

Maria Filippone

V. Ivanov traduttore di Petrarca

2009

Tesi di laurea
Università Orientale di Napoli
Relatore B. Uspenskij

Indice

Introduzione.....	III
CAPITOLO I - CENNI SULLA STORIA DELLA CONOSCENZA DEL PETRARCA IN RUSSIA	1
I.1 L'arte della traduzione secondo i simbolisti russi	1
I.2 Primi passi del Petrarca nella letteratura russa	3
I.3 La mediazione delle traduzioni francesi e tedesche.....	4
I.4 Dmitriev e Krylov traduttori del Petrarca.....	8
I.5 Le raccolte russe dei sonetti del Petrarca catalogate da Dančenko	11
I.6 Le ricerche e i giudizi dei filologi russi sul Petrarca	13
CAPITOLO II - VJAČESLAV IVANOV E PETRARCA.....	19
II.1 Poetica.....	22
II.2 Il superamento della concezione di Nietzsche attraverso la fede cristiana.....	33
II.3 L'agostiniano Petrarca	37
II.4 L'agostiniano Ivanov	39
II.5 Petrarca e Ivanov pellegrini della memoria.....	44
II.6 Petrarca e la cultura classica.....	49
II.7 Ivanov e la cultura classica.....	62
CAPITOLO III - LO SVILUPPO DEL SONETTO IN RUSSIA.....	72
III.1 Influenza del Petrarca sulla creazione poetica di Ivanov	72
III.2 Il sonetto: componimento al centro dell'opera poetica di Ivanov	74
III.3 Le riunioni nella "Torre"	77
III.4 Il sonetto di risposta.....	79
III.5 Il secolo d'argento	80
III.6 Evoluzione del sonetto in Russia nel XX secolo	84
III.7 Il sonetto russo tra norma e trasgressione	89
III.8 Successo e longevità del sonetto.....	90
CAPITOLO IV - VJAČESLAV IVANOV TRADUTTORE DEL PETRARCA.....	93
IV.1 Studi critici sulle traduzioni ivanoviane	93
IV.2 Lessico e stile nelle traduzioni di Vjačeslav Ivanov: le coppie correlate книжный – некнижный	100
IV.3 Амур о Любовь	104
IV.4 La bellezza emblematica della donna amata.....	107
IV.5 Il XV sonetto della traduzione ivanoviana	110
IV.6 Il XX SONETTO della traduzione ivanoviana.....	114
IV.7 Il dissidio interiore del poeta	121
IV.8 Il sonetto CXXXII del Canzoniere	123
IV.9 Il sonetto CXXXIV del Canzoniere.....	125
IV.10 Dissidio e ricomposizione armonica nello stile del Petrarca	126
IV.11 Il sonetto CXXXII nella traduzione di Ivanov.....	131
IV.12 Il sonetto CXXXIV nella traduzione di Ivanov	134
IV.13 Le scelte lessicali di Ivanov per esprimere la condizione interiore del poeta	137
IV. 14 Сonеты на смерть Лауры.....	149
IV.15 III SONETTO in morte di Laura	154
IV.16 VI SONETTO in morte di Laura	159
IV.17 Elementi linguistici arcaici e slavizzanti nelle traduzioni di Vjač. Ivanov	168
IV.18 Tendenza panteistica nelle traduzioni di Vjač. Ivanov	170
Conclusioni.....	174
Bibliografia.....	177

La raccolta di 33 sonetti del Canzoniere tradotti da Vjačeslav Ivanov fu pubblicata nel 1915, a Mosca, dalla casa editrice Sabašnikov, con il titolo “Petrarca- autobiografia, confessione, sonetti”.

Le traduzioni di Ivanov sono considerate da Dančenko nel contesto della storia della conoscenza del Petrarca in Russia, “un avvenimento nella vita letteraria” russa, mentre Lappo-Danilevskij le definisce, nel suo articolo “Iz istorii znakomstva s Petrarkoj v Rossii”, “capolavori poetici”.

Il percorso seguito in questo lavoro inizia con alcuni cenni sulla conoscenza del Petrarca da parte di scrittori, poeti, studiosi della letteratura russa.

La prima menzione del Petrarca risale al 1598. Si tratta della “risposta” del chierico Ostrožskij a Ipatij Patej. Ai margini della lettera viene citato il poeta italiano.

Al 1730 risale un frammento di una poesia del poeta italiano tradotto in russo dal tedesco.

L’interesse verso il Petrarca cresce costantemente a partire dalla seconda metà del XVIII sec.

La conoscenza dell'opera del poeta toscano passa principalmente attraverso la mediazione delle traduzioni francesi e tedesche, ma già verso la fine del XVIII sec., i numerosi traduttori di Petrarca (Deržavin, Dmitriev, Krylov, Železnikov, Kajsarov, Ljutsenko ed altri) non si servono più di tale mediazione.

La studiosa Lo Gatto sottolinea il fatto che le prime due traduzioni dei sonetti del Petrarca certamente stampate sono opera di due favolisti: Dmirtrjev e Krylov.

Il nostro solidamente entra nella “consuetudine” della letteratura romantica. Particolarmente significativa è la presenza del Petrarca nell'opera di Batjuškov, che tradusse il Petrarca e gli dedicò un articolo molto dettagliato.

Nel corso del XIX sec. appaiono varie traduzioni delle opere petrarchesche (traduzioni di Kozlov, Majkov) e il suo nome viene menzionato da Puškin, Venevitinov, Odoevskij, Belinskij, Dostoevskij.

Tra la fine del XIX- inizio XX sec., le traduzioni dei sonetti del Petrarca diventano più frequenti.

Lo studioso A.D.Mikhailov sostiene che l'influenza del grande Toscano sulla poesia russa si è realmente esercitata ed egli mostra le tappe della conoscenza approfondita dell'eredità letteraria del poeta italiano da parte della filologia russa.

La studiosa Anna Maver Lo Gatto sostiene che non si può parlare di “un vero e proprio petrarchismo russo” e che “l’interesse abbastanza sporadico per il poeta italiano è stato per lo più individuale, dovuto ad affinità elettive, e, solo a volte, in qualche modo legato a mode o correnti letterarie”.

Va detto però che, anche se pochi, grandi poeti russi, a partire dal primo Ottocento e poi nel corso del Novecento, hanno conosciuto, studiato, esaminato e reso in lingua russa i sonetti del Petrarca. Inoltre il Petrarca ha esercitato una certa influenza sulla concezione artistica e sulla produzione personale di alcuni poeti, in particolare, per quanto ci riguarda, su Vjač. Ivanov.

Il secondo capitolo è dedicato all’esame dei vari punti di connessione tra il poeta russo e il poeta italiano. Il discorso viene portato avanti in modo comparato per mostrare ora l’influenza dell’esperienza umana e della concezione filosofica di S. Agostino su ognuno dei due poeti, ora la passione profonda profusa da entrambi nello studio e nella conoscenza della cultura e del mondo classici, ora l’importanza da essi attribuita alla Memoria quale forza dinamica, vivificatrice e ri-creatrice dei valori propri dell’umanità, per arrivare, infine, alla concezione dell’Umanesimo cristiano o paideia cristiana o docta pietas.

Petrarca è un modello per Ivanov, in quanto i poemi del poeta toscano sono visti come un paradigma del processo universale di creazione artistica, come “l’umano sogno di perfezione” invocato nella poetica del poeta russo.

Ivanov scrive, nell'articolo "Il lauro nella poesia del Petrarca", che la sostanza del Canzoniere “è una contemplazione insieme beata e nostalgica di un mondo di bellezza che si libra al di sopra della vita reale, contemplazione prettamente, esclusivamente lirica e che ha per base una concezione astratta e vaga dell'uomo, della divinità, della natura trasfigurata non in sé ma nella mente umana.” E citando le parole del De Sanctis, il poeta russo sostiene che la realtà per il Petrarca è "principalmente materia di rappresentazione, l'immagine per lui vale la cosa", che il poeta si compiace e si trova unicamente nel "mondo fabbricatogli dalla sua immaginazione" e, infine, nella poesia petrarchesca "l'arte si afferma come arte e prende possesso della vita."

Molti critici italiani sostengono che la poesia di Petrarca sorge spiegatamente nel culto della forma che il Rinascimento, attraverso il felice inganno di un ritorno alla purezza del latino classico, affermerà nell'Umanesimo. Ciò che ancora era per Dante consolazione della filosofia, diviene sempre più nel Petrarca, e talvolta suo malgrado, consolazione della poesia e cioè della parola lirica come rifugio ed elevazione.

Il Petrarca concepì quello che viene definito il suo Umanesimo morale proprio nel senso di farsi migliore artefice di se stesso ossia comporre il proprio animo nella più perfetta espressione.

La lunga e tenace fatica di confessione che il Petrarca perseguì per tutta la vita, esprimendola in forme che rifuggono in ogni caso dall'immediatezza torbida e fremente dello sfogo, era indirizzata ad uno scopo di conoscenza e di dominio intellettuale che si sforzava di tradurre un contenuto estremamente soggettivo negli schemi immobili ed oggettivi della tradizione letteraria e che infine aspirava allo sbocco supremo e necessario della trasfigurazione lirica.

“Pochi scrittori -afferma Sapegno- hanno sentito così forte come il Petrarca il bisogno di parlare di sé, di confessarsi, di ricondurre ogni oggetto e vicenda esteriore al paragone della propria coscienza”.

Modello in questo è stato S. Agostino con le sue “Confessioni”.

Carlo Carena sostiene che quella di Petrarca non è solo una lettura o un'affinità di scrittori: la storia di Agostino è l'unico antecedente possibile alla propria e le Confessioni sono l'unico modello ad un'opera che non fu se non l'espressione dei passaggi e delle riflessioni dello scrittore sui propri stati d'animo di fronte alla natura, al mondo, alla vita.

Per quanto riguarda l'influenza di S. Agostino su Vjač. Ivanov, lo studioso Dudek afferma che l'interesse per le idee del filosofo di

Tagaste ha accompagnato tutte le tappe della creazione del poeta russo.

Basandosi sempre sulla concezione di S. Agostino, sia Petrarca sia Ivanov attribuiscono un ruolo fondamentale alla Memoria.

Secondo la formula di Ungaretti, Petrarca seppe tutto esprimere in termini memoriali.

Nella “Corrispondenza da un angolo all’altro”, Ivanov difende il valore della Memoria quale principio dinamico e forza liberatoria, contro le tesi sostenute dall’amico Geršenzon.

Al “Net” di Geršenzon, alla sua angoscia e tormento che erano personali ma riflettevano anche la crisi di valori che caratterizzava la società russa ed europea dopo la I Guerra Mondiale, Ivanov oppone il suo “Znaju”, il suo umanesimo religioso e la sua fede nel valore della cultura antica che vivifica la presente grazie alla memoria e alla resurrezione.

Ivanov cerca di agire sul presente e di porre le basi per rinnovarne la vita culturale e spirituale.

In questo rinnovamento il passato non può essere dimenticato o disprezzato.

L’analogia di atteggiamento del Petrarca e di Ivanov verso la cultura classica, la passione e lo studio profondo, sono generati da un’urgenza interiore di recuperare il passato e forse da una

similitudine delle condizioni storiche tra il periodo del Petrarca e quelle della prima decade del XX secolo in Russia.

A questo proposito, Colucci scrive: “il quarto di secolo che va dagli anni novanta dell’Ottocento alla Prima Guerra Mondiale per la cultura europea è un momento cruciale. Lo scientismo materialistico, l’ottimistica fede nelle “magnifiche sorti e progressive” dei decenni precedenti vengono messi progressivamente in discussione, sostituiti dallo scetticismo sulla possibilità della scienza di dare spiegazioni ultime al mistero dell’universo, sulla capacità dell’uomo di costruire un mondo armonico e razionale. Un fenomeno che abbraccia l’intera Europa è proprio un rinnovato interesse per la classicità.”

E’ su questo sfondo generale che va collocato Vjač. Ivanov che fu personaggio centrale del panorama culturale russo a cavallo fra i due secoli.

Lo spirito di questa ri-creazione del Classico non è mera imitazione ma è il tipico approccio umanistico al mondo antico.

La costante presenza nell’opera ivanoviana del mondo classico non è mai inerte reminiscenza libresco ma riflesso della meditazione del poeta su se stesso e la realtà che lo circonda; testimonianza di una ricerca che parte da un’accertata crisi di valori per individuare cammini spirituali capaci di aprirsi al nuovo senza negare il passato, anzi costruendo su di esso.

Questo atteggiamento di Ivanov e di altri scrittori russi del periodo è quello stesso che distingueva Petrarca e i primi umanisti nel XIII-XIV sec. dalla mentalità medievale.

Come anche per il Petrarca, il Classicismo di Ivanov non è solo una maniera estetica, ma affonda le sue radici nel vero nucleo dell'umanesimo da cui questo tipo di classicismo deriva: Umanesimo come sinonimo di Paideia, un concetto di fondamentale importanza nel mondo classico, ellenistico e nel Rinascimento.

Bisogna notare che il concetto di Paideia inteso da Ivanov non è tanto il concetto dei greci antichi, quanto quello sviluppato dai Padri della Chiesa.

Questa Paideia cristiana, come in Petrarca, conduce più direttamente alla possibilità di riconciliare la cultura classica e la fede cristiana.

Il terzo capitolo tratta un aspetto più tecnico, letterario: l'uso del sonetto come componimento preferito da Ivanov per dare forma alla propria espressione poetica.

Anche in questa scelta è evidente il richiamo diretto all'opera del poeta toscano.

Nell'articolo "I limiti dell'arte", l'interpretazione del sonetto di Dante e di Petrarca fornisce ad Ivanov l'opportunità di fare riflessioni sulla fenomenologia dell'arte e sulla filosofia della forma.

E così nel sonetto il dionisiaco si sintetizza con l'apollineo; nello stesso tempo l'apollineo dà forma all'irrazionale o al visionario. Interpretando i sonetti di Dante e Petrarca, Vjač. Ivanov trova i termini precisi per fissare la qualità di questa forma.

Ivanov visse e operò in un periodo di ripresa dell'attività poetica e di rinascita per il sonetto, la cosiddetta "età d'argento".

Scrivendo il prof. Šiškin "il secolo d'argento dopo tempi difficili rivelò di nuovo il sonetto. La sua forma rigorosa poteva rinviare alla poesia di Dante e Petrarca e nello stesso essere stimolo per le ricerche del nuovo nella parola".

Nella storia della poesia russa si possono notare periodi di maggiore o minore interesse verso il sonetto.

Nel secolo d'argento furono composti circa la metà dei sonetti scritti durante i primi tre secoli della poesia russa del nuovo tempo.

Negli anni trenta i poeti dimenticarono quasi del tutto il sonetto, esso appariva "fuori moda".

Questo interesse altalenante nei confronti del sonetto è proseguito negli anni '40, '50 fino ad arrivare alla situazione dell'odierna poesia russa in cui il sonetto ha cessato di essere una rarità.

La gran quantità di traduzioni dalla letteratura mondiale ha determinato un notevole aumento della composizione di sonetti negli ultimi 50 o 60 anni.

L'impennata quantitativa del sonetto russo è accompagnata da un salto qualitativo nell'ambito della ricerca formale.

E' un dato comunque, anzi Romanov "afferma che è un mistero, il fatto che il sonetto, nato in Italia negli anni in cui in Russia incombevano le orde tataro, anche nel nostro tempo infervora poeti e lettori e gli studiosi di letteratura sempre più insistentemente si occupano della sua storia e teoria."

Il quarto capitolo contiene l'analisi dei 33 sonetti del Canzoniere tradotti da Vjač. Ivanov.

Dopo alcuni cenni sugli studi critici delle traduzioni ivanoviane, l'analisi proposta nel presente lavoro verte su quello che Gasparov, nella sua suddivisione di un'opera poetica, definisce livello stilistico.

Ci si è soffermati, in particolare, sul lessico, sulla sinonimia e su quelle coppie di termini che determinano la contrapposizione di un polo linguistico "dotto" e di uno "non dotto". Per la distinzione suddetta si fa riferimento al testo "Storia della lingua letteraria russa" del prof. B.Uspenskij, il quale afferma: "Il passaggio dalla diglossia russo\slavo ecclesiastico al bilinguismo russo\slavo ecclesiastico ha determinato la bipolarità della coscienza linguistica russa, espressa

nella contrapposizione di un polo linguistico “dotto”(книжный) e di uno “non dotto”(некнижный).

Con la liquidazione della diglossia il processo evolutivo della lingua letteraria russa diventa come un pendolo che oscilla ora verso il polo “dotto”, ora verso il polo “non dotto”, polo il cui concreto contenuto linguistico varia ad ogni fase[...]. La lingua letteraria russa moderna si configura come un amalgama organico di elementi di origine russa e slava ecclesiastica che coesistono nella lingua formando coppie correlate: ciò determina particolarissime possibilità stilistiche e semantiche”.

CAPITOLO I - CENNI SULLA STORIA DELLA CONOSCENZA DEL PETRARCA IN RUSSIA

La raccolta di 33 sonetti del Canzoniere tradotti da Vjačeslav Ivanov fu pubblicata nel 1915, a Mosca, dalla casa editrice Sabašnikov, con il titolo “Petrarca- autobiografia, confessione, sonetti”¹.

Le traduzioni di Ivanov sono considerate da Dančenko², nel contesto della storia della conoscenza del Petrarca in Russia, “un avvenimento nella vita letteraria” russa, mentre Lappo-Danilevskij³ le definisce, nel suo articolo, “capolavori poetici”.

I.1 L'arte della traduzione secondo i simbolisti russi

Potremmo meglio comprendere le affermazioni citate leggendo ciò che scrive Tomas Ventslova,⁴ secondo il quale nell'epoca del simbolismo si rinnova anche l'arte russa della traduzione.” Forse, per la prima volta dal tempo di Žukovskij e Katenin appare una certa consapevole estetica della traduzione. A differenza delle banali

¹ *Petrarka Avtobiografija, Isповедь, Сонеты*, перевод М. Гержензона и Вяч. Иванова, Москва, Издание М. и С. Сабашниковых, 1915

² V.Т. Dančenko (a cura di), *Petrarka- bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke*, Moskva, Kniga, 1986

³ Lappo-Danilevskij, *Iz istorii znakomstva s Petrarkoj v Rossii*

⁴ T.Ventslova, *V.Ivanov i O. Mandelštam- perevodčiki Petrarki*, in “Russkaja literatura”, N°4, 1991

traduzioni del XIX sec., le traduzioni dei simbolisti possiedono una direttiva nello stile e, non raramente, anche una certa fedeltà.

La teoria simbolista della traduzione per la sua essenza è paradossale.

I simbolisti concepiscono la creazione artistica come un atto esoterico unico ed irripetibile, come aspetto della conoscenza delle essenze, conoscenza imperfetta e parziale. Ricostruire un simile atto, secondo i simbolisti, è impossibile.

Se la stessa opera d'arte è imperfetta e parziale, allora la traduzione è imperfetta e parziale "al quadrato".

Questa argomentazione filosofica dell'impossibilità della traduzione è rinforzata dalla filologia.

Gli studiosi di filologia del tempo sottolineano l'originalità interna di ogni lingua, arrivando all'idea della reciproca impenetrabilità delle lingue. Di conseguenza la traduzione come tale è inimmaginabile per i simbolisti. E' possibile una specie di variazione eccellente su un tema analogo in un'altra lingua.

Resta tuttavia la possibilità del miracolo. A tale proposito Vološin afferma che egli esige dal traduttore di poesie un'organica possibilità al miracolo.

T.Ventslova⁵ sostiene che Ivanov appunto (e anche Mandelštam) possiede, nel suo lavoro di traduttore, proprio questa “organica capacità al miracolo”.

I.2 Primi passi del Petrarca nella letteratura russa

La studiosa Anna Maver Lo Gatto⁶ sostiene che non si può parlare di “un vero e proprio petrarchismo russo” e che “l’interesse abbastanza sporadico per il poeta italiano è stato per lo più individuale, dovuto ad affinità elettive, e, solo a volte, in qualche modo legato a mode o correnti letterarie”⁷.

Il nome di Petrarca e le sue opere, tuttavia, sono entrate nella letteratura russa tempo prima della pubblicazione del lavoro di Vjač. Ivanov e M.O. Geršenzon.

Dančenko ha catalogato tutto ciò che è stato scritto sul Petrarca in lingua russa dal 1762 al 1985, sia traduzioni di opere del poeta italiano, sia studi critici sul nostro e la sua produzione.

La prima menzione del Petrarca risale al 1598. Si tratta della “risposta” del chierico Ostrožskij a Ipatij Patej. Ai margini della lettera viene citato il poeta italiano.

⁵ T.Ventslova, op.cit.p.193

⁶ A.Maver Lo Gatto, *Primi poeti russi traduttori del Petrarca*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978

⁷ Ivi, p.327

Pare che la conoscenza del Petrarca in Russia passi anche attraverso la letteratura ucraina e polacca.

Come testimonia lo studioso Nalivajko⁸, il Petrarca comincia ad essere noto in Ucraina alla fine del XVI-inizio XVII sec.; egli ripetutamente è menzionato da Meletij Smotritskij e Zacharij Kapistenskij, i quali citano con particolare interesse le invettive contro la curia papale contenute nelle opere dell'umanista italiano.

Al 1730 risale un frammento di una poesia del poeta italiano tradotto dal tedesco, sulla base della raccolta "L'hore de recreation" di L. Guicciardini.

Dalla seconda metà del XVIII sec., l'interesse verso il Petrarca cresce costantemente.

I.3 La mediazione delle traduzioni francesi e tedesche

La conoscenza dell'opera del poeta toscano passa principalmente attraverso la mediazione delle traduzioni francesi e tedesche (di questo testimonia il modo di scrivere il cognome del poeta che oscilla tra Petrark e Petrarch).

Nel 1762 viene pubblicato un articolo anonimo (dagli studiosi attribuito a Domašnev) "Sull'arte del poetare", che contiene un ampio profilo dell'attività poetica del lirico italiano.

⁸ D.C.Nalivajko, *Petrarca i Boccaccio v davnij ucrajns'kij literaturi*, Radjans'ke literaturoznavstvo, n 12, 1976

Del 1768 è la traduzione di Tin'kov de "Le fantasie di Petrarca o la lettera di Petrarca a Laura" insieme alla trasposizione di quattro sonetti del Canzoniere.

La fonte di Tin'kov è un'opera di un poeta francese del XVIII secolo poco noto, tale Nicolas Antoine Romet, il quale, oltre a comporre "l'eroica" "Lettera di Petrarca a Laura", aveva tradotto cinque sonetti del Canzoniere e la canzone "Chiare, fresche e dolci acque", pubblicate nel 1765.

