesti, ma in dichiarata ripresa letterale e sovrapposizione concettuale.

Siamo quindi, per cominciare, in un contesto di esplicito parallelismo con il XVIII secolo, inteso come epoca ignara della profondità metafisica del secolo successivo e del relativismo poi da questa generato, sospesa in ingenuo sconcerto e "gettata, come un gattino cieco in una cesta, tra mondi a lei incomprensibili",⁸ gli stessi dei quali è di nuovo in balia il rinselvatichico Novecento e tra i quali si muove agevolmente, come già in *Chi trova un ferro di cavallo*, il poeta assetato di ontologie enigmatiche. All'ode settecentesca si chiede, non solo da parte di Mandel'stam, ma anche dei molti (da Majakovskij a Cveta-

⁷ Alcune delle versioni sono state qui sintetizzate o rese letterali, mentre più avanti si danno delle semplici parafrasi.

⁸ "как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров" [MANDEL'STAM 2010: 118], nell'articolo *Il secolo diciannovesimo* (Devjatnadcatyj vek, 1922).

eva, e prima Konevskoj) che ne hanno ripreso e innovato gli stilemi, una forma poetica d'impatto monumentale, che associ eloquenza e incisività dialettica. È interessante come alcune delle caratteristiche dell'*Ode come genere oratorio* (Oda kak oratorskij žanr), che Tynjanov andava definendo proprio in quegli anni (ma la pubblicazione sarà del 1927), si attagliano perfettamente alla ripresa mandel'stamiana, in particolare l'attrazione simbolico-espressiva fra termini lontani e l'inserimento della singola parola in un più ampio campo associativo fonico e metrico. Mandel'stam, che era ricorso solo una volta in maniera esplicita alla forma dell'ode (*Ode a Beethoven*, Oda Betchovenu, 1914), sceglie per *Ode d'ardesia* la tetrapodia giambica, metro canonico per l'ode, con una struttura strofica (aBaBcDcD) specificamente identificabile con le rielaborazioni ottocentesche del genere odico, in particolare le *dumy* di Ryleev [cfr. RONEN 1983: 2]. Una successione sempre alternata e sempre uniforme di rime tronche e piane conferisce un indubbio equilibrio classico al componimento, incrinato però, soprattutto a partire dalla quinta strofa, dai bruschi scossoni espressivi di rime imperfette o anche semplici assonanze (*zelënych – zverënyš, obryzgan – vizgi*), di esplicita coloritura novecentesca. Particolarmente ambiguo è l'effetto della parola non rimabile *përsten'* (forma slavo ecclesiastica, quindi aulica, per 'anello'), ostentata sia nella prima che nell'ultima strofa, in stravagante associazione prima con *pèsni* e poi con *perstj* (di sonorità molto più simile – è sempre slavoecclesiastico, per 'dita' – ma ossitono).

Nel titolo e al secondo verso fanno subito irruzione nella poesia due intertesti che la connotano in maniera così ingente da lasciar immaginare un'identificazione di genere parallela, una sorta di 'poesia esodale', l'ultimo componimento nella vita di un poeta, al quale, per spirito e intento, alla luce di quanto sopra detto potrebbe ben ascriversi anche *Chi trova un ferro di cavallo*. Il primo è la poesia *Della caducità* (Na tlennost'), scritta con uno stilo di piombo ('graffiata') da Deržavin tre giorni prima di morire (il 6 luglio 1816) su una piccola lavagna d'ardesia, come quelle un tempo in uso nelle scuole al posto

dei quaderni, da allora conservata alla Biblioteca nazionale di Pietroburgo, pur se ormai le lettere sono quasi indecifrabili. Si tratta di otto versi dal suggestivo incipit “reka vremën”, cioè “il fiume del tempo”, riflesso speculare dell’omonima litografia, versione russa dell’originale tedesco di Friedrich Strass, che sotto forma di fiume multicolore dagli infiniti bracci e affluenti rappresenta lo scorrere millenario e il succedersi delle civiltà. La stampa era appesa da anni nello studio di Deržavin, la cui ispirazione muove quindi da un evidente contesto di ekphrasis. La molteplicità spaziale, fisica ma anche ontologica del testo in quanto tale è uno dei temi fondamentali dell’ode di Mandelštam, che è quindi un’ekphrasis metaletteraria (sic!) di terzo, se non quarto grado: sul tempo, sulla stampa di Strass, sulla lavagna dove ha scritto Deržavin, sulla stessa lavagna musealizzata e personalmente esperita, cioè su come il tempo attacca il discorso sul tempo.

La poesia di Deržavin è un singolare anti-exegi monumentum, una disperante e tetra constatazione della caducità di ogni intrapresa umana, ivi inclusa la creazione letteraria. Essendo però tutta dominata dall’immagine dello scorrere del fiume del tempo, difficilmente può non essere associata alla celeberrima e ben più ottimistica ode deržaviniana *La cascata* (Vodopad, 1791). E proprio attraverso questo ulteriore rimando esercita l’influsso più diretto su *Ode d’ardesia*, chiaramente riscontrabile nella figura dei “seguaci dell’acqua scrosciante” (16 e 62), intenti senza dubbio in un atto di scrittura, prima di un brogliaccio” (16), poi di qualcosa di più concreto, legato all’immagine della selce (61-62), a sua volta connessa al lapis e all’ardesia. Lo stesso “brogliaccio”, nella forma paronimicamente⁹ sovrapponibile di “diario”, è del resto esplicitamente “graffiato nell’estate d’ardesia” nella strofa finale (66), con evidente richiamo al momento di stesura del testo di Deržavin.

