

OSSERVAZIONI SU ALCUNI SONETTI DI ZINAIDA GIPPIUS¹

Claudia Scandura

Zinaida Nikolaevna Gippius (1869-1945), moglie di Dmitrij Merežkovskij, è una delle voci più interessanti del movimento modernista. Esordisce in poesia nel 1888 con versi di chiaro impianto decadente. Ad un primo volume *Sobranie stichov 1888-1903* del 1904 ne segue un secondo, *Sobranie stichov 1903-1909* del 1910. In essi la poetessa tratta le tematiche tipiche del simbolismo (smarrimento metafisico, ricerca dell'assoluto, slanci religiosi e demoniaci) spingendole al limite estremo, come estrema era lei stessa anche nel modo di presentarsi. "Madonna decadente", Zinaida Gippius amava presentarsi in pubblico in modo stravagante, indossare abiti maschili, e così fu ritratta in un celebre quadro di Bakst. La sua violenta avversione per la rivoluzione bolscevica la spinse nel 1920 ad emigrare con il marito in Francia, dove morì nel 1945.

La visione del mondo di Z. Gippius è incentrata sulla ricerca incessante di un amore allo stesso tempo "celeste" e "terreno". I contemporanei parlarono della sua abilità nello scrivere versi, lodandone l'immaginazione, l'eleganza e la purezza del verso, la forma libera e il ritmo, che ciò nonostante aderisce alle regole della prosodia. I poemi sono ricchi di allitterazioni e le parole hanno colori, sfumature e fragranze. Alla base della sua poesia c'è la musica, resa tangibile dal

¹ Il presente studio si limita ad esaminare alcune particolarità compositive dei sonetti di Z. Gippius, soffermandosi sul trittico *Tri formy soneta*. Per il sonetto in Russia, di gran moda all'inizio del secolo, si rimanda agli altri interventi di questi *Atti*, nonché ai più recenti testi sull'argomento: M. L. Gasparov, *Russkij stich 1890-ch-1925 goda v kommentarijach*, Moskva 1993; N. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, Moskva 1995; B. Šerr, *Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*, Moskva 1996; L. I. Berdnikov, *Sčastlivyj feniks. Očerki o russkom sonete i kul'ture XVIII-načala XIX veka*, SPb. 1997; V. I. Cholševnikov, *Osnovy stichovedenja*, SPb. 1996.

flusso delle immagini e delle idee. L'effetto musicale è ottenuto attraverso le ripetizioni del suono, una strumentazione consonantica e l'uso di fonemi melodici con la preponderanza di vocali "scure" e "chiare" nella struttura del poema. A livello di sintassi, "poesia come musica" nel suo verso significa un effetto eufonico ottenuto con la ripetizione di alcuni suoni, parole e frasi come fossero un'eco o un ritornello, e mediante l'uso del parallelismo nelle frasi e nella correlazione delle rime. Come Bal'mont e altri simbolisti, la poetessa ritiene che i numeri formino l'essenza del mondo; nella sua filosofia il mistico numero "tre" simboleggia l'indivisibilità della Trinità. Anche la storia dell'umanità viene da lei divisa in tre fasi.

Da un punto di vista stilistico Zinaida Gippius sviluppò, sin dall'inizio della sua carriera, una propria tecnica e forma poetica che con l'andar del tempo raggiunse un notevole grado di maturità espressiva. Da sottolineare è l'unicità del suo linguaggio, in quanto ella aveva la capacità di esprimere idee per mezzo di formule linguistiche facili e d'effetto, di parole scelte e precise. Tipico della sua poesia è anche l'uso del genere maschile, che sottolinea il suo esser poeta in una dimensione fredda e asessuata. Da un punto di vista tematico possiamo dire che, se le prime opere della Gippius sono caratterizzate da un forte individualismo, dalla malinconia, dal desiderio di solitudine e di alienazione dal resto del mondo, quelle successive al 1900 sono di natura sempre più universale. In queste opere inoltre tre sono i temi ricorrenti: Dio, l'amore e la morte.