Tin'kov non si rese neanche conto che "l'eroica e i sonetti appartenevano ad autori diversi".

Gli studiosi che si sono occupati delle traduzioni russe del Petrarca nel XVIII sec. hanno tralasciato l'edizione di Tin'kov.

Anna Maver Lo Gatto⁹ inizia il suo articolo con l'analisi delle traduzioni del 1790.

Lappo-Danilevskij¹⁰ sostiene che questa mancanza di interesse verso l'opera di Tin'kov sia determinata dalla scarsa conoscenza dell'autore stesso (persino gli anni della sua vita non sono noti con esattezza) e dal fatto che le sue traduzioni sono lontane dai sonetti originali e non hanno alcuna affinità con essi, pertanto "è poco probabile che si possa considerare il suo [diTin'kov] lavoro poetico

⁹ A.Maver Lo Gatto, op.cit.

¹⁰ Lappo-Danilevskij, op. cit.

come traduzione; più semplicemente si tratta di fantasie sui temi della traduzione francese”¹¹.

Dopo qualche anno dall’uscita della traduzione di Tin’kov, il libro di Romet capita nelle mani di N.A. L’vov, allora sergente della guardia reale del reggimento Preobraženskij. Ciò accade, come risulta dagli appunti del “Quaderno di viaggio numero 1”, nell’agosto del 1774.

A differenza di Tin’kov, N.A. L’vov aveva un’idea chiara della proporzione della personalità artistica del poeta toscano ed, infatti, egli aveva considerato “La lettera di Petrarca a Laura” non autentica. Inoltre, in un primo momento, fu più interessato ai sonetti che all’eroica che egli lesse dopo.

Anche L’vov conobbe il Petrarca tramite la mediazione francese; anche le sue traduzioni prosaiche, ad esempio del sonetto “Solo e pensoso”, sono vicine alla traduzione francese, ma il poeta russo rifugge il carattere strettamente testuale, rendendo piuttosto il senso generale, lo stato d’animo generale del componimento che si conforma, in modo mirabile, al disegno del Petrarca. In seguito L’vov si porrà il compito di riprodurre esattamente la forma del sonetto, avvicinandosi ancora di più all’originale italiano.

¹¹ K.Ju. Lappo-Danilevskij, op. cit., p.72

I temi, le problematiche della cultura italiana occupano un posto rilevante nelle dispute, nelle conversazioni dei poeti russi della seconda metà del XVIII secolo.

L'vov aveva contatti con i più grandi scrittori dell'epoca: I.I.Chemnitser, V.V. Kapnist, M.N. Murav'ev e, in seguito, G.R.Deržavin e F.P. L'vov.

Egli attivamente contribuì alla conoscenza della cultura italiana; si suppone, tenendo conto dei suoi frequenti viaggi all'estero all'inizio del 1770, che egli organizzò una piccola biblioteca italiana in cui, però, Petrarca, nell'originale, mancava.

L'vov, di sicuro, avvicinò Murav'ev alla lingua e alla letteratura italiane, come si apprende dai diari e dalle lettere di Murav'ev. In un diario degli anni 1771-1778 egli inserì il nome del Petrarca tra altri nomi da lui apprezzati e qualche tempo dopo dedicò al Petrarca qualche riga nelle "Emilievych pis'mach".

I numerosi traduttori di Petrarca degli anni 1790-1800: Deržavin, Dmitriev, Krylov, Železnikov, Kajsarov, Ljutsenko ed altri, già non si servono più della mediazione francese.

I.4 Dmitriev e Krylov traduttori del Petrarca

La studiosa Lo Gatto¹² sottolinea il fatto che le prime due traduzioni dei sonetti del Petrarca certamente stampate sono opera di due favolisti: Dmirtrjev e Krylov, autori rispettivamente di una “Imitazione di Petrarca” e di un “Sonetto a Nina”, pubblicato per la prima volta da Pletnev nel 1847.

“La loro attività di favolisti -scrive l’autrice dell’articolo- evidentemente non c’entra con il loro interesse per il Petrarca”, ma “per una ragione o una serie di ragioni”, ognuno dei due “ha voluto darne una traduzione, anche se lo spirito dell’opera di Petrarca era lontano dalla linea principale della loro attività letteraria”¹³.

Per quanto riguarda Krylov, il suo “Sonet k Nine” non è altro che una traduzione del sonetto CXXXIV del Canzoniere, “Pace non trovo”. “Questo sonetto non presenta problemi di interpretazione e si presta perciò ad essere tradotto fedelmente; esso è, infatti, il sonetto universalmente più tradotto. Krylov, che se n’è servito forse solo per un’esercitazione linguistica e stilistica, è stato fedele.”¹⁴

”Che un uomo colto come Krylov, che conosceva bene latino, greco e italiano, potesse scegliere come tema di una esercitazione linguistica o stilistica un sonetto del Petrarca è abbastanza comprensibile, meno chiari ci appaiono i moventi che spinsero il

¹² A.Maver Lo Gatto, op. cit.

¹³ A.Maver Lo Gatto, op. cit., p.327

Dmitriev, che pare che oltre al russo sapesse solo il francese e un po' di tedesco, ad occuparsi del Petrarca"¹⁵.

“L'interesse per Voltaire, che nel LXXXII capitolo dell'”Essai sur les moeurs”, parla di Dante e di Petrarca e, in una lettera, dice di aver tradotto una ventina di poesie di Dante, Petrarca e Ariosto, può spiegare in parte l'interesse di Dmitriev per Petrarca”¹⁶.

Tuttavia più importante in questo senso pare sia stato l'incontro di Dmitriev con L'vov.

La casa di L'vov, uomo di vasta cultura, poeta, traduttore, era uno dei centri più vivi della vita letteraria di Pietroburgo. Nel suo salotto si riunivano musicisti, pittori e letterati. L'vov conosceva bene l'italiano, era un buon estimatore della poesia italiana; probabilmente proprio lui desta l'interesse di Dmitriev per la lingua italiana e per il Petrarca.

La “Breve Imitazione di Petrarca” composta da Dmitriev è una libera riduzione della Canzone CXXIX, “Di pensier in pensier”, formata da nove versi che traducono abbastanza fedelmente i versi 40-48 della Canzone e da altri nove che il Dmitriev compone in parte su motivi della Canzone, in parte arieggiando vagamente lo stile petrarchesco.

¹⁴ A.Maver Lo Gatto, op. cit., p.328

¹⁵ ibidem, p.329

¹⁶ ibidem,p.329

Il Kučerov, nella sua introduzione all'edizione del 1953 delle opere di Dmitriev, scrive che "l'opera di Dmitriev come traduttore ebbe molta importanza per lo sviluppo delle traduzioni russe. Il suo nome è legato ad una maniera di tradurre in versi particolarmente vicina all'originale. Egli fu uno dei primi traduttori russi che si sforzarono di rendere lo spirito dell'originale"¹⁷. In linea con quanto afferma Kučerov, Maver Lo Gatto considera Dmitriev "un precursore nel presentare ai russi Petrarca, il cui "spirito" egli ha saputo render abbastanza felicemente"¹⁸.

Continuando l'exkursus storico sulla conoscenza del Petrarca in Russia si sa che il nostro solidamente entra nella "consuetudine" della letteratura romantica. Particolarmente significativa è la presenza del Petrarca nell'opera di Batjuškov, che tradusse il Petrarca e gli dedicò un articolo molto dettagliato (cfr. Pil'shchikov – Pushkin and Petrarch).

Nel corso del XIX sec. appaiono varie traduzioni delle opere petrarchesche (traduzioni di Kozlov, Majkov) e il suo nome viene menzionato da Puškin, Venevitinov, Odoevskij, Belinskij, Dostoevskij.

Tra la fine del XIX- inizio XX sec., le traduzioni del Petrarca diventano più frequenti; tra esse citiamo la traduzione di Bunin e

¹⁷ N. Karamzin, I. Dmitriev, *Izbrannye stichotvorenija, vstupitelnye stati, podgotovka tekst i primičerov*, Leningrad, 1953, in A. Maver Lo Gatto, op cit., p.330

quella del sonetto LXI eseguita da Brjusov nel 1920(cfr. articolo di Jasjunas)¹⁹.

I.5 Le raccolte russe dei sonetti del Petrarca catalogate da Dančenko

Dančenko²⁰ ha catalogato tredici raccolte di sonetti scelti e canzoni del poeta italiano tradotte in russo, le quali contengono anche prefazioni, note di poeti o critici russi.

La prima raccolta risale al 1898, segue la seconda nel 1902, quindi, nel 1915, viene pubblicata l'antologia curata da M.O. Geršenzon e Vjač. Ivanov.

Dalla raccolta del 1915 bisogna aspettare il 1953 per trovare la raccolta di A.M.Efros.

Dieci anni dopo, ossia nel 1963, appare "Kniga pesen", curata da B.Purišev.

Nel 1970 esce "Izbrannaja lirika", le cui traduzioni sono di E.Solonovič.

Da quell'anno si susseguono importanti raccolte: del 1974 è quella commentata da N.Tomaševskij, dello stesso anno è la raccolta "Izbrannye sonety" tradotti da A.M.Efros.

¹⁸ A. Maver Lo Gatto, op. cit., p.333

¹⁹ S.V. Jasjunas, *LXI sonet F. Petrarki v perevode V. Brjusova i Vjač.Ivanova: Masterstvo i čuvstvo*,

²⁰ Dančenko, op.cit.

Nel 1980 esce una raccolta sempre curata da Tomaševskij²¹, il quale, nella “Nota”, indica le varie redazioni autografe del Canzoniere fino a quella del Codice Vaticano Latino n° 3195. Inoltre, per ogni sonetto inserito nella sua raccolta, egli indica la data di composizione e, brevemente, il contenuto.

Del 1981 è una raccolta di sonetti in vita e in morte di madonna Laura.

Nel 1982 viene pubblicata un'altra raccolta di Tomaševskij. Nello stesso anno esce “Estetičeskie fragmenty”, ossia la storia dell'estetica nelle opere e nei documenti, che contiene il discorso tenuto dal Petrarca a Roma in occasione della sua incoronazione poetica. Le traduzioni, la prefazione e le note sono di V.V.Bibichin.

L'ultima raccolta ad essere inventariata da Dančenko è “Lirica/ Dante, Petrarca”, con le traduzioni, la prefazione e il commento di E.Solonovič, pubblicata nel 1983.

Dalla bibliografia di Dančenko, che Lappo-Danilevskij definisce “un avvenimento di svolta nella conquista dell'eredità dell'umanista-rinascimentale in Russia”²², risulta che la maggior parte dei sonetti del Canzoniere sono stati tradotti almeno una volta, alcuni sono stati tradotti o esaminati da più autori, ad esempio i sonetti LX, CXXVIII,

²¹N. Tomaševskij, *Лирика/вступ.ст.сост. и преме́чания*, 1980

²²К. JU.Lappo-Danilevskij, *op. cit.*p.68

CXXXIII, CXXXIV, CXXXVI, CXXXVIII CLIX, CCXVIII, CCLXIX, CCLXXIX, CCCI, CCCII, CCCXX, CCCILVI.

Nella letteratura russa non esiste una traduzione completa del Canzoniere, cosa che invece si è realizzata in Polonia nell'Ottocento ad opera di Felician Faleński²³ ed inoltre, come sostiene la studiosa Maver Lo Gatto²⁴, i poeti russi che hanno tradotto Petrarca non sono molti e nessuno di loro, a parte Vjač. Ivanov, ha tradotto più di uno o due sonetti.

Va detto però che, anche se pochi, grandi poeti russi, a partire dal primo Ottocento e poi nel corso del Novecento, hanno conosciuto, studiato, esaminato e reso in lingua russa i sonetti del Petrarca.

Inoltre il Petrarca ha esercitato una certa influenza sulla concezione artistica e sulla produzione personale di alcuni poeti, in particolare, per quanto ci riguarda, su Vjač. Ivanov(cfr. cap.2)

I.6 Le ricerche e i giudizi dei filologi russi sul Petrarca

A.D.Mikhailov²⁵ sostiene che l'influenza del grande Toscano sulla poesia russa si è realmente esercitata, (anche se non si può parlare di “petrarchismo” russo; cfr. Maver LoGatto) ed egli mostra le

²³ Jalu Kurek, *Il problema della traduzione contemporanea di Petrarca*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978. In tale articolo, Kurek sostiene che la succitata traduzione del Canzoniere oggi risulta esanime, artificiale anacronistica. Egli, in tempi recenti, ha curato la traduzione di oltre cento sonetti del Petrarca, che stanno riscuotendo, in Polonia, interesse e successo.

²⁴ A.Maver Lo Gatto, op. cit

²⁵ A.D.Mikhailov, *L'oeuvre de Francesco Petrarca et la science philologique russe*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978

tappe della conoscenza approfondita dell'eredità letteraria del poeta italiano da parte della filologia russa.

Giocano un ruolo importante, infatti, per la conoscenza e la comprensione della grandezza del poeta italiano e della sua arte, le ricerche degli studiosi russi di filologia.

I fondatori della filologia russa, V.Tredjakovskij e M. Lomonosov, non hanno ignorato il Petrarca. All'epoca di Lomonosov non erano state effettuate traduzioni dirette del Petrarca in russo, ma, alla fine del XVIII sec., vi erano stati dei tentativi in tal senso.

In Russia si comincia a studiare l'opera del grande poeta italiano a partire dalla seconda metà del XIX sec. Ciò è in relazione con lo slancio impetuoso e fecondissimo degli studi medievali. Il loro progresso è indissolubilmente legato all'attività dello storico russo e pensatore progressista Timofej Nicolaievitch Granovskij.

Nei suoi lavori dedicati al Medio-Evo, egli presta grande attenzione alla cultura medievale.

Lo studioso considera i giovani umanisti italiani, di cui Petrarca fa parte, come i rappresentanti del pensiero progressista del loro tempo, affrancato dall'eredità del Medio-Evo.

Il lavoro di Granovski è stato, in gran parte, continuato da un suo allievo dell'Università di Mosca, P. N. Koudriatsev.

Proprio gli studi danteschi di Koudriatsev, il suo giudizio sull'umanesimo in generale, hanno preparato un'analisi più approfondita dell'opera stessa di Petrarca da parte degli storici e dei filologi russi.

Colui che ha apportato un contributo inestimabile nel campo della critica letteraria è stato M. S. Koréline, professore all'Università di Mosca. Le principali opere di Koréline sono dedicate all'esordio del Rinascimento.

Mikhailov sostiene che l'opera dello studioso, "Les débuts de l'humanisme italien et leur historiographie", ha posto le basi in Russia per lo studio della cultura italiana del Rinascimento e, in particolare, dell'opera del Petrarca.

L'Umanesimo appare a Koréline come un potente movimento culturale, che incarna la lotta della nuova ideologia contro la precedente.

Koréline considera segno distintivo dell'Umanesimo nascente l'individualismo, che riflette il progresso impetuoso e la coscienza crescente della personalità umana.

Lo studioso ha compreso che l'apparizione dell'Umanesimo ha determinato una spinta considerevole nello sviluppo della società e della sua cultura.

Nella sua opera, Petrarca è considerato non solo come il rappresentante più eminente e caratteristico dell'Umanesimo, ma come il primo umanista, come il promotore di una potente corrente culturale che marca una brusca svolta nella concezione generale del mondo.

Petrarca è studiato nell'opera di Koréline non come poeta, anche se lo studioso si rende conto che è l'opera poetica del nostro ad attraversare i secoli; egli però attribuisce alla poesia del Petrarca un posto secondario, in rapporto alla sua prosa, nella storia dell'Umanesimo italiano.

Koréline, infatti, studia soprattutto le opere in latino, quali: "De remediis utriusque fortunae", "De vita solitaria"; "De otio religioso". Nella sua conclusione Koréline fa un apprezzamento generale delle opere del Petrarca dal punto di vista della storia dell'umanesimo italiano.

Secondo lo studioso l'individualismo è il tratto distintivo della personalità del Petrarca e delle sue idee sull'arte.

Il secondo tratto caratteristico dell'opera del Petrarca è il suo atteggiamento verso l'Antichità, nuovo e diverso rispetto alla concezione medievale.

Infine, Koréline reputa che la terza particolarità dell'eredità letteraria del primo umanista sia il tentativo di conciliare “le nuove esigenze con il cristianesimo medievale”.

Koréline non è il solo a giungere a queste conclusioni, a emettere questo giudizio sull'attività dei primi umanisti italiani e sul ruolo personale di Petrarca.

Anche lo studioso N.I. Karéiev ritiene che Petrarca abbia raggiunto “una posizione importante in qualità di porta-parola della nuova corrente e dei nuovi bisogni apparsi nella società”²⁶.

La tappa successiva nello studio dell'eredità letteraria del Petrarca da parte della scienza filologica russa è legata ai lavori dell'accademico A.N. Vesselovskij. Questo studioso ha scritto un articolo commemorativo, “Petrarca nella confessione poetica del Canzoniere”, che costituisce una summa originale dei suoi studi sul lirico italiano.

Anche alcuni storici sovietici della letteratura hanno dedicato al poeta italiano articoli e capitoli interessanti inseriti in opere dai temi più vasti.

Citiamo ancora l'opera di V.N.Lazarev “Origini del Rinascimento italiano”, in cui lo studioso dà una definizione approfondita dell'opera del Petrarca. Per Lazarev, Petrarca resta

²⁶ N. Kareiev, *Le passage du Moyen Age à l'Epoque Moderne*, in A.D. Mikhailov, op. cit, p. 341

l'uomo di un'epoca di transizione, dilaniato dalle contraddizioni, "esse sono in Petrarca infinite e smisurate"²⁷. La sua ragione condanna perennemente tutti i desideri e le inclinazioni terrene; l'immaginazione e la sensualità lo richiamano alla seduzione delle gioie e delle voluttà. "L'asceta combatte perennemente in lui contro l'uomo e l'artista. Egli definisce la gloria un soffio passeggero, un'ombra, un niente, e, tuttavia, l'adora, non permettendo ad alcuno di sminuirla."²⁸

Del 1974, infine, è una monografia dell'opera del Petrarca scritta da Chlodovskij.

Lo studio dell'opera del Petrarca da parte della scienza filologica russa, iniziato nella seconda metà dell'Ottocento, non ha conosciuto interruzioni e si è sviluppato costantemente, accumulando i fatti, precisando i giudizi, approfondendo dei problemi già risolti. Tale studio si è sempre fondato sulla concezione del Rinascimento e dell'Umanesimo come una svolta progressista nella storia della cultura mondiale.

Petrarca è sempre stato legato a questa trasformazione che è artistica, letteraria, filosofica o estetica ma anche etica, politica, scientifica, religiosa.

²⁷ V.N. Lazarev, *Origine de la Renaissance italienne*, in A.D. Mikhailov, op cit, p. 342

²⁸ *ivi*, p. 342

CAPITOLO II - VJAČESLAV IVANOV E PETRARCA

Nel suo articolo "Translatio Lauri", Lowry Nelson jr.²⁹ afferma che ci troviamo di fronte " a un caso insolito di un grande poeta lirico che traduce un altro grande poeta lirico e lo fa dopo un lasso di tempo di 570 anni".

Quali sono i punti di contatto dunque tra questi due grandi poeti?

Si possono individuare due piani di osservazione: un livello più ampio, generale che riguarda la cultura, la fede, la poetica di entrambi ed uno più specificamente letterario, tecnico potremmo dire, che riguarda l'uso del sonetto come mezzo e metro per dare forma alla poesia.

Per quanto riguarda il primo livello, Lowry Nelson jr. afferma che sia Petrarca che Ivanov erano "appassionati poeti, appassionati studiosi e appassionati credenti [...]. Entrambi avevano educato se stessi attraverso la forma, la storia e la religione.

Le tensioni positive generate dai loro modi individuali di concepire e vivere le loro vite erano, in entrambi, la sorgente e il significato della loro espressione poetica"³⁰.

²⁹ Lowry Nelson Jr, *Translatio Lauri: Ivanov's Translations of Petrarch* in Vyacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher, edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven Center for International and Area Studies, 1986, p. 163

³⁰ *ivi*, p. 163

In termini molto generali essi avevano intenzione di conoscere il passato, di comprenderlo e di recuperarlo in qualche modo per il presente.

Per il Petrarca il passato era largamente l'antica Roma e il poco conoscibile periodo barbarico che succedette; per Ivanov, ellenista, latinista, storico e filosofo, il passato era naturalmente molto più vasto e l'intervallo di referenza incalcolabilmente più grande.

“Entrambi inoltre trovarono il loro alfa e omega e il loro centro nell'eterna Roma ed entrambi come esuli: Petrarca era nato ad Arezzo in una famiglia esule da Firenze e crebbe vicino alla chiesa romana esule in Avignone; Ivanov, nato nella terza Roma, Mosca, divenne, per gli ultimi 25 anni della sua vita, un esule nella prima e unica Roma. Si sta tentando di soffermarsi sulle differenze e sulle "ironie" dei loro destini ma lo scopo è semplicemente di suggerire che una comparazione non è inopportuna o infruttuosa.”³¹

La conoscenza che Ivanov aveva della lingua italiana e della letteratura italiana era considerevole già al tempo della sua prima visita a Roma nel 1892 ed è una conoscenza ben documentata.

Nel 1889 Ivanov parlava di Dante e dell'arte italiana. La sua conoscenza del Petrarca poi, in particolare, era vasta e profonda.

³¹ *ivi*, p. 163

Nel suo articolo "Il lauro nella poesia del Petrarca"³², Ivanov mostra di conoscere non solo il Canzoniere e i Trionfi ma anche i lavori in latino (Africa, Secretum) e la letteratura critica sul poeta italiano.

La cosa più importante, afferma Donata Gelli Mureddu, è che "questo articolo dimostra chiaramente che Ivanov trova nella poesia di Petrarca il più alto paradigma della ricerca dell'apollineo, un concetto che era lo stadio finale nella poetica del poeta russo.

L'influenza di Petrarca effettivamente è un fattore costante nell'evoluzione della poesia di Ivanov.

Questa influenza è già presente nei poemi che riflettono il dualismo Dioniso-Apollo e nell'atteggiamento di Ivanov verso la cultura; è anche presente nella sua poesia più tarda dove la ricerca di eternità è considerata in maniera agostiniana".³³

Vediamo ora di esaminare i vari punti di connessione tra i nostri: la poetica, l'influenza della concezione agostiniana su entrambi, l'importanza della Memoria, la passione e lo studio della cultura classica.

³² Vjač, Ivanov, *Il lauro nella poesia del Petrarca*, in *Annali della Cattedra Petrarcesca*, vol.4, 1932

³³ Donata Gelli Mureddu, *Petrarch and Vjačeslav Ivanov*, *Scando-Slavica*, Tomus 30, 1984, pag. 74

II.1 Poetica

Ivanov era attratto dalla mitologia greca arcaica grazie alla sua attività di erudito.

