

“ET IN ARCADIA EGO”: LA PERSONALIZZAZIONE DEL MITO DI SAN PIETROBURGO IN OSIP MANDEL’ŠTAM

Toma Gudelyte

Cultural imagination often binds the city—seen as socio-cultural structure and symbolical space of identity and representativeness—to the myth of foundation. The literary myth of the capital city of the Russian Empire reflects the controversial relationship between Russia and the West, which starts with the Russian intelligentsia’s reflection on the contradictions and possible means of this dialogue. In Osip Mandelštam’s poetry Saint Petersburg occupies a central role in representation and in the personalized mythological framework of the “poet-outsider-Jew”, who flees his own origins (“Judaic chaos”) to find the Promised Land in Russian culture (“the elegant mirage of Petersburg”). This paper examines different passages representing the capital of the Russian Empire and the St. Petersburg myth’s transformations in Mandelštam’s work.

Теперь так мало греков в Ленинграде
(Josif Brodskij, *Остановка в пустыне*, 1966)¹

L’immaginario culturale da sempre ha riservato un particolare ruolo alla mitologizzazione della geografia: lontane e remote terre promesse, spazi reali e inventati trasformati in una meta d’avventura, isole utopiche e luoghi esotici popolati da civiltà sconosciute e divinità misteriose. Le città, in questa creazione mitologica collettiva, occupano un posto particolare, se non esclusivo, in quanto riuniscono lo spazio con il tempo, sovrapponendo, in misure diverse, più realtà contemporaneamente: un’esigenza politico-sociale (la *civitas*) e una funzione simbolica di identità e di rappresentatività per un insieme di persone. E più intimamente, la dialettica tra la casa e l’universo, tra il dentro e il fuori.² Dalle culture antiche alla modernità, lo spazio urbano racchiude un nucleo tematico che rispecchia tanto il passare della Storia, con dei segni visibili lasciati sulle strutture architettoniche della città, quanto varie trasformazioni del pensiero filosofico e culturale, impresse nella memoria condivisa e in quella intimamente personale.

Svetlana Boym, *videoartist* e studiosa del fenomeno di nostalgia nel pensiero artistico moderno, associa la centralità che le rappresentazioni della città acquistano nella letteratura contemporanea allo sdoppiamento dell'esperienza dell'individuo e alla sensibilità nostalgica che ne scaturisce:

There is a pervasive longing for the visible and invisible cities of the past, cities of dreams and memories that influence both the new projects of urban reconstruction and the informal grassroots urban rituals that helps us to imagine a more humane public sphere. The city becomes an alternative cosmos for collective identification, recovery of others' temporalities and reinvention of tradition. [...] The city, then, is an ideal crossroads between longing and estrangement, memory and freedom, nostalgia and modernity.³

La città con la sua complessa topografia dei miti urbani è innanzitutto per Boym il luogo di contraddizione e del paradosso, in quanto fa convergere e convivere lo stato della domesticità (l'appartenenza, "sense of intimacy") e l'esperienza dell'esilio (straniamento, "homelessness"). Si potrebbe interpretare nei termini del conflitto freudiano tra "heimlich" e "unheimlich",⁴ che il più delle volte porta alla doppia coscienza, ovvero a una "double exposure of different times and spaces, a constant bifurcation".⁵

I modi in cui la letteratura rappresenta le città, storiche o inventate, sono tuttavia molteplici e divergenti, divisi fra attrazione e repulsione, fra dimensione storica e proiezione mitica. Nella letteratura russa, notiamo una particolare attenzione alla città di San Pietroburgo, la cui interpretazione culturale, fin dalle sue origini settecentesche, viene legata a un'immagine ambivalente e a un particolare linguaggio simbolico. Sono stati molti gli artisti ad alimentare il mito pietroburchese e a esserne a loro volta suggestionati, tanto da far parlare dell'influenza della peculiare atmosfera della città sulla coscienza degli abitanti.⁶ L'immaginario di San Pietroburgo è al contempo collettivo e individuale, è l'immaginario di Aleksandr Puškin, di Nikolaj Gogol', di Fëdor Dostoevskij, di Andrej Belyj; eppure tutti loro hanno ammesso che le immagini simboliche e le visioni oniriche che hanno creato per raccontare la capitale nordica sono state ispirate dalla singolarità della storia e del paesaggio urbano, che hanno sentito come i personaggi letterari che popolano i loro

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

romanzi e racconti siano in realtà le creature della singolare psiche pietroburghese.

Come ha sottolineato Vittorio Strada,⁷ la storia di San Pietroburgo è accompagnata da due versioni del mito antitetiche fra loro e legate a due culture contrapposte: quella “alta” e ufficiale, creata dall'*intelligencija* russa nascente, e quella popolare, ben presto penetrata nell'immaginario letterario. La prima cultura presenta San Pietroburgo come città provvidenziale che incarna la gloria imperiale della nuova Russia “europea”. Mentre il popolo, strettamente legato alla tradizione ortodossa e al mito dell'Antica Rus', guarda alla nuova capitale con grande diffidenza come a un'invenzione demoniaca, una creazione infernale che un giorno trascinerà la Russia nella perdizione.⁸ Per Josif Brodskij, San Pietroburgo rappresentava una vera “sfida alla psiche nazionale”; non a caso portò per anni il nome attribuitole da Gogol': “una straniera nella sua stessa patria”.⁹

Il tema del tempo e della nostalgia per il tempo non vissuto tocca nel profondo l'immaginario letterario di San Pietroburgo. Già lo stesso ambizioso progetto di Pietro I, dal cui desiderio sarebbe sorta la nuova capitale imperiale, era una corsa contro il tempo, contro l'arretratezza dei costumi e delle istituzioni dello Stato. L'intento dello zar era stato tanto riformistico quanto profondamente simbolico: non solo aprire una “finestra verso l'Europa” e avvicinarsi all'Occidente modernizzando e secolarizzando lo Stato e la cultura, ma soprattutto lasciarsi alle spalle la vecchia Russia, incarnata dalla fangosa e sonnolenta Mosca di legno per la quale Pietro provava ben poco affetto. Mosca era vista come un villaggio di fronte alla visione della futura metropoli portuale. Se è vero, come viene spesso notato dagli slavisti, che la Russia settecentesca ha sofferto del complesso di inferiorità nei confronti dell'Occidente, San Pietroburgo doveva rappresentare un riscatto, tanto politico quanto culturale, per colmare le lacune del passato “europeo” e diventare la protagonista di una storia di cui la nuova Russia e il nuovo potere avevano bisogno.