La massima concentrazione intertestuale si registra però nel titolo, che in russo è *Grifel’naja oda* e, assieme all’associazione più immediata con *grifel’naja doska*, la ‘lavagna’ in russo, introduce

⁹ “černovik” e “dnevnik”.

subito lo strumento di scrittura, il *grifel'*, uno stilo di piombo o ardesia antenato diretto della matita e lontano discendente dello stilo romano, che si usava però per scrivere sull'argilla e non può quindi servire da riferimento. La sostanziale intraducibilità del termine in italiano ha sempre spinto ogni traduttore del titolo a optare per la focalizzazione della superficie di scrittura, che è matericamente e cromaticamente molto simile allo strumento, ricalcando così in maniera diretta uno dei più vistosi e affascinanti procedimenti della poesia. Anche nel testo russo infatti il *grifel'*, la sua traccia verbale e la superficie che l'accoglie sono a più riprese contaminati e metamorfizzati. Già ai versi 5-6 "Il segno latteo del lapis¹⁰ / sulla morbida ardesia delle nuvole" è una metaforizzazione antinomica totalizzante, estesa a tutti i componenti sia sul piano cromatico che su quello della consistenza. Alla seconda strofa è ripresa la stessa immagine (13-14), ma chiarendo con un sinonimo il ruolo del *grifel'* e declinando il contraddittorio vortice bianco/nero in un'ottica di instabilità ontologica e assiologica della scrittura stessa. Nella quarta strofa il contrasto si sposta sull'opposizione giorno/notte, anche qui con forti connotazioni antinomiche, come i sogni attribuiti al giorno (32) e il "gesso ardente" (28) che introduce un marcato elemento solare nella dominante atmosfera notturna (26-27). La lavagna iconoclasta rimanda senza dubbio [cfr. RONEN 1983: 146] a una chiesa luterana, ma resta in misura non minore la lavagna di Deržavin e la lavagna in quanto tale, luogo della scrittura effimera. Sarà lo stesso gesso ardente ad avviare l'atto di scrittura coerente e consapevole al verso 53, che secondo Ronen è il punto di svolta della poesia: "These lines mark the complete awakening of the conscious and personal creative impulse" [ivi: 187]. Ma l'innesco della tensione creativa, il superamento dell'impasse è sempre merito della voce viva, della fissazio-

¹⁰ Nella sua valenza arcaica di stilo per incidere la sanguigna 'lapis' era un perfetto traducete per *grifel'*, e tale è rimasto, indicando in sostanza la grafite, fino a quando nell'italiano comune non si è registrato un passaggio metonimico verso 'matita'; la parola ha però un'ideale sonorità e lo scostamento semantico non è determinante.

ne orale della poesia,¹¹ atto supremo e unico veramente compiuto, secondo Mandel'stam, dell'ispirazione (48-52).

Il secondo intertesto fondante è invece costituito da quella che tradizionalmente è considerata l'ultima poesia di Lermontov, "Sulla strada esco solo..." ("Vychožu odin ja na dorogu...", 1841) e ha riflessi testuali diretti su *Ode d'ardesia*, i cui due primi versi – "Tra stella e stella c'è un possente nesso./ Il sentiero selciato dell'antico canto" – riprendono letteralmente il quarto e il secondo della poesia di Lermontov,¹² che viene poi esplicitamente evocata al secondo verso. Il Lermontov visionario degli ultimi componimenti scritti nel Caucaso, sospeso tra presentimento della morte e contemplazione dell'universo, è il veicolo ideale, grazie a un lascito nell'immaginario condiviso ben più rilevante di quello del testo di Deržavin, per concentrare subito l'attenzione sul *kremen'*, la selce, forma elementare della natura che, associandosi costantemente all'acqua, costituisce uno dei leitmotiv del testo. Al primo verso il riferimento alle stelle serve soprattutto a isolare l'unico termine dell'incipit non derivato da Lermontov: la parola *styk*, che vale 'nesso, congiunzione, collegamento' e, partendo dalla dimensione astrale, in conformità con l'intero impianto concettuale della poesia, si concretizza via via e approssima anche focalmente, per sancire alla strofa finale "il nesso/ di selce e acqua, anello e ferro di cavallo" (71-72), cioè dei nuclei simbolici fondamentali dell'universo mandel'stamiano, distinti per la presenza o assenza dell'uomo come artefice; illuminante è il passaggio intermedio, anello di congiunzione tra cielo e terra: "quando ogni nesso è spruzzato di luna/ sul dirupo attonito" (42-43), dove la componente astrale della relazione è ormai parcellizzata e la pietra assume rilievo basilare.

¹¹ Pur in tutta la sua lungimirante consapevolezza di un'epoca di frattura e crisi, difficilmente Mandel'stam avrebbe potuto immaginare che, dopo la sua morte, tutti i suoi versi degli anni Trenta sarebbero stati tenuti a memoria dalla moglie Nadežda per oltre due decenni a fronte del costante rischio di dispersione dei manoscritti.

¹² "Звезда с звездой - могучий стык" (1) da "И звезда с звездой говорит" [LERMONTOV 2014: 356]; "Кремнистый путь из старой песни" (2) da "Сквозь туман кремнистый путь блестит" [*ibidem*].

La sensibilità creativa frastagliata, o meglio poetica del frammento, emersa in *Chi trova un ferro di cavallo* e consolidata da *Ode d'ardesia*, trova un'eclatante esemplificazione nella travagliatissima storia testuale di quest'ultima, che attraversa tre diverse redazioni, ciascuna oggetto di innumerevoli correzioni e ripensamenti. Michail Gasparov [1995: 158-191] ne analizza in dettaglio la successione e l'evoluzione, cogliendo un considerevole scostamento concettuale fra la prima redazione, nella quale il tema fondamentale dell'apprendistato conduceva a un progresso piuttosto sterile della natura che apprende dalla natura stessa, e al rischio di soccombere di fronte al fiume del tempo, e la terza, in cui c'è una prospettiva più ottimistica, il superamento della dicotomia tra natura e cultura e anche un riequilibrio delle energie simboliche attribuite a notte e giorno (anche se questo resta comunque in posizione svantaggiata: "il giorno policromo è scacciato con onta", 26).