L'approccio al pensiero greco arcaico si sviluppò grazie al suo lavoro filologico sul mondo classico.

Ciò che colpiva Ivanov erano le molteplici e contrastanti forze operanti nella vita.

Ai suoi occhi la natura nella sua essenza consiste in una sequenza di atti che la razionalità umana è incapace di comprendere. In accordo ad essi, le forze che generano la vita, l'ispirazione e la gioia o i loro opposti, morte, decadenza, desolazione, non possono essere spiegati razionalmente.

La tragedia greca, sostiene Ivanov, riesce a rappresentare tutte le forze istintive della vita che provengono dal caos.

Egli, accettando la teoria enunciata da Nietzsche ne "La nascita della tragedia", formula il processo di ispirazione provato dal poeta.

Ivanov ritiene che Nietzsche abbia fatto una vera e propria scoperta nel campo dell'estetica nel momento in cui ha individuato, in ogni opera d'arte, la presenza di due immutabili principi, opposti tra loro ma anche interagenti l'uno sull'altro. Nietzsche "propose di

chiamare questi principi con i nomi di due divinità elleniche, Dioniso e Apollo, che esprimevano con precisione questa polarità estetica”³⁴.

Dioniso è il dio delle incontrollabili forze della natura; Apollo, al contrario, è il simbolo dell’ eternità, l’ultima perfezione dell’immortalità.

Ivanov scrive nel saggio citato: ”Non possiamo più non vederli, non distinguerli; non possiamo più negare la struttura dualistica, la duplice natura di ciascuna creazione artistica. Apollo è il principio dell’unità, dell’armonia, della concordia, è la potenza che unisce e ricongiunge; dio dell’ascensione egli da forme disgiunte porta ad una forma superiore che le comprenda, conduce dal fluido divenire all’essere che permane.

Dioniso è il principio della pluralità; dio della lacerazione, Dioniso, discendendo, sacrifica la propria completezza e interezza divina, colmando di se stesso tutte le forme, per penetrarle dell’euforia della pienezza e dell’estasi.”³⁵

Il grande artista, nel suo approccio alla creazione artistica, deve passare attraverso due fasi essenziali: una fase ascendente, quando la bellezza è rivelata all’artista e una fase discendente quando il poeta oggettiva la realtà rivelata e la trasmette agli altri.

³⁴ Vjač. Ivanov, *O cyuecmee mpazeduu*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. II, Bruxelles, 1974 (trad. it. *L’essenza della tragedia*, in D. Gelli Mureddu, *Vjač. Ivanov Liriche, Teatro, Saggi*, Roma, Libreria dello Stato, 1993)

³⁵ *ivi*

Il modulo del processo di creazione artistica è "a realioribus" "ad realia": ossia la realtà inferiore vista da un grado superiore di conoscenza. "Soltanto così l'artista può agire su tale realtà, può descriverla, può vivificarla e sottrarla al soggettivismo, all'insignificanza del quotidiano.

L'artista sa, conosce misticamente nell'ascesa i punti di coincidenza tra i due ordini di realtà: da questi punti scaturiscono le linee di coordinamento e compenetrazione tra piccolo e grande, individuale e universale, microcosmo e macrocosmo."³⁶

Così discendendo dai "realiora" ai "realia", l'artista conduce il fruitore dell'opera d'arte dai realia ai realiora.

Ognuna di queste due fasi possiede vari stadi di "epifania" e sintesi dei momenti dionisiaco e apollineo al fine di realizzare il lavoro artistico.

Lo stato apollineo dell'essere non è semplicemente l'antitesi al momento dionisiaco e non è neppure il momento finale del processo di creazione. Lo scopo reale è la sintesi dei principi apollineo e dionisiaco, la trasformazione di "forma formans" in "forma formata".

Questa sintesi è raggiunta attraverso una complessa sequenza di passaggi e non può essere espressa in assenza della mediazione apollinea. La tensione dionisiaca deve essere trasformata nella visione

³⁶F. Malcovati, *Ascesa e discesa*, in Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjač. Ivanov, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988, p. 44

apollinea e la successiva, consequenziale "onda musicale" dionisiaca deve essere tradotta nella "incarnazione" apollinea. Quanto più la visione apollinea è sperimentata, tanto più l'onda musicale percepita dall'artista risulta in una creazione artistica completa.

Questa è l'interpretazione ivanoviana della visione di Nietzsche del processo di formazione del lavoro artistico.

Qual è il ruolo del Petrarca in questo contesto?

Ivanov ci fornisce una chiara risposta nell'articolo "Il lauro nella poesia del Petrarca".³⁷

Ivanov sostiene che "le antitesi contenute nel Canzoniere tra "lauri" (lauro simbolo di Apollo) e "sospiri" (simbolo di Dioniso), risultano nella sintesi di arte, miticamente descritti come mistero della trasformazione di Dafne nel lauro davanti agli occhi di Apollo sofferente. Questa sintesi meramente estetica dei due termini contraddittori è la formula della nuova arte di Petrarca che gli dà l'estetica consolazione"³⁸.

Ciò che emerge è che Petrarca è un modello per Ivanov, in quanto Ivanov considera la poesia del Petrarca come il più alto esempio della sintesi Dioniso-Apollo; i poemi del poeta toscano sono visti come un paradigma del processo universale di creazione artistica,

³⁷ V.Ivanov, op cit., p.114

³⁸ ivi, p.114

come “l’umano sogno di perfezione” invocato nella poetica del poeta russo.

Nel suo articolo "I limiti dell'arte"³⁹ Ivanov cita un sonetto del Petrarca, il CCCII, come modello della visione apollinea. L'analisi ivanoviana di questo poema mostra il ruolo della visione apollinea e descrive il processo che trasmette tale visione con le parole come un "sacrificio di incarnazione", come un tipico atto di "discesa" conformemente alla sua teoria di creazione artistica.

“Le due energie che stanno alla base della creazione artistica sono l'ascesa e la discesa, il prendere e il dare - scrive Malcovati ⁴⁰- L'ascesa è pulsione interamente umana, è crescita, rafforzamento, assorbimento di energie, è coscienza dell'imperfezione, desiderio di superamento, e insieme presentimento di future realizzazioni. La discesa non segue le leggi delle pulsioni umane: al contrario dell'ascesa che è accumulo, la discesa è dispersione, è dono.”

“L’ascendere è rafforzarsi spiritualmente e conquistare; è accumulazione di forze; la discesa è la loro irradiazione e perciò è sacrificio”.⁴¹ Nella discesa artistica si manifesta il principio formatore, che agisce sul sostrato materiale, passivo e insieme ricettivo, ossia pronto ad accettare la forma a cui già interiormente sembra

³⁹ V. Ivanov, *О границах искусства*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. II, Bruxelles, 1974

⁴⁰ Op cit, p.44

⁴¹ O. Deschartes, *Introduzione* in Vjač. Ivanov M. Geršenzon, *Corrispondenza da un angolo all’altro*, Giuseppe Carabba Lanciano, 1932, p15-16

predisposto. Il sostrato materiale si ravviva nella misura in cui afferma se stesso, ossia liberamente aderisce alle idee del creatore: di questa "intenzione" del sostrato di aderire alla "discesa" dell'artista, Ivanov trova conferma nei versi michelangioteschi "Non ha l'ottimo artista alcun concetto".

“Proprio tale sonetto diventa la fonte di citazioni chiave negli articoli teorici del nostro.”⁴² Così nel saggio "Forma formans e forma formata"⁴³ Ivanov si richiama al sonetto michelangiotesco per spiegare la natura di ogni creazione artistica e di ogni opera poetica.

Scriva, infatti, Ivanov "Come in certe vecchie scuole di filosofia veniva nettamente distinta natura naturans dalla natura naturata, in simil modo noi, nel campo dell'arte, facciamo distinzione tra forma esteriore, ossia formata, del lavoro compiuto e il concetto formativo, presente nella mente dell'artista quale canone e modello della futura opera, e questo concetto e modello etereo dirsi può forma formans, perché è l'idea fattrice dell'insieme e delle singole parti di esso.

Forma formata sarà dunque quel "marmo solo" del famoso sonetto michelangiotesco che "in sé circoscrive col suo soverchio in concetto (la forma formatrice) dell'ottimo artista".

Infatti più aderente è la forma formata al concetto bell'e finito e più si avvicina l'opera alla perfezione. Né c'è in essa alcun altro

⁴²A.Šiškin, *Stichotvornye pereloženiya iz Michelangelo Buonarroti Vjač.Ivanova*, Russica Romana vol.2

⁴³Vjač. Ivanov, *Forma Formans e Forma Formata*, in *Sobranie Sočinenij*, vol.III, Bruxelles, 1974

"contenuto" se non il detto concetto, ossia forma formans che prima dell'espressione in verbo e marmo, in suoni o colori, esprime già integralmente in ispirito tutta la pienezza e l'unicità dell'intuizione artistica generatrice.

Anche nella poesia lirica, affinché sia perfetta e capace di eternare l'attimo, cioè di fissarne il valore imperituro, è necessario quest'atto di abnegazione che consta nell'alienarsi del poeta da se stesso per rivivere purificato nell'immagine ideale pronta a reggere le sonorità del canto.

L'epifania della forma non è solo manifestazione della forma formata, ma anche comunicazione (cioè estensione della virtù attiva) della forma formatrice per mezzo della forma formata.

Difatti la forma interna, manifestantesi in quella esterna, suscita mediante questa un moto formativo analogo nell'anima altrui.

E la nostra comprensione vera di un capolavoro consiste nel vivere dentro di noi quell'atto che dopo averla procreata continua ad animare l'opera che spira e spande intorno a sé l'alito e il ritmo della sua vita arcana [...]

Forma adunque l'arte gli animi, onde due cose conseguono: una coesione stretta, seppure non voluta né sospettata, dell'arte con la vita

e la responsabilità morale dell'artista proporzionata con il suo vigore."⁴⁴

Ivanov scrive nell'articolo "Il lauro nella poesia del Petrarca" che la sostanza del Canzoniere "è una contemplazione insieme beata e nostalgica di un mondo di bellezza che si libra al di sopra della vita reale, contemplazione prettamente, esclusivamente lirica e che ha per base una concezione astratta e vaga dell'uomo, della divinità, della natura trasfigurata non in sé ma nella mente umana."⁴⁵ E citando le parole del De Sanctis, Ivanov sostiene che la realtà per il Petrarca è "principalmente materia di rappresentazione, l'immagine per lui vale la cosa", che il poeta si compiace e si trova unicamente nel "mondo fabbricatogli dalla sua immaginazione" e, infine, nella poesia petrarchesca "l'arte si afferma come arte e prende possesso della vita."

Flora⁴⁶, nella sua storia della letteratura italiana, scrive "La poesia di Petrarca sorge spiegatamente nel culto della forma che il Rinascimento, attraverso il felice inganno di un ritorno alla purezza del latino classico, affermerà nell'Umanesimo. Ciò che ancora era per Dante consolazione della filosofia, diviene sempre più nel Petrarca, e talvolta suo malgrado, consolazione della poesia e cioè della parola lirica come rifugio ed elevazione.

⁴⁴ Ivi pp. 676,680

⁴⁵ V. Ivanov, op.cit. p.116

⁴⁶ F. Flora, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Verona, Mondadori Editore, 1965.

L'Amore è riassunto come purificazione che si compie nel rito e nella virtù della parola.”⁴⁷

Il Petrarca fu veramente il maestro dello stile e dell'arte verbale a tutta l'età moderna.

Il più alto grado dello spirito umanistico era il culto delle lettere in cui si purifica e si innova il culto della vita,” si addolcisce la fiera natura e si attinge la virtù più celeste della mente, il più umano dell'uomo. Perché uomo significa fundamentalmente parola e cioè coscienza e poi scienza della realtà nella mente e nell'azione.”⁴⁸

Scriva Ivanov nella *Corrispondenza*”Esiste un segno verbale per l'esperienza interiore, ed essa lo cerca e si duole se le manca, poiché se colmo è il cuore, traboccano le labbra.

Nessun dono migliore possono offrirsi a vicenda gli uomini che la persuadente confidenza di una superiore coscienza spirituale.

Spirituali devono essere le parole che simboleggiano l'esperienza interiore e per davvero figlie di libertà.

Come il canto del poeta non costringe ma muove, così esse debbono muovere lo spirito degli ascoltatori.”⁴⁹

⁴⁷ F.Flora, op. cit., p.243

⁴⁸ *ivi*, p.246

⁴⁹ Vjač. Ivanov e M.O. Geršenzon, *Переписка из двух углов*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. III, Bruxelles, 1974 (trad. it. *Corrispondenza da un angolo all'altro*, Lanciano, Carabba 1932)

Il Petrarca concepì quello che viene definito il suo Umanesimo morale proprio nel senso di farsi migliore artefice di se stesso ossia comporre il proprio animo nella più perfetta espressione.

La letteratura era lo strumento migliore di comprensione e di rappresentazione della vita psicologica e, quindi, di parziale superamento e di relativa vittoria sulle forze irrazionali e impulsive che affiorano dal fondo oscuro e torbido della coscienza.

Scrivendosi e confessandosi nei suoi scritti il Petrarca si distaccava da sé, dalla materia informe e discordante della sua esperienza, si contemplava dall'alto, diventando giudice e biografo, in qualche modo disinteressato e sereno, di se medesimo. “Attraverso la tessitura industrie e delicata della parola”, il caos prendeva forma: l'incertezza dei propositi e la discordia degli affetti si fissavano in disegni limpidi, si placavano in formule di descrizione psicologica penetranti e incisive.

In questo sforzo di progressiva oggettivazione e sublimazione dei dati autobiografici, la cultura letteraria esercitava una funzione determinante di chiarezza e di ordine: essa restituiva dignità all'uomo, ne giustificava anche le debolezze, le meschinità, le contraddizioni, le quali, nell'atto stesso in cui le contemplava e le confessava con spietata lucidità, acquistavano un significato esemplare; dava un senso tutto umano e moderno alla curiosità minuta e inesauribile del dotto e

del filologo; conferiva autorità alla sua parola e costituiva la validità del suo magistero”⁵⁰

La lunga e tenace fatica di confessione che il Petrarca perseguì per tutta la vita, esprimendola in forme che rifuggono in ogni caso dall'immediatezza torbida e fremente dello sfogo, era indirizzata ad uno scopo di conoscenza e di dominio intellettuale che si sforzava di tradurre un contenuto estremamente soggettivo negli schemi immobili ed oggettivi della tradizione letteraria e che infine aspirava allo sbocco supremo e necessario della trasfigurazione lirica.

Ecco il senso dell'affermazione di De Sanctis ripresa da Ivanov "l'arte prende possesso della vita".

“Pochi scrittori -afferma Sapegno- hanno sentito così forte come il Petrarca il bisogno di parlare di sé, di confessarsi, di ricondurre ogni oggetto e vicenda esteriore al paragone della propria coscienza”⁵¹.

Bisogna aggiungere che il Petrarca non ritrae mai se stesso nel primo tumulto ancora informe dell'esperienza; quando si accinge a scrivere egli ha già meditato a lungo sui casi della vita interiore, li ha frugati con la sua accanita volontà di comprendere, li ha illuminati e distinti con la sua intelligenza lucida e ferma, li ha inquadrati negli schemi della sua cultura, può, pertanto, -scrive Sapegno-“tradurli in forme nitide e classicamente composte e giovarsi, per meglio definirli,

⁵⁰ E. Cecchi e N. Sapegno, *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1965, vol. II, p. 260

⁵¹ Ivi, p.280

delle parole perfette ed immutabili consacrate dall'arte dei poeti e filosofi antichi”⁵².

In questo bisogno di indagare i propri affetti, di farne oggetto di meditazione e di descrizione, di misurare e giudicare se stesso, gli si offriva, mezzo necessario e quasi per lunga tradizione naturale e spontaneo, la letteratura in quelle forme e con quella ricchezza e pienezza di umanità che la sua sensibilissima filologia veniva giorno per giorno scoprendo e faceva riemergere in piena luce dalle tenebre dell'ignoranza o dell'incomprensione.

II.2 Il superamento della concezione di Nietzsche attraverso la fede cristiana

Un grande cambiamento spirituale avvenne in Ivanov con lo studio dei lavori di Nietzsche⁵³.

Ivanov, però mentre accetta l'idea di Nietzsche di superamento del dualismo tra vita e morte attraverso l'eterno ricorso, modifica il concetto originale e lo trasforma in una complessa poetica in cui noi troviamo molti elementi di Petrarca che non sono presenti nel filosofo tedesco.

Afferma Averinzev: “Il poeta russo considerava Nietzsche con gli occhi dell'intellettuale russo e pertanto il concetto di superuomo

⁵² Ivi,p.280

non è individualismo ma, secondo il bisogno, universalismo e anche religiosità."⁵⁴

E' vero che Nietzsche ha avuto un ruolo molto importante nella formazione culturale e della concezione artistica e creatrice del poeta russo, come afferma Dmitrij Ivanov " sotto la sua influenza Ivanov si dedica allo studio della storia delle religioni e in particolare la religione di Dioniso"⁵⁵, ma, come scrive Deschartes, "lo studio del culto di Dioniso lo allontana da Nietzsche.

Avendo scoperto Dioniso, Nietzsche vede in lui l'antitesi alla Cristianità.

Ivanov, ammiratore di Dostoevskij e discepolo di Vladimir Solov'ev, mostra che la religione di Dioniso era un "corso d'acqua che ha versato tutte le sue acque nell'oceano cristiano".

Egli ha mostrato che la religione dionisiaca, come è stata rivelata nella sua vera natura, è essenzialmente un gradino sulla strada della Cristianità.

Il Cristianesimo supera la concezione dionisiaca perché la discesa del Figlio di Dio e la sua incarnazione hanno innalzato gli uomini alla

⁵³ D. Ivanov, *Recurrent Motifs in Ivanov's Work*, in "Vyacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher", edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven Center for International and Area Studies, 1986

⁵⁴ S.S. Averinzev, *Vjač.Ivanov Stichotvorenija i poemy*, Sovetskij Pisatel', Leningradskoe otdelenie, 1976, p.16

⁵⁵ D. Ivanov, op.cit., p.373

dignità di figli di Dio e hanno riscattato tutto il creato dalla schiavitù della morte all'essere in Dio.”⁵⁶

Deschartes afferma che Dioniso, il dio discendente dal cielo si dà al mondo che lo fa in pezzi e l'assorbe; egli si disperde in esso per rinascere dopo la morte ma questo ritorno è ben lungi dalla resurrezione.

Il corpo di cui il dio sofferente si veste nelle sue ripetute apparizioni terrene non è che una dimora temporanea, un involucro effimero non intimamente unito alla sua essenza, una specie di conduttore dell'energia divina che, dopo averla trasmessa al mondo, si dilegua.

“La vera realtà invece è il Cristo, il Cristo incarnato e il Cristo crocefisso. La croce presa sulle spalle e portata umilmente conduce l'uomo al sommo bene di partecipazione mistica a quel divino esaurimento che ha già trasformato una volta lo strumento d'ignominia e di supplizio nella bandiera della Gloria e della Vita”⁵⁷.

Ivanov scrive nella *Corrispondenza* che la Croce è il simbolo del cuore di fronte al sacrificio della personalità che si trasmuta in un valore universale. “Ciò che è vero valore deve essere crocefisso e sepolto e suggellato: il cuore lo vedrà risorto il terzo dì”⁵⁸.

⁵⁶ O. Deschartes, *Introduzione in Corrispondenza da un angolo all'altro*, Lanciano, Carabba Editore, 1932, pp.17-18

⁵⁷ O.Deschartes, op. cit. p.23

⁵⁸ V Ivanov, op. cit.

L'esplorazione dei culti di Dioniso, le molte variazioni della religione del dio vittima e del dio sofferente, hanno rivelato a Ivanov i processi delle esperienze religiose, l'estasi come mezzo per andare oltre i limiti dell'individualità.

Comunque il dio sofferente, Dioniso, era solo un simbolo; egli non era la persona concreta, reale, unica che Cristo sarebbe stato.

“La religione di Dioniso- scrive Ivanov ne "La religione ellenica del dio sofferente"⁵⁹- era come una terra sommersa che aspettava di essere fertilizzata dalla Cristianità, essa ne aveva bisogno come suo esito conclusivo, l'ultima parola che non aveva pronunciato. Questa parola finale era il Verbo che diventa carne, il Cristo”.”Cristo, persona concreta, unica era sempre presente nell'anima di Ivanov; quando il poeta uscì dalla sua crisi solipsistica, si scoprì, spontaneamente e naturalmente, un cristiano”.⁶⁰

Il ritorno a Cristo ha significato ritorno alla Chiesa. Cristo è là dove c'è sobornost', cioè dove ha luogo un incontro reale di due esseri e dove Dio interviene come "terza parte", come progettatore di unità.

“Solo Cristo, nella sua realtà umana e divina, può realizzare, Ivanov credeva, ciò a cui l'anima divisa aspira e ciò a cui aspira

⁵⁹ Vjač. Ivanov, *La religione ellenica del dio sofferente*, in *Novyj put'*, 1904

⁶⁰ D. Ivanov, op. cit, pp.385-386

l'intera Creazione. Solo Cristo, il nuovo Adamo, determina la riunificazione dell'intera umanità".⁶¹

II.3 L'agostiniano Petrarca

Donata Gelli Mureddu sostiene " che "Ivanov, nei lavori prodotti durante il suo periodo romano, ma anche in alcune raccolte precedenti, sviluppa la ricerca di eternità nella stessa direzione seguita da Agostino e Petrarca nei Trionfi"⁶².

Sia in Ivanov che in Petrarca è urgente la ricerca di eternità; entrambi percepiscono che l'eternità non può essere raggiunta nelle cose umane: bellezza, amore, successo sono valori effimeri. E' anche necessario per entrambi cercare l'eternità ovunque ed essi la trovano accettando Dio. Dio è fuori del tempo ma eternamente presente.

Petrarca e Ivanov hanno compreso che l'eternità deve essere trovata in Dio che abbraccia ogni valore umano, essi provano a recuperare l'uomo come un possibile medium attraverso l'eternità; questo tentativo è il leit-motif della loro tarda poesia.

Se l'uomo ha il coraggio e l'umiltà di cercare la divinità in se stesso, esponendo ed esaminando se stesso con un'introspezione psicologica razionale e ferma e mettendo la propria anima a nudo

⁶¹ D. Ivanov, op. cit, pp.385-386

⁶² D. Gelli Mureddu, op. cit., p. 83

strato dopo strato, Dio entra nella sua anima, nel suo pensiero, nel suo corpo.