La lunga e intensa carriera letteraria di Z. Gippius iniziata nel 1888, quando sulla rivista "Severnyj vestnik" apparvero i suoi primi poemi, spazia dalla poesia alla prosa, e conta oltre a cinque libri di poesie e a vari poemi, anche sette raccolte di racconti, diari, molti articoli e saggi critici che costituiscono una fonte importante per ricostruire la situazione culturale, religiosa e politica dell'epoca.

Nel secondo volume di versi *Sobranie stichov* (1910) il mio interesse è stato attratto da tre poesie unite da un unico titolo: *Tri formy soneta*.²

² *Sobranie stichov, kniga vtoraja 1903-1909*, Moskva 1910 (reprint in *Stichotvorenija i poemy*, vol. I: 1899-1918, vol. II: 1918-1945. First comprehensive edition compiled, annotated and with an introduction by T. Pachmuss, München, Fink Verlag, 1972). *Tri formy soneta* (vol. 1, pp. 58-60) sono pubblicati anche in *Russkie Sonety*, Rostov-na-Donu, "Feniks", 1996, pp. 182-183.

I

Веленьем не моим, но мне понятным,
Ты, непонятная, лишь мне ясна.
Одной моей душой отражена,—
Лишь в ней сияешь светом незакатным.
Мечтаньям ли, молитвам ли невнятным
Ты отдаешься средь тоски и сна,—
От сна последнего ты спасена
Копьем будущим, ядом благодатным.

Я холод мертвый ядом растоплю,
Я острого копья не притуплю,
Пока живая сила в нем таятся.
Но бойся за себя... Порою мнится,
Что ложью острое копье двоится —
И что тебя я больше не люблю.

II

Я все твои уклоны отмечаю.
Когда ты зла,— я тихо утомлен,
Когда ты подаешь в забвенный сон,—
С тобою равнодушно я скучаю.
Тебя, унылую, брезгливо презираю,
Тобой, несчастной,— гордо очерчен,
Зато в глубокую всегда влюблен,
А с девочкою ясною — играю.

И каждую изменчивость я длю,
Мне равносвяты все твои мгновенья,
Они во мне — единой цепи звенья.
Терзаю-ли тебя, иль веселю,
Влюбленности ли час, или час презренья,—
Я через все, сквозь все — тебя люблю.

III

Б. Б-у
 "... И не мог совершить
 там никакого чуда..."

Не знаю я, где святость, где порок
 И никого я не сужу, не меряю.
 Я лишь дрожу пред вечною потерей:
 Кем не владеет Бог — владеет Рок.
 Ты была на перекрестке трех дорог,—
 И ты не стал лицом к Его преддверию.
 Он удивился твоему неверию
 И чуда над тобой свершить не мог.

Он отошел в соседние селения
 Не поздно, близок Он, бежим, бежим!
 И, если хочешь,— первый перед Ним
 С безумной верою склоню колени я...
 Не Он Один — все вместе совершим,
 По вере,— чудо нашего спасения...

Questi componimenti furono scritti nel 1907 a Parigi, dove la Gippius visse dal 1906 al 1908 insieme al marito Dmitrij Merežkovskij e al critico Dmitrij Filosofov, con cui i due coniugi condussero per circa quindici anni un ambiguo "menage à trois". Risale a questo periodo il tentativo di diffusione delle nuove idee filosofico-religiose da loro propugnate, nonché l'interesse alla causa rivoluzionaria, l'amicizia con Boris Savinkov e la pubblicazione del pamphlet *Le Tsar et la Révolution*, scritto in francese.⁴

Il titolo *Tri formy soneta* potrebbe far pensare a prima vista a un esperimento di tecnica poetica, ma poiché Z. Gippius in tutti i suoi scritti non si è mai espressa quale teorica del verso — anche se aveva

⁴ *Le Tsar et la Révolution*, Paris 1907. Contiene i pamphlets politici *Le Tsar pope* di Filosofov, *La Révolution et la violence* di Gippius, *Religion et Révolution* di Merežkovskij e un articolo di Z. Gippius intitolato *La vraie force du Tsarisme*. Questi saggi possono essere considerati come una specie di professione di fede dei loro autori in una 'rivoluzione religiosa' (cf. J. Scherrer, *Pour une Théologie de la Révolution*, in *Dantismo russo e cornice europea*, Firenze 1989).