Ode d'ardesia presenta poi un'altra, circoscritta ma determinante, questione filologica: in un manoscritto del 1937 Mandel'stam ha cancellato la seconda metà della sesta strofa e la prima metà della settima, fondendo le parti residue in un'unica strofa. L'intento è chiarissimo: "scompare il triplice riferimento alle voci notturne, che 'ammaestranò' per mano del poeta; il poeta appare più indipendente e intraprendente" [ivi : 192]. Nella poesia non ci sarebbe così più nessun riferimento alla voce, e neppure alla memoria, il cui ruolo è determinante nell'immaginario del primo Mandel'stam, e nel brano omissso: "È tua la voce, memoria,/che, salita in cattedra, spezza la notte" (45-46). Il taglio è stato introdotto a partire dall'edizione del 1973 curata da Nikolaj Chardžiev, ma è stato successivamente messo in discussione da esperti del calibro di Ronen e Gasparov, con l'argomento che la poesia così risultante sarebbe espressione di un indirizzo psicologico e logico-concettuale molto diverso rispetto a quello del momento della stesura, insomma, opera, in qualche modo, di un altro Mandel'stam, che non crede più alla poetica del frammento compiuto una volta formulato dalla voce [cfr. RONEN 1983: 181-187]. Nell'edizione del 2009, curata

da un raffinato filologo come Mec, i versi omessi sono stati reinserti, e noi li presentiamo in questa veste, fosse solo per garantire al lettore italiano un più ampio orizzonte prospettico.

A dispetto di una sintassi fortemente ermetica, dell'intonazione criptica e straniante, il senso generale di *Ode d'ardesia* è in linea di massima individuabile, e circoscrivibile a una riflessione sulle dinamiche della creazione poetica. Omry Ronen ne dà una descrizione molto dettagliata [1983: 37-57, ma in particolare 44-45], in larga parte condivisibile, sebbene qualsiasi percorso razionalizzante attraverso un dedalo polisemico sia giocoforza costretto a ometterne tasselli rilevanti. All'interno di un andamento palesemente ciclico (la prima e l'ultima strofa presentano appariscenti corrispondenze letterali, con l'anello e il ferro di cavallo a proiettare *en abyme* lo schema) sono individuati due nuclei più o meno equivalenti: una prima fase è contraddistinta da visioni caotiche, oniriche o astrali, da una percezione subliminale e collettiva dell'istinto creativo, un'inattuata disposizione all'apprendimento, sensazioni di paura e insicurezza, flusso del tempo indefinito o potenzialmente invertito: "Il ruscello gorgoglia a ritroso/ con una catenella di schiuma, trilli e parole" (11-12); la seconda fase inizia alla sesta strofa con la risorgenza (o risveglio) della memoria verbale (e individuale), contrapposta a quella visuale caratteristica del sogno, e da subito si delinea in maniera molto marcata un io lirico (ben sei verbi alla prima persona del presente) che attua, in maniera diretta o delegata, atti creativi contrapposti per coerenza a quelli della prima parte: "diario" invece che "brogliaccio", "gesso ardente" invece che lapis evanescente, "salda iscrizione momentanea" (54) invece che lattei disegni sulle nuvole. Nella chiusa questo io riabilitato alla creazione vuole saldare le falle nel flusso del tempo con un gesto duplicemente meta-testuale: indossare le vesti dell'incredulo Tommaso e mettere il dito... nella citazione silicea da Lermontov dell'esordio, che risulta rafforzata e attualizzata, con un esito epifanico in cui, alla già notata corrispondenza tra selce e acqua (emblemi della natura) si aggiunge quella tra anello e ferro di cavallo (cultura); si è realizzato, per dirla con Ronen,

“the magic embodiment of the astral epiphany on earth through an ultimate act of creative comprehension” [1983: 145], perché, come spiega un altro magistrale interprete di *Ode d'ardesia*, Dmitrij Segal: “Il poeta vede nella natura l'azione dello stesso principio (‘slancio’) generativo da cui scaturisce la cultura” [1972: 65].

Più in generale, però, nella lettura di Ronen si avverte un'ansia di simmetria non del tutto consona allo spirito del testo. Lo stesso prospetto di una struttura strofica 4+1+4 non pare avere evidenza, considerando che la quinta strofa è tematicamente affine alla sesta e non ha alcuna caratteristica che la isoli, o ne faccia un cardine. La riflessione sulla creazione si manifesta poi in altre forme, irregolari e eversive, proprio nella seconda parte che dovrebbe incarnare un ritrovato equilibrio. Così recita uno dei passi più ambigui: “Scambio il rumore col canto delle frecce,/ scambio l'assetto con strepitante furia” (55-56). Nell'anafora sta a sinistra una delle tipiche antinomie su cui dovrebbe reggersi la contrapposizione dei due nuclei: rumore e assetto (*stroj*); ma la logica li attribuisce entrambi alla prima fase, mentre quello che è incentivato (canto delle frecce, strepitante furia) è una condizione di subbuglio, effervescenza creativa non controllata. Stesso discorso vale per uno dei motivi più oscuri della poesia, ignorato dalla maggior parte degli interpreti, del quale solo Ronen fa menzione (ipotetica), individuando nella parola *grifel'*, sulla base di un parallelismo schilleriano, l'eco paronimico di *Griffel/Gipfel*¹³ [1983: 167]. Il lapis (lo stilo d'ardesia) ha una seconda natura, animata (come vuole la legge di consustanzialità mandel'stamiana), che a più riprese si manifesta secondo connotazioni ornitologiche. Quando per la prima volta l'elemento ornitologico è introdotto dalla “notte sparviera” (27), questa, con stacco metaforico apparentemente inesplicabile, “nutre il lapis” (28). Ma il tropo già vibra nel bagaglio recondito della parola poetica e alla sesta strofa l'io lirico, proprio nell'istante in cui si manifesta per la prima volta, sente un *vizg* del lapis, cioè un suono attribuibile in egual misura sia a fonte animata (sempre la prima lessicografica-

¹³ In realtà l'associazione è evocata altrettanto bene, se non meglio, dal russo *grifon*.

mente) che inanimata, e che noi, mediando e esplicitando, abbiamo tradotto “sento lo stridio dell’uccello lapis” (44). Subito dopo il motivo è espanso e esplicitato anche nel testo: la voce della memoria “getta i lapis ai boschi/ togliendoli di becco agli uccellini” (47-48). La vibrazione qui è estrema: c’è l’evangelico “gettare perle ai porci”, l’universale “togliere di bocca ai bambini”, la natura tutta diventa partecipe dell’ispirazione, che è in primo luogo *dispersione*, vita effimera, perdita, e solo a seguire diffusione.