Lo sforzo più penetrante e coraggioso del Petrarca nel corso della sua fase più matura è proprio l'analisi spregiudicata della propria interiorità, la meditazione lucida sul contenuto della propria anima, il ripiegamento interiore.

”Pochi scrittori- scrive Sapegno- hanno sentito così forte come il Petrarca il bisogno di parlare di sé, di confessarsi, di ricondurre ogni oggetto e vicenda esteriore al paragone della propria coscienza”.⁶³

Modello in questo è stato S. Agostino con le sue “Confessioni”.

In questa opera, il vescovo di Ippona ripensa alle tappe esteriori e interiori del proprio passato, un enigma che si chiarifica solo alla luce finale del trascendente: la nascita in ambiente cristiano, i primi abbandoni al peccato, gli studi sregolati, le ambizioni mondane, la ricerca affannosa e sempre delusa della verità, fino all'illuminazione, improvvisa e travagliata insieme del messaggio cristiano.

Carlo Carena⁶⁴ definisce Petrarca “il maggiore agostiniano o l'Agostino dell'età moderna” sostenendo che quella di Petrarca non è solo una lettura o un'affinità di scrittori: la storia di Agostino è l'unico antecedente possibile alla propria e le Confessioni sono l'unico modello ad un'opera che non fu se non l'espressione dei passaggi e

⁶³ N. Sapegno, op. cit., p.280

⁶⁴ Agostino, *Le Confessioni*, C. Carena (a cura di), Milano, CDE, 1988, p..XVIII

delle riflessioni dello scrittore sui propri stati d'animo di fronte alla natura, al mondo, alla vita.

Questo rapporto intimo doveva iniziare nel 1333 quando Petrarca riceve in dono dall'amico Dionigi di Borgo San Sepolcro un piccolo esemplare delle *Confessioni* presente poi nella sua biblioteca di Valchiusa, nelle sue tasche durante l'ascesa al Monte Ventoso, nella sua borsa da viaggio in Italia, Francia e Germania e ancora nelle sue mani tremanti in senectute, con lui "invecchiato del gran su e giù della sua vita da non potersi quasi più leggere"⁶⁵.

Le *Confessioni* sono il modello del *Secretum*, dialogo con Agostino stesso, ma molti studiosi mostrano la grande influenza dell'opera di S. Agostino sulla composizione del *Canzoniere*.

II.4 L'agostiniano Ivanov

Lo studioso Dudek⁶⁶ sostiene che il nome di Agostino ricorre nelle opere di V.Ivanov.

La poesia e i saggi (ad esempio *Sporadi* o *La crisi dell'individualismo*) testimoniano che l'interesse per le idee del

⁶⁵ Petrarca scrive nella lettera "L'ascesa al Monte Ventoso": "mentre ammiravo questo spettacolo in ogni suo aspetto[...]credetti giusto dare uno sguardo alle *Confessioni* di Agostino, libro che in memoria dell'autore e di chi me l'ha donato io porto sempre con me: libretto di piccola mole ma d'infinita dolcezza. Lo apro per leggere quello che mi cadesse sott'occhio[...]era il decimo libro[...]vi lessi:" E vanno gli uomini a contemplare le cime dei monti, i vasti flutti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'oceano, il corso degli astri e trascurano se stessi". Stupii, lo confesso [...]chiusi il libro, sdegnato con me stesso dell'ammirazione che ancora provavo per cose terrene quando già da tempo, dagli stessi filosofi pagani, avrei dovuto imparare che niente è da ammirare tranne l'anima, di fronte alla cui grandezza non c'è nulla di grande".

filosofo di Tagaste ha accompagnato tutte le tappe della creazione del poeta russo.

Gli avvenimenti più importanti della vita personale sono percepiti da Ivanov nel contesto dell'esistenza del beato Agostino. Secondo la testimonianza di Olga Šor, Vjač. Ivanov diceva che “egli sentiva la benefica influenza di questo santo sul suo destino”.

I motivi agostiniani, nella struttura delle opere di Vjač. Ivanov, si possono suddividere in due gruppi: il primo è costituito dai prestiti diretti nella forma di nomi, citazioni, epigrafi e costruzioni ideologiche facilmente attribuibili ai lavori di Agostino. Il secondo è costituito da somiglianze tipologiche, echi, risonanze, per i quali è difficile stabilire una diretta influenza. Essi sono il risultato della generale strategia ivanoviana della ricerca dell'ispirazione in simili fonti religiose, filosofiche e mistiche.

Tre opere di Agostino interessarono in particolare il poeta russo: le Confessioni, De vera religione e il trattato De Civitate Dei.

In questi testi, il poeta russo trovò i motivi e gli stimoli, essenziali per le proprie riflessioni sugli ideali della Chiesa, della cultura, della società e della persona.

⁶⁶ A. Dudek, *Идеи Блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова*, Европа Orientalis, Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo, n°1, 2002

Molta attenzione nelle opere di Vjač. Ivanov viene prestata ai problemi dell'ontologia. Il poeta-filosofo molte volte si pone la domanda: cosa significa essere? Quali sono gli attributi dell'essere?

In ogni tentativo di risposta si sentono echi delle opinioni espresse da Agostino nelle Confessioni: esiste realmente solo ciò che perdura immutabilmente.

L'opposizione proposta da Platone nel dialogo "Timeo" tra essere e divenire sembra l'idea essenziale del platonismo cristiano: l'opposizione tra essere e divenire è considerata il principale principio ontologico proclamato dal poeta russo:" Il puro divenire è non-essere", dice Ivanov nel saggio "La crisi dell'individualismo"⁶⁷.

Il ruolo particolare del motivo della morte nella struttura ideale dei testi di Ivanov è il risultato della convinzione che la morte è il pegno dell'esistenza nell'eternità, il pegno della vita presente.

Le idee adottate dall'apostolo Paolo dell'uomo "interiore" e "esteriore" permisero al beato Agostino di sviluppare il concetto di Dio, che si riconosce nell'uomo, che superò se stesso. La famosa frase "trascende Te ipsum" viene ripetuta da Ivanov molte volte nella sua poesia e nei suoi saggi.

La formula della trascendenza riceve nei testi del poeta filosofo tre significati: 1) la ricerca della verità in se stesso: S. Agostino mostra

⁶⁷ Op. cit.

che la verità vive nell'interiorità dell'uomo. In tal modo la conoscenza di se stesso è il cammino della conoscenza di Dio in sé; 2) La capacità dialogica di percepire l'altro nella forma ermeneutica di penetrazione nella propria personalità. L'ermeneutica del poeta non è solo capacità di conoscere la vita spirituale dell'altro ma, penetrando in essa, di autodeterminarsi, così come la personalità dell'altro ontologicamente è necessaria per me; 3) l'uscita dai limiti del proprio "io" è la condizione e l'espressione di un atto di amore. S. Agostino sostiene che l'amore è la più profonda fonte di conoscenza. Ivanov dice che "la conoscenza dell'essenza del mondo è un atto di amore".

Un'altra questione che interessava Ivanov era la concezione del tempo.

La domanda "Che cos'è il tempo?" di cui si occupò Agostino era la conseguenza dell'opposizione tra essere e divenire, da lui adottata.

Per S. Agostino il tempo è una forma di espressione della volubilità del mondo. La risposta data dal Padre della Chiesa è "In te, spirito mio, misuro il tempo".

Questa idea di Agostino del tempo come espressione della mutabilità del mondo diventa il contesto sostanziale della percezione del mondo di Ivanov.

Tempo e Spazio sono considerati da Ivanov forme di scissione e disgregazione.

La memoria è considerata da S. Agostino una categoria ontologica; essa redime dagli effetti del tempo e della quantità, cioè dai principali segni del divenire.

L'anamnesis cristiana diventa in Ivanov capacità di riconoscimento del legame, inciso nell'anima, tra Dio e uomo. Questo riconoscimento è la condizione dell'esistenza.

Nella lettera "Docta Pietas", Ivanov sostiene che la cultura veritiera deve ricordare che essa è il risultato del concorso di Dio con l'uomo.

L'interpretazione ontologica della memoria riceve qui anche un largo significato culturale.

Tra i motivi dell'interesse di Vjač. Ivanov per le idee di S. Agostino occorre nominare:

a) il contesto platonico del pensiero del vescovo di Ippona. Le idee di Platone e del neoplatonismo costituiscono il fondamento della reazione simbolista al positivismo, al materialismo, all'utilitarismo e all'ateismo precedenti stadi della cultura.

b) Il fatto che Agostino fu il filosofo di un'epoca della Chiesa unita, non divisa, era essenziale per l'orientamento ecumenico di Ivanov.

c) Il desiderio di entrambi di conservare e di includere nel tesoro della cultura l'eredità dell'antichità.

d) La posizione di difensori della cultura cristiana.

II.5 Petrarca e Ivanov pellegrini della memoria⁶⁸

Petrarca, una generazione dopo Dante, non ha più fede in una renovatio nell'eterno, in un viaggio il cui approdo sia la visione beatifica; urge vincere altrimenti il tedium vitae e attraversare i meandri di una società in decadenza spirituale: riscoprendo i classici, i loro testi perduti e le loro voci, risalendo oltre la morte col ritrovare la traccia di un ricordo d'amore che la memoria ricrea.

Così dichiarava Sant'Agostino: "Dunque non misuro già le sillabe in sé che più non sono, ma qualcosa nella mia memoria che resta infisso"⁶⁹.

Petrarca, allo stesso modo, trova rifugio nella fissità di una memoria vivente, come testimonia uno dei sonetti della seconda parte del Canzoniere, il sonetto CCLXXXII.

Secondo la formula di Ungaretti⁷⁰, Petrarca seppe tutto esprimere in termini memoriali.

Il tempo che ci rapisce è trasposto in uno spazio interiore, in un silenzio profondo che soltanto la scrittura, scorrendo lieve come un

⁶⁸ Il titolo è tratto dal saggio di C. Ossola, in S. Stroppa (a cura di), *Francesco Petrarca - Canzoniere*, La Biblioteca di Repubblica, 2005. Qui si è ritenuto di poter includere nel titolo anche Ivanov.

⁶⁹ Agostino, *Le Confessioni* op. cit.

⁷⁰ G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, 1943, in *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974

mormorio di foglie, abita e fa vibrare. In tale ritrarsi della scrittura sono infine varcati o piuttosto elusi il tempo e la morte.

Parimenti i confini spaziali sono più interni, quelli della memoria e dell'anima; il suo smarrirsi o il suo pellegrinaggio è dovuto a un "vaneggiare" in itinerari, del corpo e della mente, ove il cammino non è più meta a venire, ma traccia di ciò che fu.

"Esaurito lo slancio dell'escatologia, l'itinerario dell'uomo moderno ripiega nella propria interiorità"⁷¹.

In questo processo la memoria gioca un ruolo centrale.

In Agostino la memoria è un "grande potere", "qualcosa di terrificante", "un profondo e infinito complesso" e, alla fine, "uno spirito".

Petrarca dà importanza alla memoria di un grande e nobile atto, la "fama", che è distrutta dal tempo, ma, al di là del concetto di "fama", Petrarca accetta l'idea agostiniana di memoria, come possiamo vedere nella nota lettera che descrive la sua scalata al Monte Ventoso.

Negli scritti di Ivanov, la memoria è un tema fondamentale; Dmitij Ivanov sostiene che "la memoria è uno dei maggiori temi che attraversano il lavoro di Ivanov"⁷² ed è connesso al mito di Mnemosine, la madre della Muse.

⁷¹ C. Ossola, *Francesco Petrarca pellegrino della Memoria*, in S. Stroppa (a cura di), *Francesco Petrarca-Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2005

⁷² D. Ivanov, op. cit., p.369

Per Ivanov la memoria è qualcosa che è in mezzo alla memoria come "fama", concepita nei Trionfi del Petrarca, memoria compresa come "ellenismo" susseguente lo spirito di Paideia greca e la memoria agostiniana con la sua divina irradiazione.

Mnemosine è uguale alla memoria eterna il cui concetto implica un fluido continuo che intercorre tra la ricchezza spirituale di coloro che sono morti e coloro che sono vivi.

La cultura è la cultura di coloro che non sono più e l'eterna memoria è l'anima della cultura basata sulla tradizione.

La Memoria è l'elemento unificatore che la Sapienza Increata oppone ai due elementi disgregatori dell'unione universale: il Tempo e lo Spazio(cfr. Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra La Docta Pietas)⁷³.

Mentre l'amore vuole l'unione universale il mondo qual è appare allo spirito come "disiecta membra" di una frantumata o lacerata unità.

L'uomo guidato dall'infusa memoria della perfezione divina ha il compito (e proprio questa è la destinazione e la giustificazione della cultura) di riordinare e di ristabilire nelle sue singole parti e finalmente nel suo sublime insieme il creato, l'umanità.

⁷³ Vjač. Ivanov, *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la Docta Pietas*, in *Sobranie Sočinenij*, vol.III, Bruxelles, 1974

Nel pensiero di Dio, nella suprema saggezza di Lui, lo spazio e il tempo esprimono l'onnipresenza e la perennità.

L'anima del mondo, nel suo oblio dell'immagine prima della Sapienza Increata, li trasforma da mezzi di unione in mezzi di separazione.

Noi stessi nutriamo l'oblio e perciò nella nostra visione delle cose prevale l'aspetto limitativo e disunito dei rapporti spaziali e temporali.

Lo spazio, considerato nella sua funzione negativa, è l'isolamento stesso che rende tutto quello che ci circonda reciprocamente lontano, inafferrabile, estraneo, impenetrabile.

La seconda forma dell'unione universale e della separazione universale è il Tempo. "il tempo ci trascina come vento e, separandoci dalle cose che passano, ci separa da noi stessi".

Il Tempo ci spinge a dimenticare, l'oblio è un'arma micidiale, disgregatrice e distruttrice, mentre la Sapienza Increata oppone a codesta arma la Memoria. "Perciò eternamente supera la morte colui in cui vive la memoria eterna."

Se non vi fosse l'oblio non vi sarebbe nemmeno la separazione e si avrebbe un "attimo unico di pienezza" che contenendo ogni cosa la renderebbe immortale.

“L’attività creativa dell’uomo quale “erede della natura” è dunque una lotta per la trasformazione del tempo e dello spazio da forme di separazione in forme di unione.

Essa ha le proprie radici nella Memoria il cui culto viene solennemente proclamato dal nostro poeta”.⁷⁴

Scrivo Ivanov all’amico Geršenzon nella lettera XI della “Corrispondenza” a voi sembra che l’oblio liberi e vivifichi, che la memoria invece soggioghi e uccida: io affermo che la memoria libera mentre l’oblio porta la schiavitù e la morte.”

“La Memoria rende i suoi veri servitori partecipi alle iniziazioni dei padri e risuscitandole in essi, comunica loro la forza iniziativa, quella di osare e di procreare cose nuove.”⁷⁵

La memoria è un principio dinamico: il dimenticare è stanchezza, interruzione del movimento, ritorno ad uno stato di relativa stasi (lettera VIII).⁷⁶ Con la parola Memoria, afferma Jackson,⁷⁷ siamo nel nocciolo della concezione di Ivanov della cultura e del significato dell’esistenza sulla terra.

Per Ivanov, sulla scia di Dostoevskij, la perdita della memoria implica una visione statica dell’universo e, alla fine, una morte morale e spirituale.

⁷⁴ O.Deschartes, op. cit.

⁷⁵ V.Ivanov e M.O. Geršenzon, op. cit.

⁷⁶ Ivi, op. cit.

II.6 Petrarca e la cultura classica

Siamo qui giunti ad un ulteriore punto di contatto tra Ivanov e Petrarca: l'atteggiamento, l'amore, la passione per la cultura classica.

Bibliofilo appassionato, il Petrarca dedicò molta parte della sua vita e dei suoi mezzi a mettere insieme una raccolta di libri per i tempi assai ricca: dava incarico agli amici vicini e lontani di procurargli scritti rari, altri ne riceveva in dono o ne comprava o, avutigli in prestito, ne traeva copia.

Durante i suoi molti viaggi visitava le biblioteche dei monasteri e dei capitoli per fare incetta di opere antiche e trarre dall'oblio quelle che il medioevo aveva dimenticate o considerava perdute: rinvenne così a Liegi due orazioni di Cicerone, a Verona le epistole ad Attico dello stesso autore.

Si preoccupava che i suoi libri fossero quanto più possibile corretti nel testo: si adoperò pertanto a trovare copisti abili e intelligenti e molte cose egli stesso trascrisse con diligenza di calligrafo e di erudito.

Collazionava i testi che gli erano venuti nelle mani con altri esemplari onde migliorarli e farne strumento di una cultura sempre più ampia e sicura; arricchiva i suoi manoscritti di frequenti postille nelle

⁷⁷ R.L. Jackson, *Ivanov's Humanism: a correspondence from two corners*, in Vyacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher, edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven Center for

quali poneva quanto gli sembrava utile ad un migliore intendimento dell'opera: appunti filologici, notizie di prosodia, richiami storici ed archeologici, citazioni da altri autori e talora anche idee o impressioni destinate dalla lettura, rapide notazioni psicologiche, memorie personali.

Fra gli scrittori latini amò con singolare predilezione Virgilio, Cicerone e Seneca, insuperabile modello il primo dello stile poetico, maestri gli altri due nell'arte della prosa morale ed epistolare.

Dopo questi in una specie di ordine gerarchico, venivano gli altri rappresentanti della letteratura antica: tra i poeti ammirava Orazio e Ovidio ma anche Persio, Giovenale, Lucano, Stazio, Claudiano; dei comici Plauto e Terenzio; degli storici sopra tutti Livio ma anche Sallustio, Svetonio, inoltre gli scrittori di erudizione, di scienza, di moralità da Quintiliano a Plinio, da Apuleio ad Aulo Gallo.

Accolse tra i suoi libri, per quanto si dolesse di essere sordo alla loro voce, i testi greci di Omero ed alcuni dialoghi di Platone e a più riprese tentò di apprendere la lingua ellenica con l'aiuto del monaco calabrese Barlaam.

L'orizzonte culturale dello scrittore e del filologo era veramente ampio e accoglieva accanto ai testi classici quelli biblici, patristici, nonché le grandi compilazioni degli eruditi medievali: Girolamo, Ambrogio, Lattanzio, Paolino da Nola, Gregorio Magno e soprattutto

Agostino nel quale ritrovava, come anche in Cicerone e in Seneca, uno specchio e un paragone della sua vita morale e, in lui, un primo esemplare della sua volontà scrupolosa e acutissima di introspezione.

Da queste meditazioni e letture, lo scrittore è indotto ad una nuova valutazione dell'esperienza antica nel suo pregio e nei suoi limiti, al paragone di quella moderna e cristiana.

Il patrimonio culturale classico era al tempo stesso un modello di vita e un nuovo criterio di interpretazione dei valori.

Scrive Rocco Montano: “alla distanza di poco più di dieci o quindici anni dalla composizione del Paradiso di Dante, il Petrarca ritrovò un senso nuovo dell'arte, una nuova coscienza cristiana, un nuovo atteggiamento nei riguardi del mondo classico, una visione della vita che dovevano poi costituire l'aspetto essenziale della civiltà del Rinascimento”⁷⁸.

E ancora “In pochi altri casi nella storia noi possiamo marcare così nettamente il principio di un'epoca e individuarne le premesse nell'opera di un solo uomo come in questo caso del Petrarca. In pochi altri casi troviamo uno svolgimento così coerente, così fedele alle esigenze morali, religiose, estetiche di partenza. Dobbiamo aggiungere che la posizione petrarchesca non ha alcun vero antecedente nell'epoca che lo precede”⁷⁹.

⁷⁸ R. Montano, *Lo spirito e le Lettere*, vol. I, Milano, Marzorati Editore, 1970, p.186

⁷⁹ *Ibidem*, p.187

Il ritorno ai classici per attingervi principi morali necessari alla vita cristiana, per dare un nuovo fondamento di equilibrio morale e umano alla religione e per riformare insieme il gusto e la letteratura fu poi chiamato Umanesimo.

Era soprattutto un'attrazione di ordine stilistico e musicale che le opere degli antichi esercitavano nei primi tempi sullo spirito del poeta; era ammirazione per le doti di eloquenza, di gusto, di armonia, di purezza che la sua sensibilità veramente eccezionale gli faceva scoprire in Cicerone e in Virgilio. Ma l'assidua lettura non poté non determinare anche la scoperta e l'attaccamento alle doti di umanità e alla sapienza morale contenute in essi.

Da questa consuetudine con le forme e gli spiriti della letteratura classica nacque in lui la prima fondamentale rivolta contro la filosofia e la cultura del proprio tempo, fatta di astrazioni dialettiche, di formulari retorici, di concezioni apertamente irreligiose o crudamente naturalistiche.

La polemica antiaverroistica e antiscolastica e l'esaltazione della sapienza morale insita nei classici furono un motivo costante dell'opera del Petrarca. L'attrazione dell'eloquenza ciceroniana e il fascino dell'esperienza umana di S. Agostino, il calore profondo delle sue Confessioni, fecero in modo che il Petrarca si ritrovasse come

distaccato dalla propria epoca, a contatto con una religiosità più alta e più vera, più umana.

Fu facile allora che il mondo delle lettere, l'opera ciceroniana e insieme lo studio diretto dell'opera di S. Agostino gli apparissero quasi il segnacolo di una vera spiritualità religiosa. Di contro alla scienza averroistica che era ancora dominante in moltissime scuole e che aveva finito per negare l'immortalità dell'anima, la provvidenza divina e la libertà dello spirito, gli studi letterari rappresentarono ai suoi occhi la fonte di un sapere altamente formativo, umano, il solo adatto a fondare la fede.

In questo ritorno al mondo classico c'era insieme la fiducia assai profonda, non diversa da quella dei Padri della Chiesa, nel valore quasi cristiano delle lettere antiche e insieme l'esigenza di un sapere più intimo alla coscienza, più formativo, più conforme ai valori religiosi e spirituali.

La sua ricerca non era più semplicemente letteraria.

In lui era la coscienza che attraverso questi studi l'animo si illuminava ed era in grado di mettere da parte le superstizioni, le dispersioni, gli eccessi pietistici e dall'altro i crudeli disperati abbandoni, le violenze, la ferocia spirituale della coscienza medievale.

Riprendendo quella eredità, ridando vita a quegli studi "negletti da molti secoli", egli sentiva di riconquistare una coscienza cristiana

più ricca, più elevata. “La crociata per la cultura fu dunque una crociata per il cristianesimo” scrive Rocco Montano.⁸⁰

Cultura in verità significava per lui elevazione dell’anima, lotta contro i mali della società cristiana, salvezza del cristianesimo.