La nuova capitale, sorta *ex nihilo* sulle paludi del delta del Neva, è stata rivestita di una splendida veste architettonica, tutta plasmata sul modello neoclassico dell'arte europea, eseguita per mano di architetti e scultori italiani che avevano trasformato la città in un vero

gioiello nordico.¹⁰ La trama di lunghe e ampie strade lineari – i cosiddetti *prospekty* – e le perfette forme simmetriche dei palazzi con i colonnati e le facciate maestose era stata una simbolica vittoria dell’armonia architettonica sul caos dello spirito russo, il dominio dell’ingegno dell’uomo sulla *stichija* (“le forze della natura”), sull’acqua e sull’aria, incorporate nella nuova superficie urbana.¹¹ Il romanzo *Peterburg* (1911-1913) di Belyj mette in evidenza questo chiaro contrasto tra la severità delle forme geometriche, che nella sua narrazione formano cerchi e rettangoli spaziali, e l’antica follia regnante nel ribelle animo russo che esplode in piccole grandi catastrofi cosmiche.

L’architettura è il primo segno distintivo della nuova capitale russa. La sua natura geometrica, basata sul modello illuminista – la razionalità classica della forma che deve rappresentare il nuovo spirito modernizzatore –, è il primo elemento che colpisce i visitatori della città e che diventa il punto di riflessione in tutte le opere che descrivono San Pietroburgo. Il poema (o racconto in versi) *Mednij vsadnik* (*Il cavaliere di bronzo*, 1833) di Puškin si apre con una descrizione della fondazione della città, dove si celebra la maestosità architettonica espressa sia negli edifici cittadini sia nelle parate militari del campo di Marte:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит, [...]
Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
На сквозь простреленных в бою. (Puškin, *Sobranie*, vol. III, p. 256)¹²

La maestosità architettonica, espressione della volontà razionale, nel racconto di Puškin entra in conflitto con l’insospitalità dell’elemento naturale: la forza distruttrice del fiume sconvolge in una terribile inondazione l’ordine stabilito dall’uomo. La “natura” vince sulla

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

“cultura”, l'inondazione mostra la fragilità della creazione umana. Da questo punto di vista, il messaggio del poema di Puškin è estremamente ambiguo: il poeta glorifica con sincera ammirazione la potenza imperiale e l'idea illuministica espresse da San Pietroburgo, ma al contempo si avverte una certa ostilità e sfiducia nei suoi confronti. Del resto, anche la statua equestre di Pietro, simbolo di quest'ordine imperiale, è descritta in toni espressamente negativi.¹³ Nella mente sconvolta del povero Evgenij, che nell'inondazione perde l'amata Paraša, la statua si anima e, come in un orribile incubo, lo mette in fuga lungo le vie e piazze di San Pietroburgo, facendo risuonare i suoi zoccoli bronzei al galoppo. Come sottolinea Strada, con questo poema Puškin introduce l'elemento fantastico nell'immaginario letterario pietroburchese e lo fonde con la Storia (l'inondazione del Neva è un fatto realmente accaduto), delineando un nuovo percorso nella rappresentazione letteraria della città.¹⁴

Ritroviamo il personaggio puškiniano Evgenij nelle *Peterburgskie strofy* (*Strofe pietroburchesi*) di Mandel'stam, scritte nel 1913, dove il poeta crea un ritratto letterario dell'amico e poeta acmeista Nikolaj Gumilëv, fuso con il paesaggio invernale di una Pietroburgo immersa nella nebbia:

Тяжка обуза северного сноба -
Онегина старинная тоска;
На площади сената - вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка... [...]
Летит в туман моторов вереница.
Самолюбивый, скромный пешеход,
Чудак Евгений бедности стыдится
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, pp. 81-82)¹⁵

Qui confluiscono i tratti dei due personaggi puškiniani, assai diversi tra loro: Evgenij del *Cavaliere di bronzo* e Evgenij Onegin, dell'omonimo romanzo in versi, forse la più rappresentativa opera pietroburchese. Infatti, l'Evgenij di Mandel'stam resta prevalentemente ambiguo, l'atteggiamento altezzoso di “snob settentrionale” è accompagnato dallo sguardo ironico del poeta che sottolinea lo stato pietoso di povertà e di solitudine dell'eroe.

La tensione emotiva delle strofe viene innescata dal verso *starinnaja toska* – “antica nostalgia”. La parola *toska*, solitamente tradotta in italiano con “nostalgia, malinconia, angoscia”, in russo indica un sentimento di profonda angoscia per il tempo perduto o mai vissuto realmente, attorno al quale, nella letteratura russa, si sviluppa una particolare tradizione poetica (troviamo le *toska* in Lermontov, Fet, Čechov, Turgenev e altri, ed è indubbiamente una delle parole-chiave del *corpus* puškiniano).¹⁶ “Antica” *toska* potrebbe essere riferito all’esperienza collocata nel passato, all’immagine del mondo e del vissuto altrui; tuttavia, la poesia implica una forte proiezione nel presente, la condizione nostalgica riemerge e si consuma nell’atto del racconto. Tale attualizzazione della nostalgia nasce dal conflitto con il presente e caratterizza, come ha evidenziato Jean Starobinski nel saggio *Le concept de nostalgie* (1966), il pensiero artistico moderno (pensiamo allo *spleen* baudelairiano¹⁷ o alla noia “sublime” in Leopardi).¹⁸ *Toska* si lega sia al momento della “rimembranza”, all’incanto del ritorno impossibile verso un passato non necessariamente vissuto o verso un reale alternativo, sia alla ricerca dell’infinito, all’esperienza dell’ignoto che Baudelaire aveva invocato nella sua odissea moderna *Le Voyage*. La nostalgia, scrive Antonio Prete, è “l’orizzonte della lontananza”, è la leopardiana “immagine antica” che ricerchiamo nel nostro tempo interiore e con la quale vogliamo sottrarre all’oblio i mondi scomparsi, le emozioni svanite.