In *Ode d’ardesia*, ancor più che in *Chi trova un ferro di cavallo*, è all’interno della parola stessa o del singolo sintagma che si manifesta l’instabilità ontologica del segno (e di ogni suo possibile referente), la fibrillazione del creato che il poeta forse solo avverte. Lo nota, analizzando la metafora mandel’stamiana, Boris Uspenskij, che muove dalla riflessione metaletteraria per eccellenza di Mandel’stam stesso, la *Conversazione su Dante* (Razgovor o Dante, 1933):

Ogni parola è una matassa aggrovigliata, dalla quale il senso sporge in direzioni diverse, senza mai concentrarsi in un unico punto canonicamente definito.¹⁴

Proprio così funzionano, per Uspenskij, le più sconcertanti e seducenti metafore di Mandel’stam. E più concretamente: “ogni parola fisicamente presente nel testo svolge la funzione di un’altra, non evidenziata esplicitamente, ma sottintesa” [USPENSKIJ 2018: 31]. Così, quando vediamo l’acqua connotata come affamata (*golodnaja*, 39), andrà inteso che è anche *cholodnaja*, cioè ‘fredda’,¹⁵ perché alcuni dei fili sporgenti devono trasmetterci un senso, altri l’altro, a seconda della nostra disposizione, compenetrazione con il testo, quantità di letture, ma, nell’ipotesi ottimale, devono trasmetterci tutte e due le valenze insieme. Oppure il chiasmo ostentato come un impiccio della

¹⁴ “Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку” [2010: 166].

¹⁵ In italiano si è reso “avida” per stemperare l’univocità del traduttore ed eventualmente evocare ‘algida’.

logica “dall’acqua imparano, li scava il tempo” (22) presuppone che ‘scatti’ subito nell’atto di recezione il *gutta cavat lapidem*, così come non meno diffusi adagi sul tempo maestro, ma incrociando, deautomatizzando i sintagmi si arriva a concentrare e insieme smontare i due fondamentali motivi del fiume del tempo che tutto travolge e dell’apprendistato della natura. E al cuore dell’immaginario estivo che il testo a gara evoca e smentisce c’è un laconico verso paratattico che abbiamo reso “Frutti maturi da cadere, grappoli turgidi” (33), mescolando, già sulla scorta di Uspenskij, il campo semantico di *narjvat’*, attribuito alla frutta, e di *zret’*, attribuito all’uva, perché nel primo verbo, poco logico, poco pertinente, ma espressivo e straniente, è già implicito il significato del secondo, in uno dei suoi composti *sozrevat’* o *nazrevat’* [USPENSKIJ 2018: 24].

4. In *Ode d’ardesia* “il bosco trasparente dell’aria/ è da tanto saturo di tutti” (OA 23-24).¹⁶ È un’aria che conosciamo, quella “di pasta densa quanto la terra” di *Chi trova un ferro di cavallo*. Adesso si chiarisce perché per il poeta era importante specificare che l’aria marina era *bezlesnyj*, cioè, letteralmente, “senza bosco”, “non di bosco”, e conseguentemente abbiamo tradotto “nell’aria adirata non satura di fusti” (FC 7). Più che altrove, queste due poesie di Mandel’stam vivono di una speciale chimica degli elementi, e la materia sovraccarica, consustanziale di *Chi trova un ferro di cavallo* travalica in *Ode d’ardesia*. È come se il primo fosse un discorso non esaurito, non circosccrivibile, che esonda, richiede altro spazio, ma uno spazio con le stesse coordinate ontologiche, che per il lettore sono ormai riconoscibili.

C’è una sola, apparente, ma cruciale differenza fra le due poesie, e riguarda proprio l’essenza della recezione: *Chi trova un ferro di cavallo* appare un testo disperante, che finisce con il verso “e io non mi sento già più...”. Lo stesso spirito è trasmesso da Deržavin alla sua lavagna e da questa a *Ode d’ardesia*, dove però, nella seconda parte, il

¹⁶ In quest’ultima sezione si indicherà con FC *Chi trova un ferro di cavallo*, e con OA *Ode d’ardesia*.

principio creativo si riafferma, e riunifica la brulicante incertezza del creato sotto la sua egida. Abbiamo, qui, due alternative coincidenti: le due poesie si possono leggere l'una come la continuazione dell'altra, e insieme rappresentano un tentativo di superamento della crisi; o, invece, gli eventuali tratti d'intreccio che riusciamo a desumere nei due testi non sono rilevanti per determinarne la lettura complessiva, che in entrambi i casi va ricondotta a un affresco dei legami tra l'io, il tempo, lo spazio e la natura e, soprattutto, la parola che tutto informa, vivifica e trasforma.

La contingenza che induce entrambi i testi ma che in entrambi è lontana e evanescente non è oggetto di inferenze risolutive, non è obiettivo delle illuminazioni. Alla nuova era e al secolo feroce Mandel'stam va incontro con lo spirito remissivo che lo contraddistingue, testimoniando insieme, con queste poesie, la resistenza indefessa della sua tavolozza espressiva e la disponibilità a un vagamente delineato compromesso. Così è in *Parola e cultura* (Slovo i kul'tura, 1921), che certamente ha in nuce *Ode d'ardesia*:

Il tempo vuole divorare lo stato. Risuona come la tromba dell'arcangelo la minaccia graffiata da Deržavin sulla lavagna d'ardesia. [...] La solidarietà per uno stato che rinnega la parola è il dovere sociale e il sacrificio richiesto al poeta.¹⁷

Uno spirito e anche una progettualità comune sono evidenti in alcune delle coordinate di base dei due testi. L'ispirazione all'ode, settecentesca o pindarica che sia, strutturante o solo evocativa, pone le poesie nel tempo grande della storia e della riflessione su di questa, in un tempo tessuto di reminiscenze che quanto più si fa 'testuale', tanto più può scorrere indifferentemente avanti o indietro o immergersi nella più profonda stasi. Il rapporto tra coscienza collettiva e coscienza individuale,

¹⁷ "Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. [...] Сострадание к государству, отрицающему слово, - общественный путь и подвиг современного поэта" [2010: 53].

grande e dolente nodo della contingenza postrivoluzionaria, è presentato in maniera del tutto speculare, muove dal ‘noi’, dalla consapevolezza di essere soggetto plurale intesa come produttiva, per poi passare nella seconda parte a una risoluta, ma non conflittuale, affermazione dell’io.