Era ferma la sua convinzione che la religione si illuminasse e perfezionasse negli animi a contatto con la cultura classica.

Petrarca trovava nella fusione di lettere classiche e lettere cristiane il mezzo per una riforma del cristianesimo e della società.

Per questa via la coscienza cristiana veniva ad avere il sostegno della moralità classica, la lezione di umanità, di comprensione.

Questa fu fin dal principio la sua nuova grande certezza: la religione non può fare a meno della cultura, della lezione morale, dell’abito della virtù. Le varie opere del Petrarca testimoniano il sapiente confluire in esse di etica classica e del modello cristiano dei Padri della Chiesa, ricco di modulazioni spirituali e contemplative, e di Sant’Agostino.

Baldi⁸¹ sostiene che per Petrarca non vi è contrasto tra la cultura classica e il cristianesimo: l’insegnamento degli antichi avvia a quella saggezza che è la base anche della sapienza cristiana.

L’assimilazione dei valori classici portava con sé una diversa comprensione del mondo e delle passioni umane, insegnava ad

⁸⁰ Ibidem, p.192

apprezzare ciò che è nobile e degno dell'uomo, portava a un deciso superamento del medievale contemptus mundi e creava nuovi sentimenti di fiducia, eliminava le disperazioni, le paure, i conflitti della vita medievale.

Lo studio delle opere antiche, nelle quali il mondo naturale come il mondo umano apparivano così nobilitati ed elevati in una sfera di alte virtù e di bellezza, portava con sé una nuova visione religiosa, più serena, libera dalle ossessioni e dai timori dell'epoca passata, più conciliata con la vita.

Si sviluppava una nuova coscienza morale che, senza diminuire il sentimento religioso e la fede nella grazia, era in grado di meglio apprezzare le norme e lo sforzo di perfezione più specificamente umano.

Quella del Petrarca era una religiosità nuova, più intima e umana, che non quella che si era venuta formando durante i secoli della grande fioritura scolastica, liberata dalle superstizioni come delle sovrastrutture intellettualistiche, una religiosità formatasi su Cicerone, i classici e soprattutto su S. Agostino. Si trattava non di argomentare, ma di conoscere l'animo umano, di scrutarlo, di coltivarlo e di guidarlo verso la salvezza.

⁸¹ G.Baldi S. Giusso M. Razetti G. Zaccaria, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol.I, Torino, Paravia, 1993

Si capisce ora la distanza del Petrarca da Dante ossia la diversità dell'atteggiamento cristiano.

Petrarca era ormai assai lontano dallo strenuo intellettualismo scolastico, dalla dialettica, dallo sforzo di Dante di conoscere e ritrarre il divino. “Altro è conoscere, altro è amare” dice il Petrarca: Dio non è più per lui “luce intellettuale”, è il Padre a cui egli si rivolge dopo i “perduti giorni.”

“Tutta la lirica del Petrarca è un sommesso colloquio del poeta con la propria anima” è la definizione che della poesia del Petrarca propone Sapegno⁸², collocandola in quel solco della letteratura come esercizio spirituale e confessione.

E' questa un'altra grande conquista del Petrarca: una nuova scoperta dell'individuo e della sua solitudine, cioè, in sede poetica, la scoperta della liricità, intesa in un senso ben altrimenti profondo che non fosse nei trovatori provenzali e nei loro epigoni siciliani e toscani.

L'attenzione ai fatti della vita interiore è nel Petrarca potenzialmente di troppo più forte, diretta e appassionata che non fosse nei modelli precedenti.

Egli rompe ad uno ad uno tutti gli schemi di una psicologia convenzionale; dissolve il fragile equilibrio di una poetica rigidamente stilizzata; rifiuta il presupposto intellettualistico di un'ideale corte di

⁸² N. Sapegno, op. cit., p.281

fedeli d'amore, estremo riflesso del mondo feudale nel cui ambito si era elaborata in Provenza e poi in Sicilia la forma prima di quell'esperienza di letteratura lirica.

In lui, l'uomo, la sua passione esclusiva, la sua intima lacerazione, la sua pena insanabile sono presenti con un'aderenza senza paragoni, più tormentosa e dolente, più vera e più intensa.

Il mondo della poesia che in Dante si era allargato ad esplorare ed assimilare tutte le forme della vita e del pensiero, qui è tornato a rinchiudersi nell'ambito di un'esperienza tutta individuale e interiore.

“La poesia diventa - scrive Montano- una voce dell'esperienza morale, religiosa ⁸³ del poeta, non più un arduo esercizio di scuola o un moto intellettuale distaccato dalla realtà morale. Il verso si fa eco di tormenti interiori, di situazioni morali. Il Petrarca non pensò mai di fare della poesia una scala al cielo, però “essa era per lui assai più di un elevato esercizio di stile, era una testimonianza dell'anima”.⁸⁴

Ancora una volta viene affermata la funzione di illuminazione della cultura letteraria come strumento di intelligenza e di dominio sulle passioni e, in misura anche più alta, della poesia “perché cantando il duol si disacerba” e nell'atto stesso in cui lo si contempla e lo si trascrive in parole lucide e ferme, il contenuto irrazionale

⁸³ R. Montano, op. cit., p.204

⁸⁴ R. Montano, op. cit., p.212

dell'esperienza vissuta viene interamente posseduto, superato e redento.

La confessione pur insistente ed approfondita fino allo spasimo, è però sempre in un velo di classica dignità. Proprio dove tocca i punti più amari, le piaghe più dolorose della sua vita, il Petrarca ha bisogno più che mai del sostegno di una tradizione, di una conferma se non altro libresca, che valga ad esaltare la sua sofferenza e a conferirle una funzione simbolica, che trasformi il suo caso personale in una norma.

Il compito di mediare e innalzare la materia sentimentale è ora assegnato ai moduli e alla tipologia di una cultura essenzialmente letteraria ma per lunga tradizione applicata a una tematica morale e svolto nel senso di un'assoluta chiarezza e dignità di linguaggio, di un'integrale classicità.

La confessione del Petrarca non è mai l'immediata espressione di un sentimento, bensì il risultato di una lunga meditazione dell'animo su se stesso, di una riflessione che non è originariamente poetica, bensì quasi scientifica, in quanto attende a scolorire gli effetti e le vicende, a spogliarli delle loro risonanze più strettamente individuali, per ritenere solo ciò che in essi sembra essere universalmente valido e perenne.

“In pochi poeti di tutte le letterature è dato ritrovare versi che, come quelli di lui, serbino in sé tanta e così intensa risonanza umana,

ma remota sempre, quasi sussurrata, in parole spoglie ed essenziali che la suggeriscono e al tempo stesso ne attenuano il palpito nel loro classico nitore”⁸⁵.

Tutta la lirica del Petrarca è un sommesso colloquio del poeta con la propria anima, una voluttà di perdersi in quel”dolce errore”, di smarrirsi per i meandri e i labirinti della vita spirituale, di conoscere sempre più a fondo quell’oscura e ribelle realtà psicologica che la volontà dell’uomo non era in grado di dominare e indirizzare, ma l’intelletto poteva accogliere in sé e la poesia rischiarare in una delicata musica di parole.”

“Materia umana e commovente ma pur sempre frenata e ragionata, ricomposta in un classico equilibrio di concetti e di forme, per cui l’angoscia si traduce, come notava il De Sanctis, in una “malinconia piena di grazia”, la disperazione si attenua nello sfogo e si risolve in un’elegia tenera e calda, le lagrime si effondono in canto”⁸⁶.

Nessuna lirica del Canzoniere, neanche quelle dove il tono è più alto e sconsolato e si adombra una situazione più intimamente drammatica, lascia nel lettore un’impressione di dolore violento e di disperazione, ma piuttosto un sapore di tenera elegia e di malinconica

⁸⁵ N. Sapegno, op.cit.

⁸⁶ N. Sapegno, op. cit., p. 281

saggezza. Nessuna dissonanza, nessuna irruzione improvvisa del sentimento sopravviene a incrinare l'uguale melodia del canto.

Tutto ciò non poteva essere senza il sostegno assiduo di un'arte sapiente e troppo amata. "La poesia è sempre e ancora con il Petrarca elaborazione letteraria, linguaggio particolare, forma elevata".⁸⁷

La liberazione dalle forme trovadoriche e stilnovistiche, dallo stile come forma fissa, oggettiva, si accompagnò di pari passo nel Petrarca all'assimilazione di un linguaggio più intimo, più naturalmente armonico tratto dai classici. Il discorso si svolse con molta maggiore ricchezza e complessità, il vocabolario superò le strette del formulario in massima parte stereotipato.

La preoccupazione fu quella di aderire al moto dell'animo, di creare insieme una frase più aperta ed eloquente.

Fu la meravigliosa conquista, attraverso Virgilio, Orazio, Cicerone, Livio, gli elegiaci, del classicismo vero, ma non potè essere naturalmente un puro ritorno ai poeti latini.

La familiarità con S. Agostino, la secolare tradizione cristiana di ascoltazione dell'animo dovevano necessariamente dare alla forma classica, alla composizione armonica, razionale dei classici, una maggiore intimità, un movimento più libero e intenso.

⁸⁷ R. Montano, op. cit., p. 214

La lirica scopriva il senso fresco delle cose, la voce dei sentimenti.

Non era solo naturalezza. Era un classicismo cristiano, la fusione intima delle forme classiche con l'intensità e il realismo cristiani.

La conquista da parte del Petrarca fu tanto grande e perfetta che pure il maturo Rinascimento, nel '500, quando dovette cercare un modello in volgare di classicismo, cioè del nuovo classicismo cristiano, non poté trovare altri esempi che quello del Petrarca.

Si trattò di un equilibrio assai difficile tra l'eloquenza dei latini, la forma ampia, idealizzata e il senso più diretto dell'esperienza morale e della realtà.

La notazione realistica, l'osservazione dell'animo e la voce della passione furono filtrati attraverso il gusto sereno, nobile dei classici. Furono cose non ritratte nella loro crudezza eppure vicine; in molti casi il fatto che esse passassero per la memoria aiutò il processo di idealizzazione.

“E' quindi l'endiadi di forma (cioè bellezza, numero, armonia) e realtà e corrisponde sul piano morale a quella che si ha con la fusione di pietà cristiana e sapienza, fede e humanitas.”⁸⁸.

L'influenza dei classici si tradusse nella tendenza a organizzare l'espressione artistica e poetica secondo i modi regolari, nobili,

⁸⁸ R. Montano, op. cit., p.225

eleganti dell'arte antica, formò il gusto della misura, della composizione elevata, estranea ad eccessivi individualismi a forme troppo personali.

Fu per questa via che si formò l'arte del Rinascimento.

La coerenza assoluta del mondo poetico e la conseguente rigorosissima scelta degli strumenti lessicali e stilistici secondo un modulo classicista, predestinavano quasi naturalmente la lirica del Petrarca ad assumere una funzione normativa, di modello per eccellenza nell'ambito del genere lirico e anche, al di là di esso, di tutta la letteratura poetica colta.

II.7 Ivanov e la cultura classica

L'analogia di atteggiamento del Petrarca e di Ivanov verso la cultura classica, la passione e lo studio profondo, sono generati da un'urgenza interiore di recuperare il passato e forse da una similitudine delle condizioni storiche tra il periodo del Petrarca e quelle della prima decade del XX secolo in Russia.

A questo proposito, Colucci scrive. “il quarto di secolo che va dagli anni novanta dell'Ottocento alla Prima Guerra Mondiale per la cultura europea è un momento cruciale. Lo scientismo materialistico, l'ottimistica fede nelle “magnifiche sorti e progressive” dei decenni precedenti vengono messi progressivamente in discussione, sostituiti

dallo scetticismo sulla possibilità della scienza di dare spiegazioni ultime al mistero dell'universo, sulla capacità dell'uomo di costruire un mondo armonico e razionale. Un fenomeno che abbraccia l'intera Europa è proprio un rinnovato interesse per la classicità.”⁸⁹

Colucci⁹⁰ trova sorprendente e curioso il fatto che la civiltà antica sembra affascinare con più forza la coscienza europea ogni volta che si produce una crisi generale di valori costituiti: il passaggio dal Medio Evo al Rinascimento, dal mondo pre al mondo post rivoluzione francese, dalle società forgiatesi nel secondo Ottocento a quelle che nascono dopo il primo conflitto mondiale.

E' su questo sfondo generale che va collocato Vjač. Ivanov che fu personaggio centrale del panorama culturale russo a cavallo fra i due secoli.

In lui confluivano due profili intellettuali di solito inconciliabili: quello del poeta d'alta qualità e quello dello studioso, allo stesso tempo filologo, specialista del pensiero religioso antico e teorico di una nuova estetica, di un nuovo rapporto arte-società, arte-religione.

Al “ Net” di Geršenzon, alla sua angoscia e tormento che erano personali ma riflettevano anche la crisi di valori che caratterizzava le società russa ed europea dopo la I Guerra Mondiale, Ivanov oppone il suo “Znaju”, il suo umanesimo religioso e la sua fede nel valore della

⁸⁹ M. Colucci, *Prefazione*, in D. Gelli Mureddu (a cura di), *Vjačeslav Ivanov, Liriche- Teatro- Saggi*, Roma, Libreria dello Stato, 1993, p.9

cultura antica che vivifica la presente grazie alla memoria e alla resurrezione.

Ivanov cerca di agire sul presente e di porre le basi per rinnovarne la vita culturale e spirituale.

In questo rinnovamento il passato non può essere dimenticato o disprezzato.

Ivanov difende i valori acquisiti dagli antichi: "essi sono meravigliosamente vitali e di lunga e tenace vita, perché l'umanità li ha abbeverati del suo sangue vivo, vi ha soffiato la sua anima di fuoco sebbene essi se ne stiano seduti ora immobili sui loro troni"⁹¹

In conclusione della settima lettera della "Corrispondenza da un angolo all'altro" egli indirizza queste parole al desiderio di Geršenzon di liberare se stesso dalla ragione e dal peso di una cultura disintegrata: "noi vogliamo credere alla vita, alla Grazia, all'accrescimento dello spirito"⁹² conformemente alle parole del Goethe "a una superiore esistenza anelare senza tregua".

"Ivanov cominciò come studioso dell'antichità classica e questa formazione culturale influenzò tutta la sua successiva attività, inclusa la poesia e la influenzò in tre modi differenti:

1) come sorgente di temi poetici,

⁹⁰ M. Colucci, op. cit.

⁹¹ V. Ivanov e M.O. Geršenzon, op. cit.

⁹² V. Ivanov e M.O. Geršenzon, op. cit. Lettera VII

2) come forma mentis che gli fornisce un approccio filologico ai soggetti delle sue poesie;

3) come matrice di parole e nomi arcaici che permette una peculiare e naturale scelta del vocabolario così che la sua poesia possiede un fascino di mistero raffinato.

Queste tre influenze sono interconnesse e il loro effetto combinato è che il mondo classico diventa il focus costante del modo di essere e del suo impulso creativo; esso non è semplicemente un "ambiente classico" ma piuttosto una realtà in cui l'artista individua più prontamente, più chiaramente la sua situazione presente.

Lo spirito di questa ri-creazione del Classico non è mera imitazione ma è il tipico approccio umanistico al mondo antico.

Il mondo antico è rivissuto e assorbito dall'artista.

La costante presenza nell'opera ivanoviana del mondo classico non è mai inerte reminiscenza libresca ma riflesso della meditazione del poeta su se stesso e la realtà che lo circonda; testimonianza di una ricerca che parte da un'accertata crisi di valori per individuare cammini spirituali capaci di aprirsi al nuovo senza negare il passato, anzi costruendo su di esso".⁹³

⁹³ D.Gelli Mureddu, *Petrarch and Vjačeslav Ivanov*, Scando- Slavica, Tomus 30, 1984, pp.90-91

Questo atteggiamento di Ivanov e di altri scrittori russi del periodo è quello stesso che distingueva Petrarca e i primi umanisti nel XIII-XIV sec dalla mentalità medievale.

Come anche in Petrarca, il Classicismo di Ivanov non è solo una maniera estetica, ma affonda le sue radici nel vero nucleo dell'umanesimo da cui questo tipo di classicismo deriva: Umanesimo come sinonimo di Paideia, un concetto di fondamentale importanza nel mondo classico, ellenistico e nel Rinascimento.

E' interessante notare che gli elementi fondamentali di Paideia: filologia, appropriazione e assimilazione della cultura del passato e educazione nel senso di formare "l'uomo integrale", sono tutti presenti in Ivanov.

Notiamo che Ivanov rivive anche la tarda tradizione dell'antica Paideia, ossia la Paideia cristiana.

Bisogna notare che il concetto di Paideia inteso da Ivanov non è tanto il concetto dei greci antichi, quanto quello sviluppato dai Padri della Chiesa.

Questa Paideia cristiana, come in Petrarca, conduce più direttamente alla possibilità di riconciliare la cultura classica e la fede cristiana.

Ivanov affronta il tema della "doctas pietas" in molte occasioni ma il suo intero lavoro e la sua vita testimoniano questo interesse; un

interesse caro ad Agostino e al suo seguace Petrarca, il grande umanista.

Illuminante, riguardo a questo tema, è la “Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la Docta Pietas” che Ivanov scrisse a Pavia nel 1934⁹⁴.

In essa il poeta russo afferma il valore della “Doctas Pietas” in opposizione all’opinione dell’amico che la ritiene superata “quale forma mentis dell’umanesimo”.

Scrive Ivanov:”la mia fiducia nell’uomo si fonda appunto su quella fede che vi sembra essere l’antitesi della libertà, sulla fede che ponendolo al centro del creato quale essere libero capace del libero divenire, lo condanna e lo riscatta, lo vede decaduto e lo divinizza, sulla fede che si specchia nel puro cristallo dei dogmi, attonita dinnanzi a cotanto abisso di luce che dentro di sé racchiude, sulla fede cristiana che sola m’insegna che cosa l’uomo sia e rivelandomi insieme la sua colpa e il suo pregio mi rende purificato e giustificato il mio naturale umanesimo quale culto dell’umana dignità”⁹⁵.

“L’Umanesimo, in quanto è soltanto fiducia, si appaga dell’uomo qual è: anelando al suo superamento rinnegherebbe se stesso: Tutt’altro è l’umanesimo basato sulla fede in Dio: non è già fiducia, bensì la fede anche nell’uomo; e la fede chiama con le parole di S.

⁹⁴ Vjač. Ivanov, *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la Docta Pietas*, Sobranie Sočinenij, Vol III, Bruxelles, 1974

Agostino: trascende te ipsum. L'”anima di verità” del vero umanesimo è l'Eros platonico: ora, che cos'è questo se non l'amore vissuto come un continuo trascendere se stesso? Non è dunque il vero umanesimo quello che preclude all'uomo la vita soprannaturale”⁹⁶.

Ivanov difende l'autonomia dell'umanesimo di fronte alla scienza storica: “Ritengo che il punto di vista storico è totalmente diverso da quello umanistico. L'umanesimo è esame dei fenomeni e non ha altro scopo che quello di accertarsi fino a qual punto essi siano suscettibili d'assumere il carattere e il significato di valori”⁹⁷.

E il nostro vede i valori collocati nella sfera dell'essere, all'infuori o al di sopra di quella del divenire.

Ivanov non aderisce all'umanesimo inteso come affermazione dell'uomo negando Dio, al contrario egli sostiene che l'affermazione dell'uomo deve essere affermazione di Cristo.

Il suo è dunque Umanesimo cristiano.

I valori trasmessi dall'antichità vanno interpretati in senso cristiano affinché ”dell'eterno retaggio neanche un iota si perda, bensì ogni pregio si trasfonda integro nella pienezza della gloria dell'uomo quale figlio di Dio”⁹⁸.

⁹⁵ivi
⁹⁶ivi
⁹⁷ivi
⁹⁸ivi

Dal punto di vista storico siffatta rivendicazione dichiara che “il cristianesimo non è solo l’azione dell’Intelligenza divina e del divino Amore nell’umanità, ma anche quella della Memoria”.

“Ogni grande cultura, in quanto emanazione della memoria, è un aspetto particolare della rivelazione del Verbo nella storia; e perciò ogni grande cultura non può essere che l’espressione multipla di una idea religiosa che ne costituisce il nucleo. L’Anamnesi universale in Cristo: ecco dunque la mira della cultura umanistica cristiana”⁹⁹.

Scrive Donata Gelli Mureddu:" Nella letteratura russa non c'è forse scrittore che più di Vjač. Ivanov abbia fatto del mondo classico argomento di studio e soggetto di ispirazione poetica. Sensibilità filologica e memoria poetica dell'antichità hanno un ruolo rilevante negli scritti di Ivanov.

Concorrono a formare il classicismo di Ivanov tre elementi:

- la conoscenza di autori, stili, miti, topoi, derivantegli dagli studi filologici e dalla lettura e traduzione di autori antichi;
- l'interpretazione simbolista dell'antichità e dei suoi miti;
- un approccio alla cultura del passato che potremmo definire di paideia cristiana, ossia il neo-umanesimo volto al recupero esteriore di valori antichi nella formazione culturale dell'uomo cristiano”¹⁰⁰.

⁹⁹ ivi

¹⁰⁰ D. Gelli Mureddu, *Vjačeslav Ivanov, Liriche Teatro Saggi*, op. cit., p.15

Ivanov era uomo di imponente cultura, poeta-studioso, poeta-filologo, sensibile alla memoria storica interna della lingua, brillante traduttore dei poeti dell'antica Grecia, teorico della propria produzione artistica.

L'erudizione di Ivanov era autentica e di elevata qualità come in nessuno dei poeti simbolisti.

Come storico e filologo Ivanov conosceva a fondo il passato della cultura europea da Omero, Pindaro e Eschilo, attraverso Virgilio e Dante sino a Goethe e i romantici tedeschi.

“Il paganesimo degli ammiratori di Dioniso e il cristianesimo di S.Agostino o S.Benedetto erano in qualche modo le”stelle pilota” del poeta”.¹⁰¹

L'aspetto più utile di questa propensione era una sensazione interiore e non solo mentale dell'identità di tutta la cultura umana. L'Atene di Eschilo e Platone, la Roma di Virgilio e Raffaello, Parigi di “Libertà e Diritto”, Pascal, Napoleone, l'Inghilterra di Shakespeare e Byron, la Germania di Goethe e Novalis, la Russia di Puškin, degli slavofili e di Dostoevskij, sono visti e sentiti come un circolo unico e compatto.

Robert Louis Jackson¹⁰² scrive che”gli interessi della poesia di Ivanov, con il suo distintivo, intimo senso della Memoria culturale

¹⁰¹ S.S.Averinzev, op. cit., p. 21

¹⁰² R. L. Jackson , op. cit., p. 1

dell'umanità, “dell'anamnesis che lotta con l'oblio(Averinzev)”, si fondono organicamente con i suoi interessi come storico del passato, pensatore culturale e filosofo religioso”.