In realtà, è la propria nostalgia che Mandel’stam descrive nelle *Strofe pietroburghesi*, travestito da Evgenij puškiniano: è il desiderio del ritorno nella città che ormai, sotto il segno della *fin de siècle*, sta definitivamente mutando la propria immagine, il ritorno nella città intesa come emblema della cultura russa stessa, una cultura alta, nazionale, canonizzata, sublime, con una tradizione riconosciuta, condivisa e radicata nella memoria culturale. Nel suo caso, la città è uno spazio fisico che racchiude il tempo, o meglio, un’idea del passato.

La presenza di San Pietroburgo nell’opera mandel’stamiana è continua, spesso ossessiva. La sua produzione in versi e in prosa è densamente intrisa della topografia pietroburghese, delle sue strade, dei palazzi, delle cattedrali, dei lungofiumi, dei locali, delle isole, i cui nomi troviamo disseminati in quasi tutte le pagine della sua ope-

ra. È la topografia dominante, posta al centro della mappa culturale attraverso la quale possiamo leggere i diversi percorsi della memoria del poeta. Mandel'stam vuole essere riconosciuto come poeta pietroburghese (era nato invece a Varsavia, periferia dell'impero); la sua poesia, e ancor di più la sua prosa, respirano dell'aria marina, delle notti bianche e dell'inverno nordico della "città-miraggio" ("мираж Петербурга"); le sue pagine sono popolate di personaggi storici e letterari pietroburghesi.

Nella ricostruzione del legame del poeta con la città russa, è utile partire dal libro in prosa *Šum vremeni (Il rumore del tempo, 1925)*, dedicato all'infanzia e all'adolescenza pietroburghese di Mandel'stam, ma ripetutamente definito libro di non-memorie o anti-memorie perché, come confessa l'autore, "la mia memoria non è amorevole, ma ostile e lavora non a riprodurre ma a eliminare il passato".¹⁹ Il tema centrale del *Rumore del tempo* è il profondo conflitto instauratosi tra le sue origini ebraiche, vissute come condizione di marginalità e isolamento culturale, e la desiderata identità russa, aperta al dialogo con l'Occidente, con il mondo, di ben più ampio respiro rispetto all'ebraicità che il poeta definisce "fallita immortalità domestica"²⁰ (il tema della domesticità nella cultura è il *Leitmotiv* di tutta la produzione poetica di Mandel'stam). La cultura russa è vista come una realtà apollinea, un universalismo nazionale opposto allo spirito mercuriale del nomadismo ebraico, secondo le definizioni introdotte dallo studioso Jurij Slezkine.²¹ È l'aspirazione che del resto ha caratterizzato l'intera generazione degli ebrei russi e tedeschi sul finire del secolo e che ha portato alla cosiddetta "ribellione dei figli contro i padri", espressa nella conversione a un nazionalismo moderno e nell'adesione alla cultura e alla lingua nazionale. È innanzitutto da questo passato ebraico che Mandel'stam tenta la fuga verso un'altra identità storica, nazionale; la sua ambizione è diventare un poeta russo, un poeta che parli "la lingua granderussa" come fosse la sua madrelingua e non una veste acquisita, presa in prestito dagli altri. È l'anelito a entrare a pari diritto con gli altri nativi nella letteratura nazionale (e nel canone nazionale), nella cultura alta dello Stato europeo che gode un diverso prestigio rispetto a un'identità senza casa e senza terra come quella ebraica:

Toma Gudelyte

Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. II, p. 354)²²

Alla percezione del caos originario, dell'“orfانيتà” culturale si contrappone la ricerca del *logos*, ovvero dell'ordine e dell'armonia intesi come possibile via di salvezza, incarnata, appunto, nella monumentalità delle forme architettoniche pietroburchesi. Non casualmente, la prima rappresentazione poetica che Mandel'stam introduce ancora nei suoi versi giovanili è legata all'immagine architettonica della capitale russa: lo splendore delle cattedrali ortodosse,²³ simbolo di unità e integrità del pensiero umano, la monumentalità degli edifici statali, la simmetria delle strade, l'ingegno dell'uomo impresso nella pietra che diventa l'immagine centrale opposta alla fragilità e alla mutevolezza dell'essere.

La pietra, insieme mistero della natura e solida materia di costruzione, diventa anche sinonimo della parola poetica. Nell'articolo “Utro akmeizma” (“Il mattino dell'acmeismo”, 1913), manifesto della nuova scuola poetica cui aderisce, Mandel'stam scrive:

Акмеизм – для тех, кто обаянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, [...] мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке. [...] Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. [...] Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. [...] То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор, – ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма. [...] Строить –

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство.
(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, pp. 177-179)²⁴

Questa dichiarazione viene trasformata in una vera e propria chiave interpretativa del pensiero mandel'stamiano attorno alla storia e alla cultura. Lo stile gotico, l'architettura, la pietra, col significato di nesso mancante, la cattedrale sono i motivi ricorrenti con i quali si vuole tematizzare il concetto della creazione poetica nonché della continuità culturale: la forma che contiene tempo e memoria e che può dominare il caos interiore. San Pietroburgo, in questa prospettiva, diventa immagine altrettanto emblematica dell'armonia ricercata, accanto a un'altra città-simbolo dell'unità culturale, Roma, la città eterna, che per Mandel'stam incarna la libertà di scelta: la scelta di non essere un orfano ebreo, ma un poeta europeo. In una delle poesie del ciclo pietroburchese confessa: “sono nato a Roma e a essa sono tornato”.