Le numerosissime coincidenze letterali vanno distinte su due piani. Il primo riguarda i presupposti dell’ontologia testuale, termini senza i quali non si attiverebbero le necessarie categorie dell’immaginario. *Kremen’* (‘selce, selciato’) in primo luogo. Poi *podkova* (‘ferro di cavallo’), *voda* (‘acqua’), *vozduch* (‘aria’), *golos* (‘voce’), *pesn’* (‘canto, canzone’, con sfumatura aulica). Di come interagiscono, del loro affatto peculiare ruolo di architravi della significazione estesa e contaminata, racconta con incisività Dmitrij Segal:

Secondo me *Ode d’ardesia* è uno spazio nel quale si attua una messinscena semantica, dove l’Infinito, la Vita, l’Uomo, la Cultura, la Creazione si esibiscono in ipostasi indotte dalla vista, dall’udito, dal tatto, mentre questi stessi sensi ‘cozzano’ di continuo, si ‘urtano con i fianchi’; emerge nel complesso l’inimitabile effetto mandel’stamiano di un mondo in permanente *statu nascendi*, che si trasforma e si organizza secondo modelli umani, sempre commensurabile con l’individuo e a questo interconnesso [1972: 58].

La pietra, sulla quale si fonda, dalla prima raccolta omonima (*Kamen’*, 1913), l’architettura verbale mandel’stamiana, regredisce a iponimo primordiale, per sua connotazione semantica avulso dalla cultura, ma idoneo a stratificazioni infinite e in queste vivificabile e correlabile. Il ferro di cavallo si porta dietro dalla prima poesia un portentoso bagaglio di mutabilità nel diapason moto/stasi e solo grazie a questo richiude e raccorda la sua forma identificandosi con l’anello, contaminando però anche quello con la sua irregolarità intrinseca. L’aria e l’acqua che sono inizialmente sovrapposte, connaturate, si spostano in *Ode d’ardesia* su un piano maggiormente cinetico (l’aria

in proiezione cosmica), ma il loro è un movimento nel quale resta sempre impressa la pastosità, la natura plasmatica da cui muovono. L'innescò della creazione mandel'stamiana – *s golosa* – prima a voce, recitato, detto e ridetto, plasmato, appunto, nel suono e dal suono stesso, che ha un ruolo così determinante (e poi rinnegato!) in *Ode d'ardesia*, parte dall'immagine del bambino il cui viso è “un calco perfetto della voce che pronuncia queste parole” (63 FC): il poeta, cioè, non vede il viso, ma prima sente le parole (da sé, da fuori, dalla notte...) e con quelle lo modella. Il subbuglio sinestetico si organizza e smentisce, incrina le forme che delinea, un universo di matericità elementare è mescolato, fisicamente, con i canti prescelti (Pindaro, Lermontov, il Vangelo), come la malta con l'acqua.

Ci sono poi alcuni fondamentali raccordi, soprattutto sintagmatici, per i quali la dinamica di un testo, specchiandola, chiarisce e commenta quella dell'altro. Il tempo, ad esempio, violato, deviato in parte nel suo flusso inesorabile, tale torna a essere nelle uniche due occorrenze letterali della parola *vremja*, del tutto sovrapponibili tra semantica e sintassi: “Il tempo mi trincia, come una moneta” (FC 91), “li scava il tempo” (OA 22). L'aggettivo breve di origine slavoecclesiastica *blažen* indica lo stato di beatitudine, con estensione, più o meno come in italiano, a più prosaici contesti di paremia; in entrambi i testi compare in un ambito legato all'idea di nominazione, atto fondamentale che evoca o innesca la creazione: “Tre volte beato chi dà un nome al canto” (FC 37) e “Beato chi ha chiamato la selce/ seguace dell'acqua scrosciante” (OA 61-62). Non c'è stato, infine, bisogno di tradurre la denominazione del gioco delle *babki*, variante russa degli aliossi o astragali, perché Mandel'stam li usa sempre in associazione esplicitante con la parola *pozvonki*, ‘vertebre’: “I bambini giocano con le vertebre di animali morti”,¹⁸ “C'era il tenero gioco con le vertebre

¹⁸ Subito prima (FC 51) si era ricordato un altro gioco tradizionale, la *lapta* (vagamente simile al criquet): “Per gli alberi corre un sussurro come un'asta verde”. Si è tradotto, nell'economia generale del testo, “asta” per mantenere il nesso di verticalità e introdurre comunque, in un'ottica di equivalenze dinamiche, un contesto ludico (cuccagna, atletica).

ovine” (OA 35). Si evoca sempre un’ambientazione rurale, con evidente rallentamento del ritmo, ma soprattutto si ritualizza la mutazione e la permutabilità, tra vita e morte, tra animato e inanimato.