fornito un interessante esempio di sperimentazione in *Pesni rusalok*, incluse nel dramma *Svjataja krov'* del 1901⁵ — più probabilmente con questo titolo la poetessa intende *post factum* giustificare due diverse varianti di disposizione delle rime nelle terzine (secondo il medesimo sistema — ABBA ABBA — nelle quartine di tutti e tre i sonetti): CCD DDC nel primo sonetto e CDD CDC nel secondo e nel terzo. Tuttavia, pur seguendo fedelmente il secondo sonetto per la disposizione delle rime, il sonetto III si differenzia in modo significativo dai primi due per il fatto che Z. Gippius vi utilizza i metri dattili (trocheide): *merjaju – potereju – preddveriju – neveriju; selenija – koleni ja – spasenija* (minore importanza riveste, a mio avviso, il fatto che il sonetto inizi con un verso terminante con una rima maschile). Il “tre” presente nel titolo (*Tri formy soneta*) si ritrova anche nel sonetto III: *Ty byl na perekrestke trech dorog*, ed ha un chiaro valore simbolico. Casuale, con ogni probabilità, si deve ritenere lo spostamento metrico nel sonetto II, la cui seconda quartina comincia non con un pentametro, ma con un esapodia tra il terzo e il quarto piede: *Tebja, unyluju, brezglivo preziraju...* Non si può non notare l'uso nelle terzine dei primi due sonetti della stessa rima maschile: *rastoplju – prituplju – ljublju e dlju – veselju – ljublju*.

Difficilmente questa ripetizione potrebbe essere casuale. Entrambi i sonetti terminano con la parola *ljublju*, in un caso preceduta dalla negazione, nell'altro senza negazione, ma non solo come affermazione, ma come affermazione resa ancora più forte dall'insistente *skvoz' vsë*, ancora più definitivo dopo il meno laconico *Ja čerez vsë*. La pa-

⁵ *Pesni rusalok* mostrano una deviazione dalle usuali norme poetiche per quanto riguarda il metro e la lunghezza del verso. La prima canzone ha una forma libera della strofa, con un motivo ripetuto dopo ognuna delle tre strofe. Esse sono per la maggior parte non rimate, formate da uno schema metrico regolare trisillabico, da un tetrametro giambico e da *dol'niki*. C'è una forte tendenza per ognuna delle tre strofe a formare un'entità sintattica e ritmica. La seconda canzone consiste di due strofe libere che sono solo parzialmente rimate. La prima strofa forma uno schema metrico trisillabico, alternando versi di tre o quattro accenti. La seconda strofa può essere considerata tonica di quattro accenti. Il sistema metrico è complicato dall'aggiunta o omissione di sillabe tra le arsi all'interno di un metro trisillabico. L'anacrusi varia da zero a due sillabe e c'è una generale interazione di metri e una forma libera della strofa. Entrambi le canzoni appartengono alla categoria dei versi polimetrici (cf. l'introduzione di T. Pachmuss al dramma *Svjataja krov'*, in Z. Gippius, *P'esy*, München 1972, pp. I-XII).

rola chiave *ljublju* fa inoltre supporre che i sonetti I e II siano nati in coppia. Per giungere a tale conclusione è sufficiente leggere una dopo l'altra le terzine di questi sonetti.

Я холод мёртвый ядом растоплю,
Я острого копья не притуплю,
Пока живая сила в нем таится.
Но бойся за себя... Порою мнится,
Что ложью острое копье двоится,—
И что тебя я больше не люблю.

II

И каждую изменчивость я длю,
Мне равносвяты все твои мгновенья,
Они во мне — единой цепи звенья.
Терзаю — ли тебя, иль веселю,
Влюбленности ли час, или час презренья,—
Я через все, сквозь все — тебя люблю.