La rappresentazione di San Pietroburgo cambia notevolmente con l'avvento della Rivoluzione d'Ottobre, del resto vissuta da molti intellettuali russi come una vera catastrofe storico-metafisica. Ancora alla fine del 1916, Mandel'stam scrive una poesia dedicata a *Petropoli*, il vecchio nome letterario grecizzato della capitale nordica. Questi versi, in un certo senso, anticipano il destino della sua generazione:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина.
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем,-
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 122)²⁵

La città perde quasi del tutto ogni riferimento alla realtà e si trasforma nel mitico mondo sotterraneo dei morti, governato da Proserpina. Il personaggio mitologico richiama il tema del rapimento, attraverso cui possiamo interpretare lo sguardo del poeta sulla sua città agonizzante

tra le fiamme della Rivoluzione. La sua Petropoli, non più la San Pietroburgo “imperiale”, diventa una città “diafana” (in russo *prozračnij* richiama la parola *prizrak*, “fantasma, spettro”), popolata dalle ombre, pervasa dall’“aria morta” che i passanti ispirano. In un altro componimento è la stessa Proserpina a condurre le ombre dei morti oltre il Lete, e il poeta, la cui memoria inizia a perdersi, entra nel “cerchio incantato” della dea e svanisce in un diafano suono. Qui Mandel’štam riprende il mito della fondazione della città, ovvero la sua rappresentazione negativa come città degli inferi, del sottosuolo, del non essere, opposto all’immagine precedente della città-creatura di acqua e di pietra, armonioso miraggio di luce e forma.

Mandel’štam sostituisce il linguaggio figurativo con quello prevalentemente mitologico per raccontare la contemporaneità e i mutamenti cui la città è soggetta. Ciò che nella sua visione poetica doveva incarnare l’armonia e l’ordine adesso si sta trasformando in un vero caos primordiale. Petropoli si presenta in una dimensione cosmica, sospesa tra il cielo notturno, costellato di stelle ostili, pungenti, e il mare in tempesta che non dà tregua all’epoca morente:

На страшной высоте блуждающий огонь!
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,-
Твой брат, Петрополь, умирает![...]
Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет...
Зеленая звезда,- в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.
(Mandel’štam, *Sobranie*, vol. I, p. 134)²⁶

Il fuoco di distruzione, fuoco purificatore della Rivoluzione, diventa uno degli elementi che compongono il nuovo mito della Pietroburgo sovietica. “Sono nato la notte fra il due e il tre gennaio dell’infelice anno novantuno – e i secoli mi circondano di fuoco” (*Versi sul milite ignoto*, 1937), confessa il poeta. Pietroburgo, che come abbiamo visto incarnava l’idea di Storia e di Memoria della cultura russa, ora è un’acropoli che brucia, il tempio che si svuota e cede il suo antico splendore all’eminente oblio.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

I cambiamenti socio-politici nella capitale zarista iniziano a sentirsi subito dopo la guerra civile: il nuovo Stato realizza diversi progetti d'intervento architettonico che dovrebbero trasformare la veste neoclassica della città devastata dalla guerra in quella moderna, d'avanguardia. La capitale viene trasferita a Mosca insieme alle principali istituzioni governative, emarginando San Pietroburgo dalla sua centralità e predestinandola a un nuovo ruolo di città dell'industria e delle fabbriche. Di conseguenza cambia anche la posizione dell'*intelligencija* russa che deve scegliere tra accettazione o silenzio coatto. Petropoli viene più spesso chiamata Necropoli e descritta come un cimitero di antiche rovine o come un museo delle bellezze mondiali chiuso per restauro.²⁷ L'ultimo passaggio è la sostituzione del nome storico con quello nuovo, Leningrad, in onore del padre della Rivoluzione, nome con il quale si vuole definitivamente rompere con il passato imperiale, ormai fuori legge. Negli anni Venti, il nuovo mito di San Pietroburgo è sempre più legato all'esperienza comune dell'intera generazione che si trova di fronte a un compromesso inaccettabile e struggente. Nei versi di Mandel'stam sentiamo più spesso il richiamo a "noi", una delle parole definite "beate" (*blažennoe slovo*), espressione di fede nell'amicizia e nello sforzo comune di "con-tenere il tempo":²⁸

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем. (Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 149)²⁹

La moglie del poeta, Nadežda Chazina, ricorda che, dopo essere rientrati a San Pietroburgo, Mandel'stam non aveva più trovato quel desiderato "noi", ma solo l'alienazione delle persone, sospetto, indifferenza e paura, un nuovo clima che, nei suoi versi, assunse la metafora della mancanza d'aria e del soffocamento. L'emarginazione del poeta comincia nel 1923, quando gli viene negato il diritto a pubblicare e diminuiscono le sue possibilità di collaborare con le redazioni o lavorare come traduttore. Sono gli anni dell'esilio interno, gli spostamenti devono essere autorizzati, viene inscenato un "processo" che lo vede imputato per presunto plagio. Vivere a San Pietroburgo diventa sempre più difficile, ormai un vero sacrificio

verso la sua idea di libertà. Nei versi scritti negli anni Venti San Pietroburgo si scinde in due realtà avverse, si sdoppia nella vecchia capitale ottocentesca e in quella nuova Leningrado, città dei morti, città fantasma. Al centro c'è il conflitto tra il poeta e l'impero, per raccontare il quale Mandel'stam ricorre alla figura di Ovidio delle *Tristia* e, nelle ultime opere, alla figura di Dante. La condizione del poeta "pietroburghese" è paragonata all'esilio di Ovidio a Tomi, sulle coste del Mar Nero, dove sempre più spesso si volge lo sguardo di Mandel'stam in fuga dalla Leningrado sovietica:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье —
Последний час вигилий городских,
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

(Mandel'stam, *Sobranie*, vol. I, p. 138)³⁰

Il momento dell'ultimo saluto prima della partenza, il canto del gallo all'alba, lo sguardo sull'acropoli infiammata dalla luce mattutina: è la San Pietroburgo dalla quale il poeta si congeda, è il suo sogno russo cui deve rinunciare. Nelle ultime poesie degli anni Trenta sarà il Mediterraneo, l'antica terra dell'incontro tra il mito e la Storia, a sostituire, nella sua visione poetica, l'immagine dell'universalità culturale, la vera casa di ogni grande poeta.