Una delle chiavi di volta del rapporto fondativo tra le due poesie è certamente la parola *otvës*. In russo, come detto, vale filo a piombo e parete rocciosa verticale, ed è usato in *Chi trova un ferro di cavallo* per esemplificare il ruolo di nesso tra cielo e terra assegnato agli alberi (cfr. *supra*). Con la stessa valenza e ancor maggiore vocazione ascensionale torna in *Ode d’ardesia* alla terza strofa, in relazione a evangeliche città di capri e pecore, in un panorama aspro, di nuovo dominato dalla selce, vagamente mediorientale, nel quale le due accezioni campeggiano in assoluta interscambiabilità: “Ascoltano il sermone del filo a strapiombo” (21). In italiano si è dovuto ricorrere a un’esplicitazione, ma, conformemente all’analisi di Uspenskij delle metafore mandel’stamiane, davanti al lettore russo i due sensi fluttuano, baluginano, si annullano e si sommano. Se il filo a piombo è notoriamente un simbolo massonico, indice di equilibrio interiore e ricerca spirituale, la zona della sovrapposizione può assumere una coloritura esoterica, non necessariamente massonica, anche se altri rimandi al carpentiere (FC 18), al *prjamoj kamenščik*, “retto muratore”, che abbiamo esplicitato in “adepto muratore” (OA 57), a un “edificatore di navi o volte” (OA 58) hanno anche più dirette implicazioni massoniche, così come il leitmotiv di *Ode d’ardesia*, *styk*, che oltre a ‘nesso’ e ‘congiunzione’ vale anche “chiave di volta”.

Confrontandole, le due poesie lasciano emergere con ancor maggiore evidenza l’enorme tensione intellettuale, concettuale, emotiva, espressiva e inventiva che le informa, ed è difficile non convenire con Ronen quando, estendendo il campo di implicazioni e contingenze dell’io lirico di *Ode d’ardesia*, definisce “the conjectural protagonist of *Slovo i kul’tura*, *Vek*, *Našedšij podkovu* and *1 Jan*, the ideal martyr and saviour of culture, the ‘synthetic poet of the modern age’ [1983: 202].

Chi trova un ferro di cavallo

Guardiamo il bosco e diciamo:

ecco un bosco d'alberi maestri, fatto per le navi,
abeti rosati,

sgombri fino alla sommità dall'irsuta veste,

gli compete scricchiolare nella tempesta,

come solitari pini marittimi,

nell'aria adirata non satura di fusti;

come filo a piombo confitto nella tolda danzante resisteranno al
calcagno salmastro del vento,

e il navigante,

10 pervaso d'indomita sete di spazio,

trascinando tra fluidi solchi il fragile strumento del geometra,

confronterà con l'attrazione del grembo della terra

la superficie ruvida dei mari.

Ma all'odore

delle lacrime di resina traspiranti dal fasciame della nave,

mentre ammiriamo le assi

inchiodate in armoniose paratie

non dal pacifico carpentiere di Betlemme, ma da un altro,

padre dei viaggi, amico dei navigatori,

20 diciamo:

pure loro stavano sulla terra,

scomoda come il dorso d'un asino,

non sapevano le cime delle radici

sul celebre crinale montano

e sotto rovesci d'acqua dolce stormivano

proponendo invano al cielo di barattare per un pizzico di sale

il loro nobile carico.

Da dove iniziare?

Tutto s'incrina e oscilla.

30 L'aria trema per i paragoni.
 Nessuna parola è migliore di un'altra,
 la terra romba come una metafora,
 e le agili bighe
 il cui giogo rinserra enfi di sforzo stormi pennuti
 si dilaniano
 nella sfida con i beniamini sbuffanti degli ippodromi.

Tre volte beato chi dà un nome al canto:

adorna del titolo una canzone
 vivrà più a lungo delle altre –
 40 a distinguerla dalle sorelle ha una fascia sulla fronte,
 rimedio per l'amnesia e gli odori troppo inebrianti,
 sia l'intimità con un uomo
 o il pelo di un forte animale
 o semplicemente l'aroma del timo sgretolato tra le dita.

L'aria può essere scura come l'acqua, e tutto quel ch'è vivo vi nuota
 dentro, come un pesce,

sospingendo con le pinne la sfera,
 densa, tesa, appena scaldata –
 cristallo in cui corrono le ruote e caracollano i cavalli,
 umide terre nere di Neera, dissodate ogni notte ex novo
 50 con forche, tridenti, zappe, aratri.
 L'aria è di pasta densa quanto la terra,
 non c'è modo di uscirne, è difficile entrare.

Per gli alberi corre un sussurro come un'asta verde.

I bambini giocano con le vertebre di animali morti.

Il fragile computo degli anni della nostra era si approssima alla fine.

Grazie per ciò ch'è stato:

sono io che ho sbagliato, frainteso, perso il conto.

L'era risuonava come una sfera d'oro,
 cava, fusa, sostenendosi da sola,
 60 a ogni sfioramento rispondeva "sì" o "no".
 Così come un bambino risponde:
 "Ti darò una mela" o "Non ti darò una mela".
 E il suo viso è un calco perfetto della voce che pronuncia queste parole.

L'eco ancora risuona, pur se ne è svanita la causa.
 Il cavallo è steso in mezzo alla polvere e sbuffa con la bava alla bocca,
 ma la piega brusca del suo collo
 conserva ancora il ricordo della corsa a zampe spiegate,
 quando non erano quattro
 70 ma tante, quante le pietre della strada,
 moltiplicate per quattro
 in ogni punto da dove si risospinge in aria il focoso ambio.

Allo stesso modo
 chi trova un ferro di cavallo
 ne scrolla via la polvere
 e lo lucida con un panno di lana finché non scintilla;
 allora
 lo appende sopra la porta di casa,
 per lasciarlo riposare,
 perché non gli tocchi più spiccare scintille dal selciato.
 80 Le labbra, quando non hanno più nulla da dire,
 conservano la forma dell'ultima parola pronunciata,
 e nel braccio permane una sensazione di peso
 pur se l'anfora, portandola a casa, è sciabordata fuori per metà.

Quel che adesso dico, non sono io a dirlo,
 ma è scavato da sotto terra, come chicchi pietrificati di grano.
 Talvolta
 sulle monete è inciso un leone,

altrimenti

può esserci una testa.

Frittelle di rame, oro o bronzo
con eguali onori sono inghiottite dalla terra.

90 Provando a sbranarle, i secoli ci hanno lasciato l'impronta dei denti.
Il tempo mi trincia, come una moneta,
e io non mi sento già più...