Da sottolineare l'uso dell'*enjambement* nel sonetto I: *Ty otdaeš'-sja sred' toski i sna, — / Ot sna poslednego ty spasena*, nonché la ripetizione del sostantivo *kop'e* rafforzato dall'aggettivo *ostroe* per dar maggior forza all'immagine:

Я острого копья не притуплю,
.....
Что ложью острое копье двоится —

Nel sonetto II ritorna il tema del sogno (*zabvennyj son*), accennato già nel sonetto I, nonché la terminologia del sonetto precedente. Il tema di entrambi i componimenti è l'amore, di cui viene enfatizzato il significato trascendente e filosofico,⁶ e che Z. Gippius intendeva come una forza mistica capace di rigenerare e trasformare il mondo. Un amore cerebrale che la poetessa tende a sublimare nell'invocazione di Dio e dell'amore divino.

Si giunge così al sonetto III che si distacca alquanto dai primi due, e non solo dal punto di vista compositivo. Si segnalano l'uso

⁶ Cf. O. Matich, *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*, München 1972.

nella prima quartina delle antinomie: *svjatost'* – *porok*, *Bog* – *Rok*, e l'*incipit* della seconda quartina: *Ty byla na perekrestke trech dorog*, — nonché la chiusa: *Po vere*, — *čudo našego spasenija*... che lo avvicinano decisamente alle atmosfere mistiche e segnano un passaggio dal tema amoroso a quello religioso, inteso da Z. Gippius come aspirazione all'unione con Dio, a una sintesi fra lo spirito e la carne,⁷ elaborazione del tema biblico della trasfigurazione.

Il sonetto è molto vicino alla “poesia in prosa in forma sinfonica” delle *Quattro Sinfonie* di Belyj,⁸ in specie alla II, *Dramatičeskaja*, in cui l'autore rappresenta i “Mistici” di Pietroburgo e sembra adombrare in un personaggio lo stesso Merežkovskij. Inoltre Belyj scrisse proprio a Parigi nel 1907 la terza parte della IV Sinfonia, intitolata *Volnenija strasti*. Il sonetto III reca una dedica a B. B., identificabile, a mio avviso, con Boris Bugaev (Andrej Belyj), autore nel 1902 di una recensione al libro di Merežkovskij su Tolstoj e Dostoevskij,⁹ firmata “student-estestvennik”, che aveva suscitato un grande interesse nell'autore e in sua moglie, e a cui era seguita una corrispondenza “mistica” fra il poeta e Z. Gippius.¹⁰ Belyj dedicò proprio a Zinaida Nikolaevna, “il caro amico che ha risolto questo tema”, *Kubok metelej*, la IV Sinfonia pubblicata nel 1908,¹¹ in cui viene rappresentata l'esperienza amorosa in un tono fra il mistico e l'erotico.

L'amore che costituisce il fulcro dei primi due sonetti viene sostituito nel terzo sonetto dalla fede e dal miracolo, come preannuncia l'epigrafe, tratta dal Vangelo di San Marco (VI, 5): *...I ne mog soveršit' tam nikakogo čuda*...¹² e che insieme al versetto successivo, cita-

⁷ Z. Gippius è in pieno accordo con la teoria espressa da Belyj in quegli anni che obiettivo dell'arte sia trasformare il “Mondo” (il principio) nella carne dell'attività umana (cf. A. Belyj, *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva, Musaget, 1910).

⁸ A. Belyj, *Cetyre Simfonii*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizewskij, München, Fink Verlag, 1971.

⁹ L'articolo di Belyj venne pubblicato sulla rivista “Novyj put'”, 1, 1903.

¹⁰ Cf. K. Močulskij, *A. Belyj*. Paris, YMCA Press, 1955, pp. 42-43.

¹¹ A. Belyj, *Kubok metelej. Četvertaja simfonija*, Moskva, Knigoizdatel'stvo Skorpion, 1908. La dedica completa è la seguente: “S glubokim uvaženiem posvjaščajet avtor knigu Nikolaju Karloviču Metneru vnušivšemu temu simfonii i dorogomu drugu Zinaide Nikolaevne Gippius razrešvšij etu temu”.