Egli era capace di contemperare prassi artistica e riflessione teorica e riusciva ad armonizzare Nietzsche e il cristianesimo, la poetica del simbolismo occidentale e la tradizione dello slavofilismo russo, la fascinazione del romanticismo tedesco di Schelling o di Novalis e l'ammirazione per il Medio Evo neolatino, per Dante e Petrarca.

Sapegno¹⁰³, parlando della fortuna del Petrarca e del petrarchismo che ha improntato profondamente le letterature europee, sostiene che tale fenomeno “talora è imitazione arida e artificiosa; più spesso disciplina, ancor più utile, necessaria; qualche volta, quando si tratti di poeti veri e grandi, è ritorno dettato da una simpatia profonda”.

Da quanto esposto risulta evidente che nel caso di Vjač. Ivanov si tratta di un vero ritorno non del petrarchismo ma dello spirito profondo e autentico del Petrarca stesso.

¹⁰³ N. Sapegno, op, cit.p.304

CAPITOLO III - LO SVILUPPO DEL SONETTO IN RUSSIA

III.1 Influenza del Petrarca sulla creazione poetica di Ivanov

Petrarca è un modello per Ivanov, afferma Donata Gelli Mureddu¹⁰⁴.

Abbiamo visto quanto profondamente Ivanov conoscesse Petrarca e come considerasse la sua poetica; quanta influenza infine Petrarca abbia esercitato sulla concezione poetica e artistica del poeta russo.

Ora se consideriamo i testi, ossia i sonetti o i cicli di poesie di che riguarda vari livelli di cui parla Gasparov¹⁰⁵ nell'esaminare un testo poetico.

L'influenza petrarchesca riguarda i temi, i motivi delle composizioni del poeta russo come pure la scelta e la struttura del sonetto come forma per esprimersi.

Donata Gelli Mureddu¹⁰⁶ sostiene che Ivanov sviluppa, nei lavori prodotti durante il suo periodo romano, la ricerca di eternità nella stessa direzione seguita da S. Agostino e dal Petrarca dei Trionfi.

Anche prima di questo periodo i poemi di Ivanov che trattano il problema del superamento della morte rivelano una chiara e importante influenza petrarchesca.

¹⁰⁴ D. Mureddu, *Introduction* in Ph.D. Thesis, University of Essex, 1981

¹⁰⁵ Gasparov, *Izbrannye Trudy, O stichax*, Jazyki Russkoj Kultury, Mosca 1997, vol. II

¹⁰⁶ D.Gelli Mureddu, *Petrarch and Vjačeslav Ivanov*, Scando-Slavica, Tomus 30, 1984

Nella raccolta di poesie “Cor ardens”, ad esempio, il liet-motif è la ricerca dell’immortalità.

Ebbene questa opera contiene molti elementi che richiamano il Petrarca: Ivanov fa una serie di espliciti riferimenti al poeta toscano, specialmente nel secondo volume; il titolo del primo gruppo di poesie, in questo secondo volume, ha una matrice petrarchesca. Si tratta più di una semplice similitudine tra i temi di queste poesie e quelli così cari al Petrarca. Il ciclo di poesie è introdotto da una citazione dal poema CCLXVIII ed a questa canzone è legato l’intero ciclo “Liubov’ i smert’ per quanto concerne i suoi temi, le immagini e i modelli prosodici.

Dopo il primo lungo poema, chiamato canzone, il ciclo continua con un raro tipo di poesia, inusuale dopo Petrarca, una sestina, una corona di sonetti, seguito da una seconda canzone e da un ciclo di sonetti in cui la ricerca di eternità è esplicita: il proemio di questo ciclo ha un sottotitolo in italiano “Ora e sempre” che richiama alla mente alcuni famosi versi del Petrarca, in particolare il “Trionfo dell’Eternità”.

Altri topics petrarcheschi emergono così come citazioni esplicite.

Influenze petrarchesche possono essere scoperte in altri cicli di poemi, Kormčie zvezdi ad esempio, anche se in minor grado.

“Vjač. Ivanov, compiendo le traduzioni dal Canzoniere, proclamò come proprio sovrano Petrarca”¹⁰⁷.

A un Brjusov che affermava che solo lui e Vološin scrivevano correttamente sonetti, il nostro, non ricordando alcuno dei suoi contemporanei, nominava maestri del sonetto Petrarca, Ronsard e Dante, padre l'Amore e padrino se stesso.

III.2 Il sonetto: componimento al centro dell'opera poetica di Ivanov

I sonetti costituiscono il centro dell'opera poetica di Ivanov.¹⁰⁸

Era parere che alcuni sonetti di Ivanov, particolarmente importanti in senso personale e biografico, avessero, nella vita del poeta, un ruolo soprattutto simbolico se non mistico.

Sonetti di altri poeti il nostro esaminava e li inseriva nei suoi articoli teorici, diventando spunto per le sue riflessioni sulla natura dell'arte.

Nell'articolo “I limiti dell'arte”¹⁰⁹, l'interpretazione del sonetto di Dante e di Petrarca diede a Ivanov l'opportunità di fare riflessioni sulla fenomenologia dell'arte e sulla filosofia della forma.

¹⁰⁷ A. Šiškin, *Vjač. Ivanov i sonet serebrjanovo veka*, in *Il sonetto nelle Letterature Slave*, M. Capaldo (a cura di), *Europa Orientalis, Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo*, numero 2, 1999, p. 223

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ Vjač. Ivanov, *I limiti dell'arte*, op. cit

Nella sua lingua mitico-poetica, Ivanov descrive il contenuto dei sonetti del Fiorentino e dell’Aretino come atto di conoscenza e atto di creazione.

E così nel sonetto il dionisiaco si sintetizza con l’apollineo; nello stesso tempo l’apollineo dà forma all’irrazionale o al visionario. Interpretando i sonetti di Dante e Petrarca, Vjač. Ivanov trova i termini precisi per fissare la qualità di questa forma.

In Dante la visione è condensata nella carne o raccolta nel cristallo; nel sonetto di Petrarca è riprodotta la visione apollinea, che raccoglie in sé “come in un cristallo trasparente, i raggi della sua alta esperienza interiore” e così questa forma verbale, i 14 versi del sonetto è compatta, condensata, concentrata e, nello stesso tempo, rigorosamente cristallina come è, in una parola, il cristallo.¹¹⁰

Al sonetto che, nella teoria e nella pratica di Ivanov, era modello di alta lirica, per prima cosa dovevano essere ricondotte le sue discussioni aforistiche sul ritmo, il numero, l’ordine l’armonia, la rima, la composizione e lo stile dell’opera poetica.

Sui temi mitologici, teologici e filosofici, che egli immaginò di rappresentare nei suoi sonetti, Ivanov scrisse nella primavera 1902 nelle note di un diario.

¹¹⁰ Ibidem

Intanto nella raccolta “ Sonetti italiani”, una raccolta di 22 sonetti, ai temi italiani corrispondeva il canone sonettistico italiano; nella dedica si legge: ”Italia, ti riecheggia il verso slavo nell’armatura delle tue armonie è oppresso...”.

Nella terza raccolta poetica, ”Cor Ardens”, il sonetto diventa una forma universale.

In “Cor Ardens” vi è una sezione “Sonety” di 18 componimenti, una sezione di tritici sonettistici (5 tritici), di dittici sonettistici, cicli di sonetti, poema in sonetti e infine la “corona di sonetti”, per la prima volta introdotta con successo dal poeta nella tradizione russa.

Tutto il quarto libro della raccolta, “Ljubov i smert”, è dedicato alla memoria dell’amata Lidia Annibal.

Accanto ai sonetti di contenuto alto, filosofico e metafisico, in

“Cor Ardens” vi sono sonetti di altro tipo.

Questi venivano composti nel corso di gare poetiche, di esperimenti o giochi ed erano rivolti ai compagni della scuola poetica della nuova arte: Brjusov, Bal’mont, Gumilev, Verchovskij etc...

Questi sonetti entrarono nella sezione “Pristrastija” del secondo libro di “Cor Ardens” intitolato “Speculum speculorum”.

III.3 Le riunioni nella “Torre”

Le domande sull'arte poetica, proprio nell'aspetto più tecnico e prosaico, divennero il centro della quarta stagione delle riunioni della Torre nell'inverno e nella primavera del 1909.

Molti sonetti di Ivanov, così come dei suoi contemporanei, furono creati in questo periodo piuttosto breve e direttamente in relazione con le lezioni della Torre sulla versificazione.

E' noto che poeti come Gumilev, Mandelštam, Potemkin rivolsero a Ivanov la richiesta di tenere un corso sulla poesia. Oltre a questi tre, frequentavano le riunioni: Dmitrieva, Verchovskij, Masolov, Gjunter, Pjast, Auslender, Remizovij, Sjunnerberg, ed altri.

Le riunioni venivano denominate "Accademia poetica", "pro-Accademia" o "Accademia dei poeti", evidentemente in memoria delle accademie poetiche italiane del medioevo.

I giudizi sull'attività dell'Accademia erano diversi. Gumilev scriveva che grazie alle lezioni di Ivanov egli cominciava "a comprendere che cosa fosse il verso"; Belyi ricordava come Ivanov nella Torre "armato di gessetto davanti alla lavagna nera", parlava di ritmo e metro, trasformando "le questioni di prosodia in quadri universali".

Gli studi sulle rime erano ricerche sulla correlazione tra rima e significato.

Nell'accademia della Torre si parlava dell'aspetto di senso delle parole che rimano nel sonetto, del loro ruolo semanticamente messo in risalto che struttura il significato dell'intero componimento. Ecco il compendio di cui parlava Vjač. Ivanov a questo proposito nella quinta riunione dell'Accademia del 23 aprile 1909: "la rima è legata al significato, alla psiche. La rima appare il punto sensibile del verso[...]; realmente si possono intuire molte cose grazie alle parole che rimano sul significato della poesia. Nel sonetto le rime devono essere significative e devono essere legate al pathos principale e all'idea principale della poesia".

Nella seduta successiva, del 29 aprile, si continuò la conversazione sulla non casualità della rima nel sonetto e sul suo legame con il contenuto.

Ivanov dedicò una parte della lezione alla genesi del sonetto, alla sua composizione tematica canonica e alla svolta di significato nell'ultima terzina, al tipo francese, inglese ed italiano e infine a quelle rare forme come il sonetto con la coda, la corona di sonetti e il sonetto di risposta.

L'obiettivo della Torre era il legame della vita con l'arte, dell'arte con il filosofare, della teoria con la pratica poetica.

In altre parole il principale soggetto della vita della Torre era la discussione sulla poesia del poeta con il poeta.

Immediatamente dopo la seduta di Aprile dell'Accademia, nella Torre si cominciò a comporre e a leggere versi nella forma del sonetto, persino tra i più bizzarri.

Ivanov si cimentò nella composizione di vari tipi di sonetti in un'atmosfera di continui scambi, discussioni, confronti competizioni con i poeti a lui vicini e contemporanei.

Abbiamo così il sonetto "Ljubov'" dedicato a Zinoveva Annibal e scritto nel corso di quattro anni fino alla morte della moglie.

Questo sonetto divenne l'arteria da cui prendere i versi iniziali e finali di tutti i 14 sonetti successivi che creavano così una composizione circolare¹¹¹.

Non meno significative per la cultura letteraria dell'epoca erano le conseguenze della discussione sul sonetto di risposta di quella stessa seduta dell'Accademia del 29 aprile.

III.4 Il sonetto di risposta

Il sonetto di risposta era la composizione di un poeta che rispondeva al sonetto di un altro poeta utilizzando le sue stesse rime.

Questo gioco poetico veniva praticato già dai poeti della scuola siciliana e toscana del XIV sec. e dai poeti francesi del XVII sec.

Iniziatore di questa nuova gara nel sonetto di risposta fu Gumilev.

Gumilev scrisse un sonetto (Sudnyj den'), nella primavera del 1909, diretto a Ivanov, in cui egli affrontò il problema dell'arte e la propria posizione nella letteratura contemporanea.

Il sonetto di risposta a Gumilev fu scritto da Ivanov solo tre mesi dopo, nell'agosto 1909.

Il contenuto del sonetto di risposta è il seguente: "la poesia è simile al grano che si semina nella terra, il tempo raccoglierà la messe e solo i posteri ricaveranno i frutti..."

In base al contenuto il sonetto di Ivanov era del genere della replica nella discussione sui compiti dell'arte e sulla vocazione poetica. Ivanov pubblicò tale sonetto nella raccolta "Cor Ardens" e gli diede il titolo in italiano "Sonetto di risposta".

Attraverso Ivanov anche altre forme, non meno bizzarre e talvolta inattese di sonetto di risposta come ad esempio il sonetto di risposta acrostico.

Secondo le regole della versificazione italiana, l'acrostico in genere si scriveva nella forma del sonetto e le lettere iniziali di ogni verso, lette in verticale, formavano il nome del destinatario.

III.5 Il secolo d'argento

Nella cultura letteraria del secolo d'argento la vita rifluisce nell'arte e l'arte antica diventa parte della vita.

¹¹¹ A. Šiškin, op. cit., p. 232

Sul piano pratico ciò significa che le discussioni poetiche diventano un fatto di letteratura, si stampano sui giornali, sulle riviste e nelle raccolte di autori.

Tra le varie questioni che interessavano Ivanov e Brjusov nel primo decennio del secolo vi era quella relativa agli elementi formali e semantici del verso.

L'aspetto contenutistico non è sottomesso all'aspetto formale ma ispira gli elementi semantici della struttura del sonetto.

Ivanov paragonò il poeta allo scultore traducendo i versi del noto sonetto di Michelangelo; l'arte del simbolismo è chiamata a vedere chiaro l'arcana volontà della natura, a non caricare di cose e immagini la propria volontà.

I protagonisti del secolo d'argento unirono nella propria persona lo studioso di poesia e il versificatore, il poeta e il pensatore, l'audace artista e il severo studioso.

Il severo canone del sonetto è, per tali poeti, mezzo per levigare l'arte poetica, per perfezionare la forma, insomma per creare la nuova lingua poetica.

Fin qui si è voluto illustrare il clima, l'atmosfera in cui vivevano e operavano Ivanov e i poeti della cosiddetta "età d'argento" che fu un periodo di ripresa dell'attività poetica e di rinascita per il sonetto.

Scrivono il prof. Šiškin “il secolo d’argento dopo tempi difficili rivelò di nuovo il sonetto. La sua forma rigorosa poteva rinviare alla poesia di Dante e Petrarca e nello stesso essere stimolo per le ricerche del nuovo nella parola; la potenziale dialettica del sonetto rispondeva all’aspirazione dell’epoca all’antinomicità”.¹¹²

Nel secolo d’argento furono composti circa la metà dei sonetti scritti durante i primi tre secoli della poesia russa del nuovo tempo.

Secondo alcuni calcoli a Vološin vengono attribuiti 74 sonetti, a Briusov 18, a V. Ivanov più di 250, a Bal’mont più di 543.

La forma esteriore del sonetto russo è importato dall’estero ma il suo spirito prende il volo (così scrive l’enciclopedia Brokgaus e Efron).

Il sonetto, come gli altri generi poetici e la stessa arte della versificazione secondo modelli occidentali, è un’acquisizione relativamente tarda della letteratura russa.¹¹³

La Russia si mette a scrivere sonetti da quando, nel corso del XVII sec., ha scoperto l’Europa occidentale.¹¹⁴

Vasilij Tredjakovskij (il quale nel 1732 compose il primo sonetto in lingua russa) e Aleksandr Sumarokov hanno avuto il merito di aver reso familiare nel proprio paese il genere sonettistico.

¹¹² Šiškin, op.cit., p.221

¹¹³ M.Böhmig, *Il sonetto russo nella seconda metà del’900 tra norma e sperimentazione*, in M.Capaldo (a cura di), *Il Sonetto nelle Letterature Slave*, Europa Orientalis 18, 1999

¹¹⁴ F.Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Peter Lang, Bern, 1989

Ma fu Puškin il primo scrittore russo di genio a prestare la sua penna al genere del Petrarca.

A proposito di Puškin va detto che la sua conoscenza del Petrarca fu indiretta e mediata da Batjuškov, Katenin e Sismondi.

Si possono individuare nelle opere di Puškin, ad esempio nell' *Evgenij Onegin*, echi e citazioni dal Canzoniere ma il grande poeta russo non lesse direttamente il poeta Toscano, come afferma Pil'shchikov nel suo articolo "Pushkin and Petrarch": "Pushkin could have known all the Petrarch quotations we find in his writings through the works of Batiushkov and Sismondi".¹¹⁵

Occorre citare anche Venevitinov e Delvig; quest'ultimo ha esercitato un'influenza considerevole per quanto riguarda la diffusione del genere nel mondo slavo.

¹¹⁵ I. A. Pil'shchikov, *Pushkin and Petrarch (some comments on Eugene Onegin)*, in *Philologica* 6, 1999/2000 "The evidence that Pushkin's acquaintance with the poetry of Petrarch was indirect is supplemented by textual details. Deviations from orthographic and grammatical norms in Italian quotations (which many editors regarded as an annoying impediment) become significant when a correct historical and literary perspective is found".

"The facts reported in the present publication enable us to assert a decisive influence of Batiushkov and Sismondi on Pushkin's view of Petrarch. Pushkin inherited Batiushkov's respectful recognition of Petrarch's contribution to Italian and world culture, but at the same time he shared Sismondi's reserved attitude to the persona and work of the Italian poet (this attitude sometimes reveals itself in Pushkin's light and good-natured irony)".

"Pushkin took up a moderate position: in his judgements about Petrarch extremes are avoided. Pushkin avoided Katenin's "extremism": his attitude to Petrarch is, by and large, close to Batiushkov's".

III.6 Evoluzione del sonetto in Russia nel XX secolo

Nel corso della sua evoluzione in terra russa, il sonetto registra un accrescimento sia quantitativo che qualitativo, che culmina nella produzione della seconda metà del Novecento.

Sonetti hanno scritto quasi tutti i più grandi poeti dell'inizio del XX secolo.¹¹⁶

Questa forma è la preferita da Annenskij, Ivanov, Balmont, Bunin, Brjusov, Vološin.

La cultura del sonetto, multiforme, minuziosamente e finemente elaborata nella poesia dell'inizio del secolo, esercitava una certa influenza sulla creazione dei poeti sovietici.

Nella storia della poesia russa si possono notare periodi di maggiore o minore interesse verso il sonetto ma non si può non notare che il ritorno alle tradizioni del verso russo classico, il raffreddamento verso gli esperimenti metrici, favorirono la sua diffusione in quegli e in altri anni.

Il compimento del sonetto di 14 versi non ostacola la spontaneità dell'enunciazione poetica, ma si oppone all'inutile gioco delle associazioni, alla fredda descrizione. I sonetti facilmente si organizzano in cicli e, nonostante l'apparente isolamento compositivo, non limitano la libera frammentarietà della poesia lirica: non a caso

¹¹⁶ B.Romanov, *Pevučej muzykoj soneta*, Izdatel'stvo Sovetskaja Rossija, 1987

Petrarca denominava i suoi sonetti “Opere frammentarie in lingua volgare”.

Nei primi anni del dopo rivoluzione, nella poesia russa fortemente e gravemente risuonava la voce di poeti che si erano formati all’inizio del secolo e ancora molto facevano in letteratura.

Tali poeti, che avevano creato l’alta, raffinata cultura del sonetto, restarono fedeli a tale forma in tutto il loro cammino.

Nel 1920 Vjač. Ivanov, per il quale il sonetto era la strofa più abituale, terminava uno dei suoi cicli migliori “Sonetti invernali” e nel 1924, già in Italia, scriveva i nitidi ”Sonetti romani”.

Un fecondo sonettista fu Konstantin Bal’mont che includeva sonetti quasi in ogni suo libro.

Nel 1919, a Odessa, uscì il ciclo di sonetti di Grossman, “Pleiadi”.

Negli anni ’20 si rivolsero al sonetto i poeti più diversi: Achmatova, Radimov, Servinskij, Ivnev, Martynov, Sel’vinskij etc...

Negli anni trenta i poeti dimenticarono quasi del tutto il sonetto, esso appariva “fuori moda”.

Le cause di ciò sono molteplici. Esercitavano una certa influenza metri non classici ma largamente diffusi che venivano adoperati da Majakovskij, Aseev, Zvetaeva, Pasternak, Lugovskoj, Selvinskij; la

decadenza della metrica tradizionale con il dolnik, il taktovik, il verso accentato, naturalmente influenzò anche le forme metriche.

L'orientamento letterario generale, inoltre, diretto sull'epos e sulla pubblicistica in poesia ma anche sul carattere nazionale che veniva interpretato in modo volgarmente sociologico non favorivano l'interesse verso la forma laconica della poesia lirico-filosofica.

In questi anni il sonetto quasi non si incontrò neanche presso quei poeti che prima, ad esso, si erano rivolti volentieri.

Il repertorio metrico classico cominciò di nuovo a prevalere nella poesia russo- sovietica alla fine degli anni trenta.

I poeti sempre più spesso scrivevano sonetti. Alla fine degli anni trenta - inizio anni quaranta, Achmatova, Polonskoj, Rylenkov, Lebedev, Sefner, e altri poeti ricominciarono a scrivere tali componimenti.

Relativamente molti furono i sonetti scritti negli anni della grande guerra: i sonetti di Lebedev, Verchovskij,, Dudin.etc..

Nel 1948 furono pubblicati i sonetti di Shakespeare nelle traduzioni di Samuele Maršak. Esse subito ricevettero una larga notorietà; i sonetti di Shakespeare divennero popolari e suscitarono il risveglio del rinnovato interesse verso il sonetto.

Dopo l'apparizione delle traduzioni di Maršak, nella poesia sovietica sempre più spesso si incontrarono i sonetti di tipo inglese.

Negli anni dopo la guerra e negli anni '50 non si scrissero molti sonetti; tenacemente continuò a comporli Pavel Radimov.

Nell'opera di molti poeti sovietici continuò lo sviluppo del sonetto classico russo.

La voce di Anna Achmatova, forte e chiaramente emozionata, risuonava nei suoi sonetti scritti in diversi anni. Relativamente pochi dal punto di vista quantitativo, essi sono molto vari per il disegno lirico e tutti sono tra i migliori modelli del sonetto russo.

Dalla fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 gradualmente cominciò la rinascita del sonetto.

Ad esso si rivolsero di nuovo i poeti delle vecchie generazioni che per lungo tempo avevano dimenticato questa forma; il sonetto apparve sulle riviste e nelle raccolte di giovani poeti.