Нашедший подкову

Глядим на лес и говорим:

— Вот лес корабельный, мачтовый,

Розовые сосны,

До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,

Им бы поскрипывать в бурю,

Одинокими пиниями,

В разъяренном безлесном воздухе;

Под соленою пятою ветра устоит отвес, пригнанный к

пляшущей палубе,

И мореплаватель,

10 В необузданной жажде пространства,

Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,

Сличит с притяженьем земного лона

Шероховатую поверхность морей.

А вдыхая запах

Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,

Любуясь на доски,

Заклепанные, слаженные в переборки

Не вифлеемским мирным плотником, а другим —

Отцом путешествий, другом морехода, —

20 Говорим:

— И они стояли на земле,

Неудобной, как хребет осла,
 Забывая вершушками о корнях
 На знаменитом горном кряже,
 И шумели под пресным ливнем,
 Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли
 Свой благородный груз.

С чего начать?
 Все трещит и качается.
 30 Воздух дрожит от сравнений.
 Ни одно слово не лучше другого,
 Земля гудит метафорой,
 И легкие двуколки
 В броской упряжи густых от натуги птичьих стай
 Разрываются на части,
 Соперничая с храпящими любимцами ристалищ.

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
 Украшенная названьем песнь
 Дольше живет среди других —
 40 Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
 Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего
 запаха —
 Будь то близость мужчины,
 Или запах шерсти сильного зверя,
 Или просто дух чобра, растертого между ладоней.

Воздух бывает темным, как вода. и все живое в нем плавает,
 как рыба,
 Плавниками расталкивая сферу,
 Плотную, упругую, чуть нагретую, —
 Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади,
 Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново

50 Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.
 Воздух замешен также густо, как земля, —
 Из него нельзя выйти, в него трудно войти.

Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой,
 Дети играют в бабки позвонками умерших животных.
 Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.
 Спасибо за то, что было:
 Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.
 Эра звенела, как шар золотой,
 Полная, литая, никем не поддерживаемая,
 60 На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».
 Так ребенок отвечает:
 «Я дам тебе яблоко» — или: «Я не дам тебе яблоко».
 И лицо его — точный слепок с голоса, который произносит
 эти слова.

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
 Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
 Но крутой поворот его шеи
 Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами, —
 Когда их было не четыре,
 А по числу камней дороги,
 70 Обновляемых в четыре смены,
 По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

Так
 Нашедший подкову
 Сдувает с нее пыль
 И растирает ее шерстью, пока она не заблестит;
 Тогда
 Он вешает ее на пороге,
 Чтобы она отдохнула,

И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.
 80 Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
 Сохраняют форму последнего сказанного слова,
 И в руке остается ощущение тяжести,
 Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой.

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
 А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.

Одни

на монетах изображают льва,

Другие —

голову.

Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
 С одинаковой почестью лежат в земле,
 90 Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
 Время срезает меня, как монету.
 И мне уж не хватает меня самого...

Ode d'ardesia

Tra stella e stella c'è un possente nesso.
 Il sentiero selciato dell'antico canto,
 la lingua della selce e dell'aria,
 selce e acqua, anello e ferro di cavallo.
 Il segno latteo del lapis
 sulla morbida ardesia delle nuvole
 non è l'universo che va a scuola
 ma il delirio di un gregge in dormiveglia.

10 Dormiamo in piedi nella notte fitta
 sotto un caldo colbacco di pecora.
 Il ruscello gorgoglia a ritroso

con una catenella di schiuma, trilli e parole.
 È la paura che scrive qui, è un bastoncino
 di piombo latteo che smotta,
 qui prende forma il brogliaccio
 dei seguaci dell'acqua scrosciante.

Sull'erta le città dei capri,
 concrezione possente più della selce.
 Eppure c'è anche la sede
 20 dei borghi e delle chiese delle pecore.
 Ascoltano il sermone del filo a strapiombo,
 dall'acqua imparano, li scava il tempo
 e il bosco trasparente dell'aria
 è da tanto saturo di tutti.

Come un calabrone morto sotto l'alveare
 il giorno policromo è scacciato con onta.
 E la notte sparviera reca
 gesso ardente e nutre il lapis.
 Cancellare sulla lavagna iconoclasta
 30 le impressioni del giorno
 e scrollarsi di mano, come un uccellino,
 le visioni ormai trasparenti.

Frutti maturi da cadere, grappoli turgidi.
 Sfuriava il giorno come solo lui sa fare.
 C'era il tenero gioco con le vertebre ovine
 e le pellicce dei cani ringhiosi a mezzogiorno.
 Come un relitto di vette glaciali –
 rovescio di verdi metafore –
 scorre l'acqua avida,
 40 tra capovolte, guizzi, come un cucciolo.

E come un ragno sale su di me:
 quando ogni nesso è spruzzato di luna
 sul dirupo attonito,
 sento lo stridio dell'uccello lapis.
 È tua la voce, memoria,
 che, salita in cattedra, spezza la notte,
 getta i lapis ai boschi
 togliendoli di becco agli uccellini?

Solo con la forza della voce capiremo
 50 cosa si graffiava prima, quali travagli
 e faremo correre il lapis irrigidito
 dove indicherà la voce.
 Spezzo la notte, gesso ardente
 per salda iscrizione momentanea.
 Scambio il rumore col canto delle frecce,
 scambio l'assetto con strepitante furia.

Chi sono io? Non un adepto muratore,
 né un edificatore di navi o volte,
 sono un doppiogiochista, dall'anima doppia,
 60 amico della notte, io innesco il giorno.
 Beato chi ha chiamato la selce
 seguace dell'acqua scrosciante.
 Beato chi ha cinto con laccio
 il saldo piede dei monti.

Ora anch'io studio il diario
 graffiato nell'estate d'ardesia,
 la lingua della selce e dell'aria,
 con uno strato di tenebra, uno di luce;
 anch'io voglio mettere il dito
 70 nel sentiero selciato dell'antico canto,

come in una piaga, sancendo il nesso
di selce e acqua, anello e ferro di cavallo.