¹² *Novyj Zavet na slavjanskom i russskom jazyke*, Sankt Peterburg 1822, p. 122. “E non vi potè operare nessun prodigio, ma solo impose le mani a pochi ammalati e li

to quasi testualmente: *I divilsja neveriju ich* si riallaccia strettamente agli ultimi due versi della seconda quartina: *On udivilsja tvoemu neveriju / I čuda nad toboj sveršit' ne mog* e viene ripreso nella chiusa della seconda terzina, sottolineando così la circolarità di questo componimento: *Ne On Odin – vse vmeste soveršim, / Po vere, – čudo našego spasenija...*

Nei primi due sonetti potrebbe essere adombrato l'amore per Dmitrij Filosofov, mentre nel terzo quest'amore sembra sublimato e razionalizzato in uno schema astratto. Si evidenzia così attraverso questi tre sonetti il passaggio di Zinaida Gippius da poeta decadente a poeta religioso, che aspira alla salvezza e all'unione con Dio. Non a caso, l'anno di composizione è il 1907, che rappresenta proprio il momento culminante della "nuova nascita religiosa" così fortemente voluta dalla poetessa.

Tri formy soneta non costituiscono la prima prova sonettistica della Gippius. Seguendo una tradizione assai diffusa nella poesia russa, la poetessa indica la forma poetica del sonetto già nel titolo. Si confronti a questo proposito i sonetti presenti nel primo libro della raccolta dei versi (*Sobranie stichov I*): *Ne strašno mne prikosnoven'e stali...* del 1894, *Odin ja v kelii neosveščennoj...* del 1897¹³ e *Dva soneta* del 1901: I. *Spasenie*, II. *Nit'*.¹⁴

Fra i sonetti menzionati il più canonico dal punto di vista della tradizione sonettistica russa è *Ne strašno mne prikosnoven'e stali...* con rime alterne nelle quartine e con lo schema compositivo in rime alternate CDC DCD nelle terzine. Una raffinatezza non obbligatoria per il tradizionale sonetto russo rappresenta la rima omonima *stali* (acciaio, sostantivo al caso genitivo) e *stali* (verbo *stat'* al passato). Nel sonetto *Odin ja v kelii neosveščennoj...*, Z. Gippius si permette di allontanarsi dal canone, limitando la tesi (*zajavka*) non nella cornice della prima quartina, ma dei primi tre versi. È possibile che ciò le sia stato reso più facile dal suo sistema di trascrizione dei sonetti: le due

guarì", *Vangelo e Atti degli Apostoli*, Torino 1987, p. 112. "E non fece molti miracoli a causa della loro incredulità", Matteo, XIII, 58, *Ibidem*, p. 49.

¹³ Sui temi di questi sonetti, l'indifferenza di fronte alla morte, l'attrazione per ciò che è negativo, cf. O. Matich, *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*, cit., pp. 47-48, 107.

¹⁴ Z. Gippius, *Stichotvorenija i poemy*, cit., vol. I, pp. 16, 44, 124-125. Il sonetto *Nit'* è pubblicato anche nell'antologia *Russkie Sonety*, cit., p. 181.

quartine e le due terzine unite fra loro. Questo sistema di trascrizione anticipa la scrittura unita, senza spazi di tutti e quattordici i versi, sistema che viene utilizzato da alcuni rappresentanti delle successive generazioni di poeti, indipendentemente da quale tipo di sonetti scrivano – italiani o inglesi. Nel sonetto in questione questa non è l'unica licenza poetica che attira la nostra attenzione. Anche qui fra i quattordici versi si è infilato un senario (di sei piedi), con la cesura dopo il terzo piede, corretta per il verso alessandrino: *Gljadit nemilaja, cholodnaja vesna*. Fra l'altro questa licenza poetica nel terzo verso della prima quartina rende ancora più evidente la prematura conclusione della tesi, così come del resto il *No* posto in contrapposizione all'inizio del quarto verso della prima quartina.

In *Dva soneta*, scritti in esametro giambico, esemplari dal punto di vista della forma sono le quartine del sonetto I. *Spasenie*, dedicato al pittore L. S. Bakst, autore nel 1905 del famoso ritratto di Zinaida Nikolaevna vestita da paggio:

Мы судим, говорим порою так прекрасно,
И мнится — силы нам великия даны.
Мы проповедусм, собой упоены.
И всех зовем к себе решительно и властно.
Увы нам: мы идем дорогою опасной.
Пред скорбию чужой молчать обречены,—
Мы так беспомощны, так жалки и смешны.
Когда помочь другим пытаемся напрасно.