L'ultimo passaggio del conflittuale rapporto con San Pietroburgo è il momento del congedo dalla città, dichiarato in un altro libro in prosa, *Egipetskaja marka (Il francobollo egiziano)* del 1928, concepito in chiave parodistica. Questa volta è l'autore stesso che si traveste da personaggio, Parnok, per sbeffeggiare la sua stessa nostalgia del passato pietroburghese. Per farlo, Mandel'stam sceglie una forma di prosa ibrida che si presenta come una sorta di manoscritto appena abbozzato, composto da due sottotesti: dal racconto delle vicende strampalate di Parnok e dai commenti e inserti autobiografici dell'autore ai margini del manoscritto. Pertanto, è possibile leggere

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

Il francobollo egiziano sia come fossero due testi separati, sia ricollegandolo a una narrazione unica, com'è del resto intento dell'autore, con due presenze che confluiscono in una sola coscienza.

Parnok è il nome reale di uno scrittore contemporaneo di Mandel'stam, autore di un libro sugli ebrei sotto l'inquisizione spagnola, riferimento ebraico non casuale, dato che l'ebraicità, intesa come marginalità culturale, è il filo rosso di questo libro. Parnok, come dichiarato nelle prime pagine, è un personaggio letterario fallito, anzi un fiasco totale dell'autore, non più in grado di costruire una delineata e solida biografia letteraria. Fa parte della tradizione dei personaggi inetti, uomini senza qualità, o, nel contesto russo, "uomini superflui"; non gode di una "genealogia illustre", ma è imparentato con altri personaggi letterari, tra cui il Goljadkin del *Sosia* di Dostoevskij e il già citato Evgenij dal *Cavaliere di bronzo* (in questo senso, è un ritorno al punto di partenza).

Pur essendo un uomo senza nobili origini e alta posizione sociale, Parnok è un personaggio degno dell'attenzione dell'autore, essendo l'ultimo "egiziano", in altre parole, l'ultimo vero pietroburghese. "Parnok è un francobollo egiziano",³¹ "è un seme di limone gettato in una fenditura del granito di Pietroburgo",³² "era un uomo del Kamennostrovskij prospekt, una delle vie più leggere e più irresponsabili di Pietroburgo",³³ "perché vivo solo di Pietroburgo, della Pietroburgo dei concerti, gialla, sinistra, imbronciata, invernale".³⁴ Il passaggio dalla terza alla prima persona e viceversa è continuo, fa parte dell'irrefrenabile flusso di coscienza che vede il disfarsi e ricomporsi di vari episodi in sequenze di associazioni, pensieri e sensazioni del personaggio e del narratore. Il momento più significativo, tuttavia, è la dichiarazione del legame instauratosi tra Parnok e San Pietroburgo, come se il personaggio facesse parte del paesaggio urbano, del suo singolare immaginario, o fosse addirittura il doppio della città in cui si riflettono caratteristiche ambigue attribuitele dal mito di fondazione.

San Pietroburgo, a sua volta, fa parte del ritratto di Parnok, è la sua famiglia mancata, la sua memoria, la sua vera identità. Leggiamo che Parnok è afflitto da San Pietroburgo come da una "malattia infantile", guarito dalla quale avrebbe potuto essere come tutti gli

altri ed entrare nella nuova epoca. Ma la Leningrado del presente, scrive Mandel'stam, “si è proclamata Nerone ed era ripugnante come se mangiasse una pappa di mosche schiacciate”.³⁵ E al bizzarro Parnok, uomo fuori posto e fuori epoca, non resta altro che rassegnarsi o darsi allo scandalo, ovvero alla resistenza, perché lo scandalo “vive con un passaporto insudiciato o scaduto, rilasciato dalla letteratura”.³⁶

L'eroe marginale, l'unico nel romanzo a sfidare la completa distruzione della vecchia immagine di San Pietroburgo, riflette la visione mandel'stamiana della crisi della rappresentazione del personaggio (e della “personalità”) nella narrativa europea moderna. Il poeta aveva affrontato questo tema nell'articolo “Konec romana” (“La fine del romanzo”, 1922), dove – dall'analisi del romanzo dell'Ottocento francese e russo, e dalla prosa novecentesca – traeva le conclusioni sulla perdita di centralità della biografia del personaggio come nucleo tematico, nonché la rinuncia alla “motivazione psicologica” legata alla singola biografia.

Nel contesto russo, la biografia viene sostituita dalla massa impersonale, con idee e pensieri comuni che non offrono niente di straordinario e incantevole in cui riconoscersi. La crisi letteraria è dovuta innanzitutto alla realtà storica, ovvero alla privazione della memoria personale, della libertà creativa. A un questionario per una rivista culturale, *Sovetskij pisatel' i Oktjabr' (Lo scrittore sovietico e l'Ottobre del 1928)*, Mandel'stam aveva risposto, non senza ironia: “la Rivoluzione di Ottobre non ha potuto fare a meno di esercitare un'influenza sul mio lavoro, poiché mi ha tolto la ‘biografia’, la sensazione di un significato personale. Le sono grato per aver posto fine una volta per sempre alla sicurezza spirituale e al vivere di rendita culturale... Mi sento debitore della rivoluzione, ma i doni che le offro non le sono per ora necessari”.³⁷ Il personaggio Parnok-Mandel'stam, invece, nel *Francobollo egiziano*, risponde: “è terribile pensare che la nostra vita è un romanzo senza intreccio e senza protagonista, fatto di vuoti e di vetro, del delirio dell'influenza pietroburghese”.³⁸ Il delirio, mai trasformato in vera armonia, nella Terra promessa della Poesia, accettato come eredità dal poeta nomade, emarginato, ebreo errante.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

¹ “Son così pochi i greci rimasti a Leningrado” (Brodskij, *Fermata nel deserto*, p. 43). Nella poesia di Brodskij, i greci sono i poeti, mentre Brodskij stesso si rappresenta più volte come *brodjaga-grek* (*greco vagabondo*), con un'esplicita allusione alla condizione dell'esilio e dello straniamento. È il personaggio-archetipo della poesia-manifesto *Post aetatem nostram* (1970). Tra gli studiosi della poetica mandel'stamiana è stato il critico Ryszard Przybylski a definire il poeta russo – soprattutto nella fase acmeista – come “greco moderno” (Przybylski, p. 511).

² Cfr. Bachelard, capp. II, IX.