Грифельная ода

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.
На мягком сланце облаков
Молочный, грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

10 Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пищет страх, здесь пищет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

20 Крутые козьи города;
Кремней могучее слоенье:
И все-таки, еще гряда —
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует отвес,
Вода их учит, точит время;
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,

День пестрый выметен с позором.
 И ночь-коршунница несет
 Горящий мел и грифель кормит.
 С иконоборческой доски
 30 Стереть дневные впечатленья
 И, как птенца, стряхнуть с руки
 Уже прозрачные виденья!

Плод нарывал. Зрел виноград.
 День бушевал, как день бушует.
 И в бабки нежная игра,
 И в полдень злых овчарок шубы;
 Как мусор с ледяных высот —
 Изнанка образов зеленых —
 Вода голодная течет,
 40 Крутятся, играя, как звереныш.

И как паук ползет по мне —
 Где каждый стык луной обрызган,
 На изумленной крутизне
 Я слышу грифельные визги.
 Твои ли, память, голоса
 Учительствуют, ночь ломая,
 Бросая грифели лесам,
 Из птичьих клювов вырывая?

Мы только с голоса пойдем,
 50 Что там царапалось, боролось,
 И черствый грифель поведем
 Туда, куда укажет голос.
 Ломаю ночь, горящий мел,
 Для твердой записи мгновенной.
 Меняю шум на пенье стрел,

Меняю строй на стрепет гневный.

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик:
Двурушник я, с двойной душой,
60 Я ночи друг, я дня застрельщик.
Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.
Блажен, кто завязал ремень
Подошве гор на твердой почве.

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света.
И я хочу вложить персты
70 В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык
Кремень с водой, с подковой перстень.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BROYDE 1975 S. Broyde, *Osip Mandel'stam and His Age: A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry, 1913-1923*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1975.
- CAVANAGH 1995 C. Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- ČERAŠNJAJA 1981 D.I. Čerašnjaja, Našedšij podkovu (*Analiz sub'ektnoj organizacii liričeskogo sjužeta*), in Tju-pa et al. (red.), *Chudožestvennoe celoe kak predmet tipologičeskogo analiza*, Kemerovskij gos. Universitet, Kemerovo 1981, pp. 66-70.
- GASPAROV 1995 M. Gasparov, Grifel'naja oda *Mandel'stama: istorija teksta i istorija smysla*, "Philologica", 1995, t. II, 3/4, pp. 153-193.
- IVANOV 2009 Vjač.Vs. Ivanov, *Mandel'stam i naše buduščee*, in O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-III, Progress-Plejada, Moskva 2009, t. I, pp. 3-40.
- KOVALĚVA, NESTEROV 1995 I. Kovalëva, A. Nesterov, *Pindar i Mandel'stam (k postanovke problemy)*, in O. Lekmanov (red.), *Mandel'stam i antičnosť*, Radiks, Moskva 1995, pp. 163-170.
- LEKMANOV 2009 O. Lekmanov, *Osip Mandel'stam. Žizn' poëta*, Molodaja gvardija, Moskva 2009.
- LERMONTOV 2014 M. Lermontov, *Sobranie sočinenij*, I-IV, Izdatel'stvo Puškinskogo doma, Sank-Peterburg 2014, t. I.
- MANDEL'STAM 1976 O. Mandel'stam, *Poesie 1921-25*, a cura di S. Vi-

- tale, Guanda, Parma 1976
- MANDELŠTAM 2009a O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-III, otv. red. A. Mec, Progress-Plejada, Moskva 2009, t. I.
- MANDELŠTAM 2009b O. Mandel'stam, *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Einaudi, Torino 2009.
- MANDELŠTAM 2010 O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, I-III, otv. red. A. Mec, Progress-Plejada, Moskva 2010, t. II.
- MANDELŠTAM 2018 O. Mandel'stam, *L'opera in versi*, a cura di G. Zappi, Giometti & Antonello, Macerata 2018.
- MYERS 1991 D. Myers, *The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandel'shtam's The Horseshoe Finder*, "The Slavonic and East European Review", LXIX, 1991, 1, pp. 1-39.
- MEC 2011 A. Mec, *Osip Mandel'stam i ego vremja. Analiz tekstvov*, Internet-izdanie, Sankt-Peterburg 2011.
- NAPOLITANO 2017 P. Napolitano, *Osip Mandel'stam: i quaderni di Mosca*, Firenze University Press, Firenze 2017.
- PANOVA 2003 L. Panova, *'Mir', 'Prostranstvo', 'Vremja' v poezii Osipa Mandel'stama*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2003.
- PROBŠTEIN 2007 J. Probštein, *Plavanje v Bizanciju. Motiv stranstvija v tvorčestve Mandel'stama, Jejtsa i Paunda*, "Flejta Everpy", v, 2007, <<http://www.igraigr.com/paund-5.htm>>.
- REINBACH 2018 O. Reinbach, Našedšij podkovu O. Mandel'stama: *istorija proizvedenija*, Abstract di tesi di dottorato,

Ivanovskij gos. Universitet, Ivanovo 2018.

- RONEN 1983 O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, Magnes Press, Jerusalem 1983.
- RONEN 1992 O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, in O. Mandel'stam, *Sobranie proizvedenij. Stichotvorenija*, Respublika, Moskva 1992, pp. 495-538.
- SEGAL 1972 D. Segal, *O nekotorych aspektach smyslovoj struktury Grifel'noj ody*, "Russian literature", 1, issue 2, 1972, pp. 49-102.
- STEPANOVA, OBORIN 2002 M. Stepanova, L. Oborin, *Meždu strok: Našedšij podkovu Osipa Mandel'stama*, 22 giugno 2022, <<https://polka.academy/podcasts/863>>.
- TARANOVSKY 1976 K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1976.
- USPENSKIJ 2018 B. Uspenskij, *Anatomija metafory u Mandel'stama*, in Id. *Issledovanija po russkoj literature, fol'kloru i mifologii*, Common place, Moskva 2018, pp. 7-44.
- ŽIRMUNSKIJ 1928 V. Žirmunskij, *Preodolešie simvolizim*, in Id., *Voprosy teorii literatury*, Academia, Leningrad 1928, pp. 278-321.