Per le terzine di *Spasenie*, come per le terzine di *Nit'*, il secondo dei *Due sonetti*, caratteristica è la rara disposizione delle rime CDD CDC. Tuttavia unisce i due sonetti non tanto questa esteriore somiglianza quanto il richiamo in entrambi i casi di titolo e parole, con cui i sonetti terminano: *Spasenie* - *spaset* (*Ne my spasaem mir: ljubov' ego spaset*), *Nit'* - *nit'* (*A tonkaja duša – prosta, kak eta nit'*). Da notare inoltre in entrambi questi sonetti l'uso del pronome *my*, particolarmente frequente nella poesia religiosa della Gippius del 1901-1902, che riflette il concetto di *sobornost'* in quegli anni al centro degli interessi dei coniugi Merežkovskie.

Il tema della salvezza collega inoltre il sonetto I (*Spasenie*) al sonetto III del trittico *Tri formy soneta*, che termina con i versi: *Ne On Odin – vse vmeste soveršim, / Po vere, – čudo našego spasenija...*, segnando così nella visione del mondo della Gippius il passaggio

dall'amore che salverà il mondo – nel sonetto del 1901 – alla fede in Dio – in quello del 1907 – come unica possibilità di salvezza per l'umanità.

Per quanto riguarda *Spasenie*, è importante aggiungere che, nonostante la stilizzazione arcaicizzante, non si tratta di un sonetto mistico; e anche se il procedimento stilistico, dall'uso dell'alessandrino al vocabolario arcaico, lo collega ai sonetti del XVIII secolo e in particolare a quelli del circolo di Cheraskov, tutto però parla di un legame intertestuale con i componimenti dei circoli massonici e pone la questione di eventuali tracce della mistica massonica anche in altri testi di Zinaida Gippius.¹⁵

Forse la simbolica massonica può fornire una chiave di lettura per *16 Sonet*, scritto nel 1918, ancora a Pietroburgo, ma rimasto inedito e apparso solo nel 1952 sulla rivista "Novyj žurnal".¹⁶ La poetessa non utilizza qui il numero 14, emblematico per il genere sonettistico, ma il 16 (4x4) che nel pensiero dei Rosacroci simboleggia il mondo. Il sonetto non fu pubblicato nel volume *Poslednie stichi* (1918), in cui apparvero componimenti caratterizzati dal veemente tono di opposizione al regime sovietico¹⁷ e riprende il tema dell'unione dello spirito e della carne in quella che Merežkovskij definiva *svjataja plot'*. Presenta lo schema ABAB ABBA nelle quartine e CDC DCD nelle terzine, e si riallaccia al tritico *Tri formy soneta*, sia per la struttura che per il tema d'amore di cui accentua però la componente sensuale, come si evince dalle quartine:

Шестнадцать уст и в памяти храню я
 К устам прикосновение уст моих.
 В них было откровение поцелуя.
 Шестнадцать уст! Я помню только их.

¹⁵ Erika Greber, *Mystik und Lyrik: Zinaida Gippius*, in *Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen*, Herausgegeben von Rolf Fleguth, "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 41, Wien 1996, pp. 147-169.

¹⁶ "Novyj žurnal" 30, 1952, p. 127. *16 Sonet* è pubblicato insieme ad altri cinque componimenti inediti di Z. Gippius trovati nel suo archivio, per iniziativa di V. A. Zlobin, suo segretario e *factotum* dal periodo dell'emigrazione a Parigi fino alla morte e autore del libro di ricordi *A difficult soul. Zinaida Gippius*. Edited, annotated, and with an introductory essay by Simon Karlinsky, University of California Press 1980.

¹⁷ Cf. a questo proposito T. Pachmuss, *Zinaida Hippius. An Intellectual Profile*, Southern Illinois University Press 1971, pp. 201-205.