Vennero pubblicati i sonetti di Gorodezkij, di Sel'vinskij, di Martynov, Tarkovskij, Dudin, Ryl'nikov .

Uscirono raccolte di sonetti: la più importante tra esse è "Zvezdnye sonety" di Leonid Vyšeslavskij, la cui pubblicazione segnò l'inizio di un largo interesse verso il sonetto nella poesia contemporanea.

Negli anni '60 divenne popolare "la corona di sonetti"; ancora maggiore interesse verso di essa si ebbe negli anni '70.

La corona di sonetti si diffuse così tanto nella poesia russa che divenne la forma comune, anche più popolare del sonetto stesso.

Negli anni '70 e '80 scrissero "corone" di sonetti poeti di diverse generazioni e con diverse aspirazioni artistiche.

Alla fine degli anni '60 e negli anni '70 al sonetto si rivolsero molti poeti.

Il fatto significativo di questi anni fu che la diffusione del sonetto, la sua popolarità presso i lettori, favorirono nuove traduzioni e la pubblicazione di opere di eminenti sonettisti: Petrarca, Shakespeare, Ronsard ed altri.

Di notevole importanza risultarono essere le traduzioni dei sonetti di Shakespeare e di Verlaine ad opera di Pasternak.

Il sonetto nell'odierna poesia russa ha cessato di essere una rarità.

Di volta in volta, sonetti appaiono nei libri di poeti delle più giovani generazioni; continuano ad apparire nuove traduzioni di sonetti di Shakespeare, Petrarca, Mizkevic, Eredia, nonostante essi avessero già ricevuto degna incarnazione in lingua russa.

La gran quantità di traduzioni dalla letteratura mondiale ha determinato un notevole aumento della composizione di sonetti negli ultimi 50 o 60 anni.

“L’impennata quantitativa del sonetto russo è accompagnata da un salto qualitativo, nell’ambito della ricerca formale.”¹¹⁷

III.7 Il sonetto russo tra norma e trasgressione

“L’assimilazione, a partire dagli anni trenta del XVIII secolo, del sonetto di tipo francese cui si affianca a un secolo di distanza quello italiano, seguito dal sonetto inglese e shakespeariano fa sì che di questa forma poetica siano percepite non tanto le costanti delle singole tradizioni nazionali, quanto la varietà delle possibili soluzioni formali.”¹¹⁸

Il sonetto russo è caratterizzato dall’estrema libertà con cui poeti e versificatori maneggiano i parametri formali producendo, parallelamente a componimenti conformi ai tipi tradizionali, numerosissime forme ibride e contaminate.

In particolare nella seconda metà del XX secolo la sperimentazione della forma sonetto, ossia dei suoi parametri formali (struttura strofica, scansione metrica, sequenza rimica), assume un carattere programmatico e approda a risultati tali da affiancare le soluzioni elaborate dai sonettisti russi alle svolte compiute dal sonetto francese e ancor più da quello inglese e shakespeariano rispetto

¹¹⁷ M. Böhmig, op. cit., p. 32

¹¹⁸ Ibidem, p. 29-30 (l’acquisizione delle caratteristiche formali del sonetto italiano si compie negli anni ’20, ’30 dell’Ottocento quando vi furono le versioni dei sonetti CLIX- CCCII delle rime del Petrarca eseguite da Kozlov. Esse sono le prime a rispettare, se non lo schema rimico dell’originale, almeno le convenzioni del sonetto italiano)

all'originale modello italiano, anche se nessuna delle proposte è ancora riuscita a costituirsi in scuola.

Il sonetto russo, in particolare quello della seconda metà del XX secolo, oscilla fra norma e trasgressione e presenta una estrema varietà di soluzioni formali, che determinano l'indebolimento delle sue strutture portanti ma impediscono pure il consolidarsi di una nuova formula che riesca a costituirsi in canone.¹¹⁹

Nell'insieme rimangono però rari gli esempi in cui siano infranti contemporaneamente tutti e tre i parametri vincolanti per il sonetto, ossia la sequenza rimica, la scansione metrica e la struttura strofica.

E' un dato comunque, anzi Romanov¹²⁰ afferma che "è un mistero, il fatto che il sonetto, nato in Italia negli anni in cui in Russia incombevano le orde tatariche, anche nel nostro tempo infervora poeti e lettori e gli studiosi di letteratura sempre più insistentemente si occupano della sua storia e teoria."

III.8 Successo e longevità del sonetto

"L'amore verso il sonetto, notava Gumilev nel periodo in cui si scrisse la maggior parte dei sonetti, di solito si infiamma o nel periodo di rinascita della poesia o, al contrario, nell'epoca di decadenza. Nel primo caso alla forma rigida del sonetto si trovano nuove possibilità;

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ B. Romanov, op, cit., p.3

nel secondo caso si trova una formula del sonetto più difficile e dura e, nello stesso tempo, più tipica ed essa acquisisce carattere di canone.”

Anche Jost¹²¹ riflette sulla ragione della diffusione e della longevità di un'espressione poetica spesso considerata di importanza minore.

Apparentemente il sonetto riveste la forma più stabile, la meglio circoscritta di tutti i generi letterari.

In realtà una completa uniformità non è mai esistita.

Il sonetto, nel corso delle sue peregrinazioni, ha dovuto piegarsi a certe esigenze o preferenze che dipendevano non solo dal gusto dei poeti, ma, soprattutto, dai principi prosodici che governavano nei paesi che gli prestavano asilo.

Il sonetto, allora, ha manifestato dei modi e ha assunto delle modulazioni che sembravano compromettere la sua stessa esistenza in quanto espressione poetica fissa qual è riconosciuta dalla critica.

Due ragioni almeno rendono particolarmente conto di questo trionfo così completo quanto duraturo.

La prima è di ordine estrinseco: quando due geni, Dante e Petrarca basano, per la maggior parte, la loro fama su poemi di quattordici versi disposti secondo un certo codice, i poeti che

¹²¹F. Jost, op. cit.

succedono loro e li ammirano, desiderano, naturalmente, tentare, essi stessi questa meravigliosa alchimia della parola.

L'altra ragione è di tipo intrinseco.

Nel sonetto l'artificioso non è che apparente. La storia letteraria prova fino all'evidenza che i quattordici versi rappresentano, nel quadro di una certa tradizione culturale generata dal mondo meridionale e particolarmente nel quadro della filosofia, perfino della teologia del Medio-Evo, lo spazio più felice per esprimere pienamente, nel modo più conciso e più condensato, un pensiero, un'immagine, un'emozione.

Questo numero magico può suddividersi in gruppi di due, tre o quattro unità e incitare i poeti ad un gioco di rime avvincente.

Gli effetti di ombra e di luce, di pausa o movimento, di opposizione e di parallelismo, possono trovare in un solo sonetto l'illustrazione più convincente.

Scriva Romanov¹²² “finché esiste la poesia, si continueranno a scrivere sonetti, risuonerà la loro musica melodiosa, saranno note le regole di alternanza delle rime...”

Su questa linea Jost¹²³ inizia il suo saggio sulle origini e la struttura del sonetto con l'epigrafe “Les genres passent, le sonnet demeure”.

¹²² B. Romanov, op. cit. p.26

¹²³ F. Jost, op. cit, p.7

CAPITOLO IV - Vjačeslav Ivanov traduttore del Petrarca

IV.1 Studi critici sulle traduzioni ivanoviane

T.Ventslova, nel suo articolo “Вячелав Иванов и Осип Манделштам- переводчики Петрарки”¹²⁴, in cui mette a confronto le traduzioni del sonetto CCCXI del Canzoniere eseguite dai due grandi poeti russi, sostiene che, mentre esiste una letteratura critica sulle traduzioni del Canzoniere compiute da Mandelštam, le traduzioni di Ivanov sono state studiate meno.

Nel presente paragrafo verranno menzionati brevemente alcuni articoli critici sulle traduzioni ivanoviane, su quel “decimo” di Canzoniere, come scrive Balašov, nel suo studio “La taxinomie des sonnets de Pétrarque et leur syntaxe dans les traduction de Vjačeslav Ivanov”¹²⁵, avendo Vjač. Ivanov tradotto 33 sonetti su 317 (che fanno parte dei 366 componimenti dell’opera).

Lo studioso sostiene che Ivanov ha ricreato per il lettore russo il valore artistico del Canzoniere; l’alto grado di perfezione delle traduzioni del poeta russo suppone una profonda penetrazione nel testo originale e può anche gettare una luce nuova sul sistema della struttura del Canzoniere nel testo italiano. Ivanov prende in

¹²⁴ T.Ventslova, *Вячелав Иванов и Осип Манделштам- переводчики Петрарки*, Русская литература, n°4, 1991

considerazione per la traduzione non dei componimenti isolati ma dei gruppi di sonetti; questo modo di mettere in risalto qualche gruppo di poemi conferma la tendenza tassonomica del Canzoniere stesso: il poeta traduttore palesa delle leggi di gruppi nella costruzione dell'opera di Petrarca.

Il Balašov suddivide i 33 sonetti in otto gruppi. Questi gruppi non corrispondono a sezioni lineari: ogni gruppo ha un carattere complesso, tutti sono interdipendenti gli uni dagli altri. Tra questi otto gruppi, il più importante, secondo il critico, è il quarto, in quanto comprende i sonetti: CLIV (XIII), CLVI (XIV), CLVII (XV), CLIX (XVI) che sono centrali sia nei RVF sia nell'edizione ivanoviana.

I sonetti in questione sono penetrati dal senso proprio del Rinascimento: l'unità del reale e dell'ideale che, oltre la rappresentazione della donna e dell'uomo virtuoso, si estende all'universo intero. Questa nozione etica e artistica è fondamentale nel Rinascimento.

Anche il critico Jasjunas rileva la piena comprensione da parte di Ivanov dell'epoca rinascimentale italiana e così, nel suo articolo sulla traduzione del sonetto LXI eseguita da Brjusov ed Ivanov, scrive: “ad Ivanov appartiene il vero senso della poesia rinascimentale, egli potè

¹²⁵ N. Balašov, *La taxinomie des sonnets de Pétrarque et leur syntaxe dans les traductions de Viačeslav Ivanov*, in *Cultura e Memoria*, Atti del III Simposio Internazionale dedicato a Vjač. Ivanov, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988

lasciarlo passare attraverso di sé e avvicinarsi ai sentimenti di quell'epoca"¹²⁶.

I poeti italiani dell'epoca del Rinascimento furono tradotti in Russia nel XVIII e nel XIX sec., ma soprattutto a cavallo dei sec XIX-XX; insieme ad un particolare interesse verso tale epoca, prospera anche l'arte poetica della traduzione. Le opere di Petrarca, Lorenzo dei Medici, Tasso, entrano nella cultura russa della nuova epoca. La traduzione dei sonetti di Petrarca brillantemente eseguita da Vjač. Ivanov non ha confronti nelle traduzioni dei predecessori e finora non è stata superata.

Il motivo di questa riuscita delle traduzioni di Ivanov sta nella particolare vicinanza di due epoche culturali: “il Rinascimento culturale russo” e il “Rinascimento italiano”. Il Rinascimento, in Italia nel XV sec., ha dato al mondo precise immagini; il Rinascimento culturale russo, a cavallo dei sec. XIX-XX, le “traduce” nella propria lingua e conserva, grazie a ciò, il contenuto interiore dei testi originali, trasmette tutto il senso degli artisti italiani del Rinascimento, dopo aver fatto rinascere nella propria cultura, nella propria lingua, tutto ciò che era espressione di difficili, contraddittori spiriti che lasciavano un'epoca brillante.

¹²⁶ S.V. Jasjunas, *LXI Sonet Ф.Петрарки в переводе В.Брюсова и Вяч. Иванова: мастерство и чувство*, p.39 .

Se nella traduzione di suddetto sonetto, Brjusov cerca massimamente di avvicinarsi all'originale, Ivanov prova prima di tutto a trasmetterne il senso. Il sonetto di Ivanov, rispetto alla traduzione di Brjusov, è realizzato in modo più elegante e raffinato, esso è vissuto ed assimilato dallo spirito russo come si deve.

Nelson jr¹²⁷., nel suo articolo, mette in rilievo, scegliendo un ristretto numero di poemi, alcuni esempi di grande successo come traduzione, ma anche alcuni fallimenti, alcune libere traduzioni e pochi contrasti di sensibilità.

Come primo esempio egli considera la traduzione del sonetto 156 che, “nella sua veste russa, è un affascinante insuccesso”. “Il silenzio senza respiro di Petrarca e l’immobilità suggeriscono, inopportunamente, a Ivanov tutti quei fruscii e sussurri romantici che noi sentiamo con fragorosa frequenza nei suoi immediati e primi predecessori”.

Nel Sonetto 364, che viene prima dell’ultimo sonetto e della canzone finale diretta alla Vergine, l’umile supplica a Dio subisce, nella versione russa, un cambio di tono. In verità Ivanov estende lo stato d’animo di pentimento per tutta la durata del poema. E’ una tarda contrizione, fine dell’intero dramma del Canzoniere, per cui egli annota i suoi peccati e aspetta, nella speranza in Dio, la grazia

¹²⁷ L. Nelson jr., *Translatio Lauri: Ivanov's Translations of Petrarch*, New Haven, Slavica Publishers, 1986

assolutrice. In russo però esso prende un po' del tono dostoevskiano o forse più accuratamente un tono davidiano ripetendo il Libro dei Salmi, e, così, più il Vecchio che il Nuovo Testamento. Qui c'è una notevole dissonanza di tono tra i due poemi.

Un vero accordo di entrambi i poeti si ha con il sonetto 312. In una lunga enumerazione degli spettacoli attrattivi della natura e della vita mortale, Petrarca prelude la triste realtà che l'amata ha seppellito.

Gli ultimi tre versi sono valutati, in modo commovente, in un'attenuata ironia che egli trova consolatoria. Nella sua bellissima traduzione, Ivanov consegue la vera fedeltà artistica e in più conserva una misura di indipendenza creativa come esemplificato nella sua terzina finale.

Dopo così tanti secoli e tra così diverse lingue, l'equivalenza nel vocabolario diventa un primo criterio di re-presentation. Tanto del lessico di Petrarca era diventato banale, specialmente nelle mani dei suoi eredi moderni, i Romantici: bellezza, cara, dolce, pallida, stanco; occhi, bocca, capelli; amore, dolore, gioia, virtù, per non menzionare gli elementi della natura esteriore come uccelli, prati, fiumi, sole, stelle e luna. Ma più significative sono naturalmente le soluzioni trovate dai due poeti. Petrarca cercò di evitare il Provenzalismo e il Siculismo dei suoi immediati predecessori. Per Ivanov la principale preoccupazione era evitare le parole e le formule usate dei suoi

immediati predecessori nelle loro liriche di amore e di morte, natura e introspezione, forme terrene e celesti di comuni esperienze.

Ivanov come petrarchista russo è andato troppo lontano per trovare una casata. In più egli ha successo nel mostrare ancora una volta quanto vitale fosse il suo senso della missione poetica: conservare e rinnovare la memoria e fare in modo che Mnemosine, madre delle Muse, rispondesse alle sue abili, mediate invocazioni.

Lo storico studioso ricostruisce e interpreta il passato, riscoprendolo dall'assopimento e dall'oblio e ravvivandolo per una nuova contemplazione. Il poeta o poeta traduttore tesse lui stesso un modello da e tra modelli già nel tessuto della memoria e così la cambia e la riordina anche se in misura modesta.

Sia Petrarca che Ivanov, uomini profondamente religiosi, erano soprattutto interessati all'anagogia, la via escatologica a Dio; ma questa via può passare attraverso la poesia e può essere conosciuta attraverso il presagio e la memoria.

“Tutte le traduzioni di Ivanov hanno un carattere poco personale”, afferma T. Ventslova¹²⁸. Nelle sue riflessioni teoriche, Vjač. Ivanov era sostenitore di quella che noi chiamiamo “linea di Annenskij”, cioè una traduzione più libera, soggettiva. “Lo scopo supremo della traduzione è creare l'equivalente musicale

¹²⁸ T. Ventslova, op. cit., pp.192 - 194

dell'originale. Tale può essere solo la trasposizione; essa solo diventa un verso immanente della lingua, che viene arricchita gratuitamente di tesori forestieri. La lettera uccide, ma donando l'affinità letterale alla trasmissione letterale, il poeta traduttore deve restituirle la fedeltà dell'interpretazione. Mandelštam, al contrario, sembra più vicino alla linea del suo maestro Gumilev, la linea filologica-obiettiva.

La situazione reale, almeno ad un primo sguardo, è opposta alla posizione teorica di entrambi i poeti.

La traduzione di Ivanov dà un'impressione di puntualità. La traduzione di Mandelštam sembra più libera anche se fedele per spirito alla trasposizione.

Solo uno sguardo più attento mostra che entrambi poeti erano fedeli ai propri principi teorici: Ivanov crea "l'equivalente musicale" di Petrarca.

Ivanov stilizza finemente la propria traduzione sulla poesia russa dell'inizio del XIX sec., su Žukovskij, Batjuškov, il primo Puškin. Proprio in quel periodo Petrarca fu, per la prima volta, compreso e assimilato come si doveva dai poeti russi; proprio allora lo amavano più di tutti, più di tutti si sottomettevano alla sua influenza: la scuola della precisione armonica è l'equivalente funzionale russo della poesia petrarchesca. Questa identità funzionale- strutturale fu compresa brillantemente da Ivanov. Nella sua traduzione non ci sono (o non ci

sono quasi) preziosismi simbolici e di ricercatezza. Noi non troviamo qui né il pesante vocabolario esotico, né costruzioni sintattiche voluminose, proprie delle poesie originali di Ivanov.

La traduzione ivanoviana è convenzionale: essa è lasciata passare attraverso il prisma di una determinata poetica che si è mantenuta. Questa convenzionalità si nota sui vari livelli, puntualmente esaminati dallo studioso senza trascurare alcune interessanti variazioni.(cfr.§16)

Ed eccoci qui giunti alla nostra proposta, alla nostra analisi delle traduzioni ivanoviane del Canzoniere.

IV.2 Lessico e stile nelle traduzioni di Vjačeslav Ivanov: le coppie correlate книжный – некнижный

Lo studioso Gasparov, nel suo articolo “Metodika analiza”¹²⁹, sostiene che: “nella costruzione di ogni testo si possono rilevare tre livelli, sui quali si collocano tutte le particolarità del contenuto e della forma del testo” in questione.

Il primo livello, il superiore, è il tematico simbolico; esso è costituito da due sottolivelli: il primo riguarda le idee e le emozioni; il secondo, le immagini e i motivi. Il secondo livello, il medio, è il livello stilistico; anche in esso ci sono due sottolivelli: il primo è il lessico cioè le parole che esaminiamo separatamente e, prima di tutto,

¹²⁹ M.L.Gasparov, *Избранные Труды, О стихах*, tomo II, Москва, Языки русской культуры, 1997

le parole con significato metaforico, i tropi; il secondo è la sintassi cioè le parole che esaminiamo nei loro nessi e nella loro disposizione.

Il terzo, quello inferiore, è il livello “fonico” sonoro. Tale livello riguarda, in primo luogo, i fenomeni della poesia: metrica, ritmo, rima, strofa; in secondo luogo riguarda il fenomeno proprio della fonologia: allitterazioni, assonanze.

E' chiaro che, come sostiene il critico C. Segre¹³⁰, i vari livelli dell'espressione poetica “s'intrecciano nella struttura di un componimento, per cui ogni elemento espressivo assume il valore non della tessera di un mosaico, ma di una funzione del complesso poetico”.

L'analisi presentata in questo lavoro si incentra sul secondo livello indicato da Gasparov, il livello stilistico, in modo particolare sul lessico, in quanto è su questo livello che si riscontrano le particolarità delle traduzioni del poeta russo.

Ci si è soffermati, in particolare, sulla sinonimia e su quelle coppie di termini che determinano la contrapposizione di un polo linguistico “dotto” e di un polo linguistico “non dotto”. Per la distinzione suddetta si fa riferimento al testo “Storia della lingua letteraria russa” del prof. B.Uspenskij¹³¹, il quale afferma: “Il

¹³⁰ C. Segre, *La critica strutturalistica*, in I metodi attuali della critica, Eri, Torino, 1970, pp.328-330

¹³¹ B.A. Uspenskij, *Storia della lingua letteraria russa, Dall'antica Rus' a Puškin*, Bologna, Il Mulino, 1993

passaggio dalla diglossia russo\slavo ecclesiastico al bilinguismo russo\slavo ecclesiastico ha determinato la bipolarità della coscienza linguistica russa, espressa nella contrapposizione di un polo linguistico “dotto”(книжный) e di uno “non dotto”(некнижный).

Con la liquidazione della diglossia il processo evolutivo della lingua letteraria russa diventa come un pendolo che oscilla ora verso il polo “dotto”, ora verso il polo “non dotto”, polo il cui concreto contenuto linguistico varia ad ogni fase[...]. La lingua letteraria russa moderna si configura come un amalgama organico di elementi di origine russa e slava ecclesiastica che coesistono nella lingua formando coppie correlate: ciò determina particolarissime possibilità stilistiche e semantiche.”¹³²

Lowry Nelson jr., parlando della lingua e dello stile di Ivanov, rileva le risorse dello Slavo Ecclesiastico sfruttate dal poeta russo, insieme al linguaggio e all’eseempio di Deržavin e Puškin e ai frutti, pienamente maturi, della poesia dell’Europa Occidentale a partire da Dante e Petrarca. “Ivanov, con questo patrimonio, riuscì a modellare una gamma di stile che è meravigliosa per la sua flessibilità e varietà”¹³³.

Lo studioso, inoltre, analizzando i sonetti del Petrarca e le relative traduzioni di Ivanov, sostiene che i testi presentano

¹³² Op. cit.,pp.217-218 “ Le coppie possono distinguersi in base a diversi coefficienti: la pleofonia, l’esito delle dentali, la pronuncia.”

caratteristiche nello stesso tempo simili e diverse dal punto di vista lessicale. Entrambi i poeti attingono a vari stili e usano parole che possono essere percepite come inusuali, esotiche o arcaiche ma Petrarca “per noi è spesso veramente arcaico, mentre Ivanov spesso usa parole e forme che sono antiche slave o obsolete o anche dialettali. Lo stile di Ivanov è forse più elevato che lo stile del Petrarca, inoltre la sua gamma tonale è più ampia”¹³⁴.