³ Boym, *The Future of Nostalgia*, pp. 75-76. La studiosa, a proposito del rapporto instauratosi tra l'immaginario nostalgico e la città, propone una distinzione tra “nostalgia restauratrice”, legata alla memoria collettiva, e “nostalgia riflessiva”, riguardante la memoria individuale. La “nostalgia restauratrice”, che nasce appunto dal desiderio di restaurare (far ritornare) il passato, è la tendenza conservatrice, di solito espressa da parte dello Stato che fonda la sua esistenza su certe regole e pratiche simboliche o ritualizzate. Questo tipo di nostalgia, che pone l'accento sul *nostos* (ritorno) e che cerca di ricostruire la dimora perduta, spesso diventa lo strumento del nazionalismo politico che vuole costruire una coesione sociale basata sull'omogeneità di tradizione o di etnia. La nostalgia riflessiva, invece, sarebbe incentrata sul termine *algia* (dolore) e, di conseguenza, sull'idea della perdita e del ricordo personale. La “riflessione” è essenzialmente lo sguardo critico, la messa in discussione delle verità date per scontate e svuotate del proprio contenuto. La memoria individuale non può mentire a se stessa, non ha bisogno di camuffarsi sotto false apparenze. La sua nostalgia, al contrario, è la ricerca dell'autenticità del vissuto, del vero senso delle cose. Essa è libera di fronte al passato e al presente, non sempre visibili alla memoria collettiva, è libera di interpretare i simboli e gli stimoli del suo tempo, di darne un'immagine ironica o umoristica, libertà che la nostalgia restauratrice non si può permettere.

⁴ Il termine tedesco, *das Unheimliche*, è l'aggettivo sostantivato utilizzato da Freud nel 1919 nell'articolo dedicato all'opera di Hofmann. Con la parola *Unheimliche*, composta dalla voce *heim* “casa, patria” più la negazione *un-*, Freud indica la caratteristica di estraneità, preoccupazione o inquietudine, legata alla sfera del conosciuto e del familiare. L'effetto dell'*Unheimliche* scatta nel momento in cui nell'oggetto o nella situazione le due caratteristiche, quella della familiarità e quella dell'estraneità, entrambe racchiuse nel termine tedesco, si succedono provocando nel lettore la sensazione di disagio o paura.

⁵ Boym, *The Future of Nostalgia*, p. 256.

⁶ Cfr. Salmon, pp. 20-33; Toporov, pp. 205-236; Strada, *EuroRussia*, pp. 45-52.

⁷ Strada, *Simbolo e storia*, p. 134.

⁸ Solomon Volkov (p. 31) scrive a proposito: “L'odio latente per la nuova città entrò nelle leggende e nelle profezie popolari, sorte – caso unico nella storia della città! – contemporaneamente alla sua costruzione. [...] Di bocca in bocca passava la storia della *kikimora*, l'orco, l'orrendo mostro delle favole, che saltava sul campanile della chiesa della Trinità (va ricordato che Pietroburgo fu fondata il giorno della Trinità). Anche questo preannunciava la rapida distruzione della città, e la natura stessa suggeriva da dove sarebbe giunta la fine: le rovinose inondazioni che quasi ogni anno le procuravano danni enormi. La cupa mitologia ‘del sottosuolo’ di Pietroburgo minacciava di sommergere quella imperiale ufficiale, brillante e ottimistica. Secondo quest'ultima, Pietro il Grande era un demiurgo e la sua creazione, la città di Pietroburgo, il risultato di un'ispirazione divina. Nella coscienza popolare, invece, ogni cambiamento da lui introdotto in Russia – e specialmente la nuova capitale, creata dal nulla e a prezzo di innumerevoli vite umane – era frutto di macchinazioni demoniache. Così, all'epoca non solo Pietro fu soprannominato ‘zar-Anticristo’, ma si diffuse in Russia la convinzione che la fine di Pietroburgo, e con essa quella del mondo, fosse imminente”.

⁹ Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, p. 51.

¹⁰ Per l'approfondimento del contesto storico-culturale in cui nacque la città di San Pietroburgo nonché della questione "Russia europea" segnaliamo gli articoli "Razionalità e storia: la cultura russa al confine di due secoli" e "Pietroburgo capitale europea" di Vittorio Strada, inclusi nel libro *EuroRussia: Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione* (2005). Lo studioso parla del "fenomeno Pietroburgo" che "costituisce il segno permanente e grandioso della grande trasformazione russa settecentesca, l'inizio di quel 'ciclo pioburgese' della storia politica, sociale e culturale russa che si è conclusa con la rivoluzione del 1917. [...] È la città dell'utopia illuministica che si è fatta realtà, anche se è destinata a capovolgersi nel suo opposto, in una sorta di antiutopia che la rende quasi surreale visione" (Strada, *Euro-Russia*, pp. 45-52).

¹¹ Cfr. Lotman, pp. 38-50. Lo studioso russo parte dalla riflessione sul fatto che lo spazio architettonico essenzialmente vive una vita semiotica doppia: se, da una parte, la struttura architettonica costruita dall'uomo viene proiettata su tutto il mondo nel suo insieme (la struttura modella l'universo), dall'altra questa struttura viene a sua volta modellata dall'universo, "il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo". A questa intersezione delle due prospettive è legata la simbolicità e la ritualizzazione dello spazio, in quanto le forme architettoniche assumono la funzione espressiva di un dato momento della coscienza collettiva.

¹² "Io t'amo, o creazione armoniosa / di Pietro, t'amo per le tue severe / forme, pel corso della maestosa / Nevà e il granito delle sue riviere, / [...] amo il sonante / campo di Marte con le sue parate, / dei fanti e cavalieri le severe / eleganti divise, nelle schiere / armoniose e ondeggianti, e dispiegate / a brandelli, le insigne vittoriose, / e il luccichio degli elmi del cemento / forati dalle palle, d'ardimento / vive testimonianze gloriose" (Puškin, *Lirica*, pp. 468-469).

¹³ Cfr. Jakobson, pp. 75-116.

¹⁴ Strada, *Simbolo e storia*, pp. 129-140.