Любовию или нежностью волнуем,
 Во власти добрых духов или злых,
 когда б я не касался уст иных,
 Святое пламя пил я с поцелуем.

La scelta di un vocabolario incentrato su termini come *usta*, *poce-
 luj*, *ljubov'*, *nežnost'*, *duch*, *plamja*, *tajna*, *mig* caratterizza il sonet-
 to, emblematico per la poetica di Zinaida Gippius. L'amore è visto co-
 me una fiamma santa (*svjatoe plamja*) che arde, ma subito si spegne
 nell'attimo in cui il bacio ne svela il mistero:

И если даже вдруг, полуслучайно,
 Уста сближались на единый раз,
 В едином миге расцветала тайна.

Da sottolineare che il “sedici” del titolo riferito alle labbra viene
 ripetuto in maniera quasi invariata, rispetto all'ultimo verso della pri-
 ma quartina, nel verso finale della seconda terzina, incorniciando così
 il componimento: •

И мне жаль, что этот миг погас.
 О, в поцелуе всё необычайно.
 Шестнадцать уст — я помню только вас!

Se si interpreta la parola *usta* come “labbra” e non come “bocca”,
 si arriva a 8, che per Zinaida Gippius era un simbolo androgino;¹⁸
 un'ulteriore testimonianza dell'interesse della poetessa per questo nu-
 mero e per i suoi multipli è fornita dal titolo della poesia 8, anch'essa
 del 1918 che inizia con il verso *8 slov v serdce gorjat*.¹⁹

In conclusione possiamo dire che se la forma sonettistica conob-
 be agli inizi del XX secolo un momento di grande fortuna, tuttavia fu
 per molti poeti di quegli anni solo una delle forme poetiche utilizzate e

¹⁸ Cf. a questo proposito le considerazioni espresse nella lettera a D. Filosofov
 pubblicata in T. Pachmuss, *Intellect and Ideas in Action. Selected Correspondence of
 Zinaida Gippius. Iz perepiski Z. N. Gippius*, München 1972, p. 25.

¹⁹ Pubblicata sulla rivista “Vozroždenie” 72, 1957, riportata in Z. Gippius, *Sti-
 choivorenija i poemy* II, München 1972, Section I, p. 38.

non di rado in modo ironico o decorativo.²⁰ Per Zinaida Gippius che intendeva la poesia come preghiera, come espressione di un “io” profondo rivolto a Dio, da parte di un individuo solo in un mondo senza speranza popolato da demoni tentatori simili a quello di Ivan Karamazov,²¹ i sonetti rappresentarono una forma stilizzata dietro cui nascondere la propria disperazione. Questi componimenti esprimono nel complesso quel senso di isolamento, quasi di vuoto che fa parte del mondo interiore della poetessa, disegnando il ritratto non tanto di una *femme fatale*, quanto di una donna profondamente infelice, così come la descrisse Nikolaj Berdjaev:²²

Я считаю Зинаиду Николаевну очень замечательным человеком; но и очень мучительным. Меня всегда поражала ее змеиная холодность. В ней отсутствовала человеческая теплота. Явно была перемешанность женской природы с мужской и трудно было определить, что сильнее. Было подлинное страдание. З. Н. по природе несчастный человек.

I sonetti di Zinaida Gippius esaminati, oltre a testimoniare la sua raffinata maestria poetica e la sua visione mistica del mondo, ci permettono di trarre la conclusione che la poetessa, che ben conosceva la forma sonettistica (cosa del resto non straordinaria per i poeti di quel periodo), si sentiva libera di allontanarsi dai rigidi schemi e il titolo del trittico *Tri formy soneta* ne è una conferma eloquente.

²⁰ E. Etkind, *Sonety Vjačeslava Ivanova*, in *Tam, vnutri. O russkoj poezii XX veka. Očerki*, SPb. 1997, pp. 149-167.

²¹ I. Kirillova, *Zinaida Gippius — A Russian Decadent Poet: a short introduction to her early verse*, in *A Garland of essays offered to professor Elizabeth Mary Hill*, Cambridge 1970, pp. 179-194.

²² N. Berdjaev, *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii)*, Paris, YMCA Press, 1949, p.152.