¹⁵ "Pesante fardello dello snob settentrionale / è il vecchio spleen di Onegin. // Sulla piazza di Senato un bastione di neve, / l'esile fumo di un falò, il freddo di una baionetta... / [...] Volà nella nebbia una fila di motori; / dimesso, altezzoso pedone / lo strambo Eugenio si vergogna d'essere povero, / respira benzina e maledice la sorte!" (N. Mandel'stam, *Le mie memorie*, p. 35).

¹⁶ Cfr. *Slovar'*, vol. XV, pp. 705-707. *Toska* è etimologicamente legata alla parola anticorussa "тъска", tra i cui significati sono annoverati "стеснение; горе, печаль; беспокойство, волнение" ("timidezza; dolore, tristezza; inquietudine, irrequietezza"), dallo slavo ecclesiastico *сътъснѣти* (cfr. greco *ἀνασχεῖν* "indignarsi, irritarsi, dolersi") (Fasmer, p. 88).

¹⁷ Cfr. Macchia, pp. 93-103.

¹⁸ Giacomo Leopardi aveva definito la noia come il più sublime dei sentimenti umani (*Pensieri*, LXVIII) che nasce dall'intuizione dell'infinito, ovvero dalla capacità di "immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito", in risposta al sentire la finitudine e la nullità della vita umana. La noia è opposta al vuoto che rinuncia al desiderio della felicità, indispensabile per il pensiero filosofico. Il vuoto è la resa, l'abbandono, mentre la noia è "pur passione" (cfr. *Zibaldone*, 3714). Il concetto della noia leopardiana fa parte della cosiddetta "teoria del piacere" e va messo in relazione con la sua visione del tempo e della "ricordanza": il poeta italiano vive una separazione fra il tempo "reale" e il tempo "illusorio", ovvero fra il tempo esteriore, che coinciderebbe col presente, e il tempo interiore, che si realizzerebbe nella memoria ("ricordanza") o nell'attesa. Il tempo della poesia è tempo non presente, è lo spostamento verso un "altro" tempo, quello dell'immaginazione o del ritorno. Cfr. Prete, *Il pensiero poetante*, pp. 41-46; Id., *Nostalgia*, pp. 9-31.

¹⁹ Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²¹ Slezkine, pp. 13-71. Yuri Slezkine nota che l'età moderna (da lui definita "l'età ebraica") è particolarmente legata al "problema ebraico", ovvero alla conflittualità che molti (ex) ebrei hanno avuto con la loro ebraicità. Molti di loro hanno scelto la strada della "ribellione contro i padri" e contro il loro passato mercuriano, che li ha condotti ai movimenti intellettuali radicali, o, nei casi estremi, all'antisemitismo ("l'odio di sé ebraico", in tedesco *Jüdischer Selbsthass*, teorizzato negli scritti di Otto Weininger).

²² "Tutto l'armonioso miraggio di Pietroburgo era soltanto un sogno, un manto scintillante gettato sopra l'abisso mentre intorno si stendeva il caos del giudaismo, né patria, né casa, né focolare, ma un vero caos, uno sconosciuto mondo uterino, dal quale ero uscito, che mi faceva paura, che intuivo confusamente e da cui fuggivo, fuggivo sempre" (Mandel'stam, *Il rumore del tempo*, p. 20).

²³ L'immagine della cattedrale non è casuale, ma viene introdotta come gioco fonosemantico: "cattedrale" in lat. *domus* che a sua volta richiama il russo *dom* "casa". Insieme è il simbolo della possibile unità (il russo *sobor*, "chiesa", è preso in prestito dallo slavo ecclesiastico e deriva dalla parola *сѣборъ* in antico slavo [a sua volta tradotto dal greco *συναγωγή*], inizialmente equivaleva a *sobranie* ["concilio, assemblea, raccolta"]). In russo moderno si sente ancora il legame etimologico tra *sobor* e *sobirat'* ("raccolgere, radunare insieme") (Fasmer, p.705).

²⁴ "L'acmeismo è fatto per chi, invaso dallo spirito della costruzione, non rinuncia veramente al proprio fardello, ma lo accetta anzi con gioia per risvegliare e utilizzare in senso architettonico le forze che vi dormono dentro. L'architetto dice: io costruisco, quindi ho ragione. In poesia il senso di aver ragione ci è più caro d'ogni altra cosa, [...] noi introduciamo il gotico nei rapporti tra le parole, così come Bach ha fatto nel campo della musica. [...] La pietra di Tjutčev, che 'rotolata dal monte, giace nella valle, staccatasi da sola o fatta precipitare da mano pensante', è la parola. In questa caduta repentina, la voce della materia risuona come un discorso articolato. E per raccogliere la sfida occorre l'architettura. Gli acmeisti sollevano da terra con devozione la misteriosa pietra di Tjutčev e la pongono a fondamento del loro edificio. [...] Gli acmeisti nutrono per l'organismo e per l'organizzazione lo stesso amore del medioevo, così fisiologicamente geniale. [...] Quel che nel secolo XII sembrava lo sviluppo logico del concetto di organismo – la cattedrale gotica – oggi agisce sul piano estetico come un fenomeno mostruoso. Notre-Dame è la festa della fisiologia, il suo scatenamento dionisiaco. Noi non vogliamo distrarci con una passeggiata nella 'foresta dei simboli' perché possediamo una foresta più vergine, più folta, la divina fisiologia, l'infinita complessità del nostro oscuro organismo. [...] Costruire significa combattere contro il vuoto, ipnotizzare lo spazio" (Kraiski, pp. 63-66).

²⁵ "Nella diafana Petropoli morremo / Dove su noi Proserpina ha dominio./ Beviamo aria di morte a ogni respiro, / ed ogni ora è per noi l'ora suprema. // O Atena minacciosa, dea del mare, / togli l'elmo di pietra, il possente elmo. / Nella diafana Petropoli morremo, – / Qui non sei tu, è Proserpina a regnare" (Mandel'stam, *Cinquantesime poesie*, p. 45).

²⁶ "Ad una terribile altezza un fuoco fatuo, / ma forse balugina così una stella? / Stella diafana, fuoco fatuo, / tuo fratello, Petropoli, agonizza. [...] / Una nave mostruosa ad una terribile altezza / Sfreggia, spiega le sue ali – / Verde stella, in una bellissima miseria / Tuo fratello, Petropoli, agonizza" (Mandel'stam, *Strofe pietroburghesi*, p. 67).

²⁷ Cfr. Boym, *The Future of Nostalgia*, pp. 136-138.

²⁸ Nadežda Chazina racconta nelle sue memorie che il poeta aveva una grande fede, una fiducia quasi infantile nell'amicizia e nella benevolenza altrui: "Mandel'stam, io credo, ebbe fortuna perché in un certo momento della sua vita trovò altri uomini a cui poté essere legato dalla parola 'noi'. Il breve periodo vissuto insieme ai 'compagni di vita, di ricerche, di scoperte', come è detto nel *Discorso su Dante*, lasciò una profonda traccia in tutta la sua vita proprio

perché lo aiutò a scoprire se stesso come individuo. Sempre nel *Discorso* è detto che il tempo è il contenuto della storia e ‘viceversa’: il contenuto della storia è lo sforzo comune di contenere il tempo”, per tutti coloro che sono uniti dalla parola “noi” (N. Mandel’stam, *Le mie memorie*, p. 64).

²⁹ “A Pietroburgo ci incontreremo ancora / Come se ci avessimo seppellito il sole, / e la beata parola senza senso / pronunceremo per la prima volta (*ibid.*, p. 57).

³⁰ “Ho imparato la scienza degli addii / Nei lamenti notturni a testa nuda. / Ruminano i buoi, e l’attesa si prolunga, / ultima ora di veglie cittadine; / e rispetto la notte rituale del gallo, / quando, alleviata la grave tristezza d’un viaggio, / guardavo lontano occhi gonfi di lacrime, / e un pianto femminile si mescolava al canto delle muse” (*ibid.*, p. 47).

³¹ Mandel’stam, *Il rumore del tempo*, p. 131.

³² *Ibid.*, p. 133.

³³ *Ibid.*, p. 122.

³⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁵ *Ibid.*, p. 130.

³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³⁷ Mandel’stam, *Sulla poesia*, p. 27.

³⁸ Mandel’stam, *Il rumore del tempo*, p. 154.

OPERE CITATE

BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*. Traduzione di Ettore CATALANO. Bari, Dedalo, 1975.

BOYM, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge (MA), Harvard U. P., 1994.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York, Basic, 2001.

BRODSKIJ, Josif. *Fermata nel deserto*. Traduzione di Giovanni BUTTAFAVA. Milano, Mondadori, 1979.

BRODSKIJ, Josif. *Fuga da Bisanzio*. Traduzione di Gilberto FORTI. Milano, Adelphi, 1987.

FASMER, Maks. *Etimologičeskij slovar’ russkogo jazyka*. Moskva, Progress, 1973.

JAKOBSON, Roman. “La statua nella simbologia di Puškin”. *Poetica e poesia*. *Questioni di teoria e di analisi testuali*. Traduzione di Caterina GRAZIADEI. Torino, Einaudi, 1985. 75-116.

KRAISKI, Giorgio. *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria*. Bari, Laterza, 1968.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone di pensieri*. A cura di Giuseppe PACELLA. Milano, Garzanti, 1991.

LEOPARDI, Giacomo. *Pensieri*. Introduzione di Paolo RUFFILLI. Prefazione e note di Ugo DOTTI. Milano, Garzanti, 1995.

La personalizzazione del mito di San Pietroburgo in Mandel'stam

- LOTMAN, Jurij. *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Traduzione di Silvia BURINI e Alessandro NIERO. Bergamo, Moreti&Vitali, 1998.
- MACCHIA, Giovanni. *Baudelaire e la poetica della malinconia*. Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961.
- MANDEL'STAM, Nadežda. *Le mie memorie. Con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*. Traduzione di Serena VITALE. Milano, Garzanti, 1972.
- MANDEL'STAM, Osip. *Strofe pietroburghesi*. Traduzione di Cesare G. DE MICHELIS. Milano, Ceschina, 1964.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Moskva, Art-Biznes-Centr, 1993.
- MANDEL'STAM, Osip. *Cinquanta poesie*. Traduzione di Remo FACCANI. Torino, Einaudi, 1998.
- MANDEL'STAM, Osip. *Sulla poesia*. Traduzione di Maria OLSOUFIEVA. Milano, Bompiani, 2003.
- PRETE, Antonio. *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*. Milano, Feltrinelli, 1980.
- PRETE, Antonio (a cura di). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Cortina, 1992.
- PRETE, Antonio. *Trattato della lontananza*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- PRZYBYLSKI, Ryszard. "Osip Mandel'stam". *La storia della letteratura russa*. Vol. III. Traduzione di Attilio CHITARIN. Torino, Einaudi, 1991. 507-524.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Lirica*. Traduzione di Ettore LO GATTO. Firenze, Sansoni, 1968.
- PUŠKIN, Aleksandr. *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975.
- SALMON, Laura. "Peterburg ili das Unheimliche: u istokov otrecatel'nogo mifa goroda". *Fenomen Peterburga, Trudy Vtoroj Meždunarodnoj konferencii (27-30 novembre 2000)*. A cura di Jurij N. BESPIATYCH. Sankt Peterburg, Russko-Baltiskii informacionnyj centr, 2001. 20-33.
- SLEZKINE, Yuri. *Il secolo ebraico*. Traduzione di Filippo VERZOTTO. Vicenza, Neri Pozza, 2011.
- Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*. 17 voll. Moskva, Russkij jazyk, 1991-93.
- STRADA, Vittorio. *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*. Venezia, Marsilio, 1998.

Toma Gudelyte

- STRADA, Vittorio. *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla Rivoluzione*. Bari, Laterza, 2005.
- TOPOROV, Vladimir. “Peterburg i Peterburgskii tekst russoj literatury”. *Metafisika Peterburga*. A cura di Aleksandr GOGIN. Sankt Peterburg, Eidos, 1993. 205-236.
- VOLKOV, Solomon. *San Pietroburgo. Da Puškin a Brodskij, storia di una capitale culturale*. Traduzione di Bruno OSIMO. Milano, Mondadori, 1988.