Ventslova afferma che, nella traduzione del sonetto CCCXI, Ivanov usa, quasi eccezionalmente, lessico e intonazioni della poesia elegiaca russa antica. La sua traduzione del Petrarca è una traduzione non solo in russo, ma nella lingua di un'epoca determinata, di un genere determinato, di un particolare dialetto poetico. “Talune parole come сладко, мечта, унылой, могилой, e molte altre, appaiono segnali che richiamano, infallibilmente, alla memoria del lettore, strutture e codici poetici antichi. Esse tutte sono vive non solo e non tanto per il loro immediato significato, quanto per la propria sfumatura stilistica e storica. Per questa poetica si impone il termine, dal quale probabilmente non sfuggirebbe Mandelštam, “poetica della conoscenza”. Ivanov nella sua traduzione, sfuggendo la volgarità e la discordanza stilistica, esce anche dalla banalità: le parole da lui

¹³³ L. Nelson jr., op. cit., p. 169

¹³⁴ *ivi*, p.169

ripetute e le costruzioni conservano l'aroma di un passato originale¹³⁵.

L'analisi esposta nel presente lavoro riguarda i termini legati ai tre protagonisti della vicenda amorosa cantata nel Canzoniere e ripresa nelle relative traduzioni del poeta russo: l'amore- la donna amata- il poeta.

IV.3 Амур о Любовь

Per quanto riguarda il termine amore, ad Amor o Amore usato dal Petrarca (Petrarca usa esclusivamente questi sostantivi; solo in un caso, che si vedrà più avanti, usa "mio signore") corrisponde una certa varietà nella terminologia di Ivanov, varietà stilistica e semantica, per cui possiamo notare che quando il poeta vuole indicare il sentimento reale, terreno, usa **любовь**, mentre quando si riferisce al Dio Amore usa **Амур**.

Любовь ricorre nei seguenti sonetti: VII (4°v. II quartina); X (1° v. II quartina); XI (1°-2°-3°-vv. I quartina, 3°v. II quartina); XVI (1°v. II terzina); XXI ("2°v. II terzina); IV dopo la morte di Laura (2°v. I terzina). **Любовь** del II sonetto (2°v. I quartina) è una personificazione di Amore.

Accanto al sostantivo **любовь**, troviamo le forme aggettivali **влюбленный** (**влюбленных дум**, II sonetto 1°v. I terzina e IX sonetto

¹³⁵ T. Ventslova, op. cit., p. 194

3°v. I quartina)е любовный (любовнаго огня, X sonetto 2°v. I terzina); nel III sonetto vi è la forma nominale влюблены (коль души влюблены 1°v. II terzina); nel V sonetto dopo la morte troviamo il passato di 2° persona singolare, ты любил, infine, nel sonetto VIII (1°v. II terzina), любящих.

Oltre a любовь, Ivanov impiega la parola Амур per indicare il dio amore: nel IV s. (1°v. II terzina) egli scrive- Амур, мой бог.

Амур ricorre nei seguenti sonetti: III. (1°v. II terzina), IV (1°v. II terzina), VI (3°v. II terzina), XIX (3°v. I terzina), XX (3°v. I quartina), VIII (dopo la morte-3°v. I terzina). Il termine in questione è un prestito dal francese.

A proposito dei prestiti, il prof. Uspenskij sostiene che “la lingua letteraria russa si è formata in condizioni di grande influsso culturale europeo occidentale e i prestiti, come anche i calchi, erano strumento di partecipazione ai nuovi valori culturali”¹³⁶. “Tanto gli slavismi che i prestiti entrano a fare parte saldamente del fondo lessicale della lingua letteraria russa, e questa circostanza determina, anch’essa, le peculiari potenzialità espressive di questa lingua”¹³⁷.

Accanto al sostantivo Амур, Ivanov usa molte volte il termine Бог: I s. (1°v. II terzina), IV s. (1°v. II terzina), V s. (4°v. II quartina), VIII s. (1°v. I quartina dove è accompagnato dall’epiteto гонитель,

¹³⁶ В. Uspenskij, op. cit., p.221

¹³⁷ ibi, p. 222

мой бог-гонитель); nel XII s. (2°v. II quartina) troviamo бог любви, così come nel XIII s. (3°v. II quartina). Nel XX s. (1°v. I terzina), vi è la forma Любви бог.

In due casi, precisamente nel I s. (1°v. I terzina) e nel XV s. (3°v. I terzina), troviamo il sostantivo Стрелок; in un caso, nel sonetto VII, (2°v. I terzina), compare мой тирань, che si riferisce alla condizione di “prigioniero” in cui versa il poeta e rende “mio signore” del Petrarca.

I termini dei due poli linguistici “dotto”- “non dotto” sono, in questo caso, амур(о бог любви)- любовь.

Амур (о бог любви) è soggetto attivo: Amore versa il veleno delle dolci saette nelle vene del poeta (Но честь ли богу - влить мне в жилы яд, I sonetto), risponde ai dubbi del poeta(Амур в ответ, III sonetto), trama complotti, intrighi contro di lui (ковы на меня кует Амур, IV sonetto), è esigente, severo con il poeta (был Амур к поэту слишком строг, VI sonetto), affila armi(оружие, что точит мой тиран, VII sonetto), lo spinge ogni giorno dall'amata(Опять я шел куда мой бог гонитель толкал, VIII sonetto), lo rende suo prigioniero(Коль им пленен напрасны стоны, XI sonetto), lo prende di mira e lo ferisce(Целит любовь иль ранит нас украдкой, XVI sonetto).

IV.4 La bellezza emblematica della donna amata

Per quanto riguarda la donna amata, iniziamo l'analisi dalla sua bellezza.

La dicotomia è costituita da: краса- красота.

Краса è termine poetico (cfr. il dizionario Sreznevskij dove alla voce краса è scritto venustas- pulchritudo,formositas) presente nei sonetti: II (4°v. I quartina), XV (2°v.II quartina), XVI (4°v. II quartina), IV(dopo la morte- 2°v. II terzina), IX (dopo la morte- 3°v. I quartina), X (dopo la morte- 1°v. II quartina).

Красота è presente nei sonetti: XIII (3°v.II terzina), XIX (4°v. I quartina), V (1°v. II quartina).

Il poeta russo usa красота per ragioni di rima o fonetiche: nel XIII s.(3° v. II terzina), красота è accanto a чистота, mentre nel XIX sonetto (4°v. I quartina) si ha la rima tra разжала ты – красоты.

Ivanov usa краса per indicare la bellezza insuperabile, ineguagliabile della donna amata: Она красой победной превосходит (II sonetto- 4°v. I quartina).

E' una bellezza anche sensuale, reale (язвительны прекрасных глаз лучи-VII s.1°v. I quartina; пленителен красы унылой вид...), che genera passione nel poeta(Когда в ея обличии проходит\ Сама Любовь растет мой жар, II sonetto 3°v. I quartina); ma sicuramente è una bellezza celestiale: вид ангела(X sonetto 1°v. I terzina);

небесный лик(X s.-XXII sonetto 1° v. I terza- X sonetto in morte); ideale, suprema: творили в ней Души своей зеркало (XIII s. 4°v. I quartina), Её творя какой прообраз вечный Природа мать взяла за образец в раю Идей? (XVI s. 1°-2°-3°- vv. I quartina); è purezza: красота и чистота- едино(XIII s. 3° v. II terza); è armonia: все добродетель, мудрость, нежность, боль, в единую гармонию сомкнулось (XIV s. 1° v. I terza).

La bellezza della donna amata è, per usare un aggettivo caro al critico Contini, “emblematica”.

Per rendere nei giusti termini tale bellezza, Ivanov usa parole poetiche, dotte, antiche (e antiquate), di stile elevato, di origine slava ecclesiastica, pertanto ci imbattiamo in: очи, власы, чело, уста, наготы, ланиты e simili.

Passando ad esaminare gli elementi fisici della bellezza della donna, si nota che: се обличье (II s. 1°v. I quartina) è un volgarismo, лик è parola poetica(X sonetto, 4°v. I quartina- XXII sonetto 1°v. I terza- X sonetto in morte, 2°v I quartina).

Per indicare gli occhi, Ivanov adopera talora глаза (I sonetto, 3°v. I quartina- V sonetto, 4°v. I quartina- VII sonetto, 1°v. I quartina e 1°v. I terza- VIII sonetto, 3°v. I terza - IX sonetto, 3°v. I terza- II sonetto dopo la morte, 3°v. II terza) talora очи (V sonetto, 2°v. I quartina- IX sonetto, 1°v. II terza - XIII sonetto, 1°v.

I terzina- XV sonetto, 2°v. I terzina- XVI sonetto, 1°-3°vv. I terzina- VI sonetto dopo la morte, 2°v. I terzina).

Очи è termine antico di stile elevato (Dizionario Ожегов). Nei sonetti V e IX sono presenti sia очи sia глаза; ma nel IX sonetto, очи è riferito agli occhi della donna, mentre глаза agli occhi del poeta.

Si capisce la distinzione fatta da Ivanov nell'uso dei due termini: очи sono gli occhi della bellezza emblematica, глаза sono gli occhi della corporeità, della fisicità comune, reale.

Ланиты, le gote, è usato nei sonetti X e XX; уста, le labbra, è presente nei sonetti: XIV- XV-XX-IX(dopo la morte); власы(XV e XVI ss.) senza pleofonia è la forma antica, di origine slava-ecclesiastica, rispetto al moderno волосы: nel XV sonetto власы è seguito da злото, anch'esso forma poetica antica rispetto al moderno ЗОЛОТО.

Il prof. Uspenskij sostiene che “le parole di origine slava ecclesiastica sono caratterizzate generalmente dal fatto di esprimere un significato elevato e astratto, generalizzante”¹³⁸.

Parole di forma antica, poetica, sono anche чело (XVs. – XXs.) e персты (XIX s.).

Gli epiteti con cui il poeta nomina e connota la donna sono: госпожа-врагиня-душа-Мадонны-Богиня-художница-кумир

¹³⁸ op. cit., p. 218

(Nelson jr. riferisce tale termine ad Amore) -солнце- родимый свет- блаженная- царица-тень-мать-милая-святая-желанной, che rendono, in vario modo, gli epiteti petrarcheschi: Donna-Madonna- spirito-alma mia-ombra-Sol- alma luce-madre-amante-mia cara nemica-anima beata; candida cerva è reso con белая лань e il verde lauro con лаврь зеленый.

Si riportano qui di seguito i sonetti XV-XX (corrispondenti ai sonetti CLVII e CCXX del Canzoniere), come esemplificazione del discorso espresso sopra.

IV.5 Il XV sonetto della traduzione ivanoviana

XV.

Quel sempre acerbo ed onorato giorno...
(CVI-124.)

Тотъ жгучій день, въ душѣ отпечатлѣнный,
Сномъ явственнымъ онъ сердцу предстоитъ.
Чье мастерство его изобразить?
Но мысль летѣть образъ незабвенный.

Грѣшностью и прелестью смиренной
Плѣнительнъ красъ унылой видъ.
Богиня ль то, какъ смертная, жкоротъ?
Иль свѣтитъ въ скорби свѣтъ оогоявленный?

Власы—какъ злато; брови—какъ эбень;
Чело—какъ снѣгъ. Въ звѣздахъ очей угрозы
Стрѣлка, чьимъ жадомъ тронутый—блажець.

Усть иѣжныхъ жемчугъ и живыхъ розы—
Умильства, горькихъ жалобъ сладкія путьи...
Какъ пламя—вздохи; какъ алмазы—слезы.

1° LIVELLO

Il poeta ricorda la donna mentre piange, è triste, in atteggiamento, dunque, molto terreno, umano. Il presente sonetto si ricollega, così, alla situazione del sonetto XIV.

E' impossibile per il poeta rendere quel momento, quei gesti, quelle sensazioni e descrivere la donna stessa.

Nel presente componimento ci vengono forniti particolari della bellezza della donna anche se il poeta non può fare altro che servirsi di similitudini, in quanto gli è impossibile descrivere tale bellezza. Se finora l'unico particolare fisico descritto erano stati gli occhi e in qualche occasione i capelli, la mano, qui il poeta fornisce, nelle due terzine, molti dettagli fisici: le ciglia, la fronte, le labbra, i denti, etc... I termini indicanti le parti del corpo sono termini antichi, poetici come la stessa parola "κρρα" (beltà, bellezza). La spiegazione di tale uso è nel fatto che qui non si parla di una bellezza sensuale o puramente fisica, ma di una bellezza diretta manifestazione del divino.

2° LIVELLO

Nel presente sonetto si notano diversità rispetto all'originale per quanto riguarda la costruzione sintattica. Nelle due quartine compaiono delle interrogative, assenti nell'originale; ci sono inoltre molte più pause sintattiche. Un punto fermo è collocato alla fine del 2°

verso della I quartina; segue un'interrogativa nel 3° verso, quindi una proposizione con cui si chiude la I strofa.

Nell'originale, il punto fermo è collocato solo alla fine della strofa (c'è un punto e virgola alla fine del 3° verso).

La II quartina del sonetto tradotto presenta una sola proposizione nei primi due versi; alla fine del 2° verso è collocato il punto fermo. Tale proposizione presenta un complemento di modo nel 1° verso, il predicato, che è un aggettivo di forma breve, un complemento di specificazione, quindi il soggetto collocato alla fine del 2° verso. Due proposizioni interrogative occupano rispettivamente i versi 3° e 4°.

Nell'originale il punto fermo è collocato alla fine della strofa, non ci sono interrogative, i soggetti sono collocati all'inizio dei versi 1° e 2°.

Le due terzine del sonetto russo sono caratterizzate da una serie di similitudini rese con frasi brevi, costituite da sostantivi, tiré, dalla ripetizione di “как”, senza alcun verbo. In sei versi non compare alcun verbo, tranne il participio “тронутый”.

Anche le terzine dell'originale contengono una serie di similitudini espresse con frasi nominali, accanto a queste, però, vi sono proposizioni che presentano verbi al passato. A proposito dei verbi notiamo che mentre Petrarca usa verbi al passato remoto o all'imperfetto, (tranne il “torno” del 4° verso della I quartina), Ivanov

usa i verbi al presente, seguendo, in questo modo la tradizione stilnovistica: in Guinizzelli o in Cavalcanti o in Dante stesso la donna è rappresentata, di norma, al presente, come se ella fosse sotto gli occhi del poeta nel momento in cui ne parla. Ivanov utilizza questo stesso meccanismo descrittivo, mentre Petrarca compie la rappresentazione di Laura attraverso la rievocazione e sulla base del ricordo. In questo modo è posta al centro dell'attenzione la coscienza del poeta, alla quale è affidato il ricordo stesso e, nella quale si svolge il confronto tra passato e presente. Usare l'imperfetto o il passato remoto serve a collocare i fatti nel passato e al tempo stesso a renderli in sé indefiniti, affidati all'interiorità del ricordo e perciò trasfigurati dalla memoria.

Oltre al diverso uso e forma dei verbi, notiamo che Ivanov non traduce “onorato”, memoria è reso con “ мысль”; Amore con “стрелок”. Il poeta russo non rende l'ossimoro della II quartina dell'originale e rende diversamente gli ultimi due versi della strofa. Un ossimoro Ivanov inserisce nella II terzina e, delle similitudini delle terzine petrarchesche, egli traduce solo i sostantivi, trascurando gli aggettivi corrispondenti.

Ivanov usa molte parole poetiche o antiche per rendere i particolari fisici della donna.

3° LIVELLO

Le rime delle quartine sono: AbbA / AbbA

(ABBA / ABBA);

le terzine rimano così: cDc / DcD

(CDE / CDE).

Il metro è il giambo a cinque piedi.

Vanno notate le consonanze, l'allitterazione “ж “ (1° verso della II terzina).

IV.6 Il XX SONETTO della traduzione ivanoviana

XX.

Onde tolse Amor l'oro e di qual vena...
(CLXV-184.)

Земная ль жила золото дала
На эти две косы? Съ какого орега
Принесъ Амуръ сплительнаго снѣга—
И теплон плотью янѣжность, ожила?

Гдѣ розы взялъ ланиты? Гдѣ удила
Размѣрнаго рѣчей сладчайшихъ дыга—
Усть жемчугъ ровный! Съ неба ль миръ и нѣга
Безоблачно-прекраснаго чела?

Любови богъ! кто, ангель сладкоблещный,
Свой чрезъ тебя послать ей голосъ въ даръ?
Не дышитъ грудь, и день затмится ясный,

Когда поетъ царица звонкихъ жаръ...
Какое солнце взоръ зажгло опасный,
Мнѣ льющій въ сердце льдистый хладъ и жаръ?

1° LIVELLO

Il sonetto XX è la traduzione del sonetto CCXX dei RVF.

Stroppa scrive “La miracolosa creazione di Laura, nuova Eva cui il mondo tutto presta materia, avviene per concrezione delle sostanze più lontane dal loro terreno di cui è fatto l’uomo: “tenere e fresche” perle di rugiada ne costituiscono la lieve massa corporea, “brine” che smaterializzano il figurante “neve” verso una materia lieve quasi quanto l’aura”¹³⁹.

Il sonetto è incentrato sulla bellezza fisica della donna; tutti i particolari si riferiscono al viso, ai capelli e al dolce parlare. L’artefice, il demiurgo di tanta bellezza, è Amore; l’effetto sul poeta è, ancora una volta, tormento e scissione.

2° LIVELLO

Il sonetto originale è caratterizzato da tante proposizioni interrogative e da una serie di similitudini e metafore. Come impostazione, il sonetto di Ivanov è simile a quello del Petrarca: anche in Ivanov sono presenti tante interrogative, metafore e similitudini. Si nota, però, qualche differenza. Nel componimento italiano c’è simmetria:

2 interrogative nella I quartina

2 interrogative nella II quartina

1 interrogativa nella I terzina

¹³⁹ F. Petrarca, *Canzoniere*, S. Stroppa (a cura di), La Biblioteca di Repubblica, 2005, p.370

1 interrogativa nella II terzina;

nelle quartine le interrogative dividono a metà le strofe, nelle terzine esse sono collocate alla fine delle stesse; nella versione russa si nota maggiore irregolarità e frammentarietà:

2 interrogative nella I quartina

3 interrogative nella II quartina (la prima all'inizio, la seconda alla fine, la terza nel 3° verso)

1 interrogativa nella I terzina (non è collocata alla fine del verso)

1 interrogativa nella II terzina (questa è collocata alla fine del verso).

Nelle due quartine, giusto a metà, ci sono due tirè che creano pausa; tra 3° verso della I terzina e II terzina c'è un enjambement; il 1° verso della II terzina finisce con dei puntini sospensivi.

I termini che si riferiscono a parti del corpo sono di forma antica; quest'uso lo si è notato anche in altri sonetti.

La spiegazione è nel fatto che Ivanov descrive una bellezza straordinaria, classica; classica per la perfezione delle forme, dei lineamenti del viso e per ciò che rappresenta: essa suscita non desiderio carnale, non possesso, bensì elevazione spirituale, purezza, catarsi, estasi, contemplazione.

Nelle quartine dell'originale il soggetto è "Amor"; nella traduzione il soggetto del primo periodo è "Земная жила", "Амурь"

diventa il soggetto dei periodi successivi, fino alla fine della II quartina. All'inizio della I terzina c'è un'esclamativa assente nell'originale: “Любови богъ!”. “Il celeste cantare che mi disface” dell'originale è reso con “non respira il petto e il giorno chiaro si oscura quando canta... - не дышит грудь и день затмится ясный когда поет царица...”, che si estende nella seconda terzina. In più, c'è il sostantivo “Царица”, assente nell'originale.

Nel sonetto del Petrarca, i versi riferiti al “celeste cantare” occupano la I terzina; nella II terzina è “ la luce di quei belli occhi” ad essere al centro del discorso.

3° LIVELLO

Rime delle quartine: aBBa (ABBA)

aBBa (ABBA)

Rime delle terzine: CdC (CDE)

DCd (CDE).

Il metro usato è il giambo a cinque piedi.

La figura di Laura nel Canzoniere è figura complessa, varia, che assume valore simbolico e può essere piegata a molteplici significati: Laura è donna-angelo, è desiderio di corrispondenza amorosa, è amore per i valori umanistici della gloria e della poesia (al mito di Dafne e

alla metamorfosi in lauro si accenna spesso), è nostalgia per la patria(l'aura), per il locus amoenus e la felicità paradisiaca, è desiderio di natura.

Laura è soprattutto occasione all'espressione di un malessere interiore che assume l'aspetto della romantica malattia d'amore.

Laura (e lo stesso innamoramento del poeta) sono rappresentati, nei vari componimenti del Canzoniere, secondo i modi tipici della tradizione cortese e stilnovista.

La donna è oggetto di una spiritualizzazione che ne fa spesso una figura astratta e sovrumana; l'esperienza dell'amore è rappresentata come momento totalizzante e nobilitante. Anche le caratteristiche fisiche dell'amata messe maggiormente in rilievo sono quelle tradizionali: gli occhi, lo sguardo, i capelli, la fronte, le gote, la mano, il modo di camminare. "E però più che la continuità rispetto alla lirica d'amore precedente contano le novità e la rottura".¹⁴⁰

(Luperini)

Queste riguardano in primo luogo la figura del soggetto, che è rappresentato come autentica complessità psicologica.

Al centro del Canzoniere non c'è tanto quella Laura che di continuo è oggetto esplicito dei testi, quanto l'io del poeta.

¹⁴⁰ R. Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 1- tomo II, G.B. Palumbo Editore, p.76

Non bisogna credere però che Laura non abbia nessuna personalità specifica, che sia insomma solamente occasione perché il poeta eserciti la propria interiorità, mostrandone le intrinseche debolezze e le nuove potenzialità. Al contrario Laura rappresenta, per molti aspetti, una figura a sua volta nuova rispetto alla tradizione lirica d'amore precedente. Ella si mostra infatti dotata di una propria specifica personalità, definita dalle tappe biografiche, dalle notizie anagrafiche (a partire dal nome e dal luogo di nascita), dalla concezione morale e ideologica (la quale è all'origine del rifiuto di ricambiare l'amore del poeta). Laura determina, inoltre, alcuni fatti narrativi fondamentali, non limitati, come in gran parte della tradizione precedente, all'alternanza presenza-assenza: la donna può mostrare stati d'animo e atteggiamenti via via decisivi per le reazioni del poeta e per lo sviluppo della situazione narrativa.

Un ritratto compiuto di Laura non si trova nel Canzoniere.

Il poeta rappresenta solo i particolari della sua bellezza, la cui idealizzazione non è mai ridotta ad allegoria, come sostiene il critico Contini: "Petrarca non è allegorico, è emblematico"¹⁴¹. Laura è anch'essa trasformata in immagine simbolica, in archetipo. Anche Laura risponde al modello estetico della donna medievale: gli occhi sono belli, i capelli biondi, il riso dolce, il viso bello, gli atti soavi; la

¹⁴¹ G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *F. Petrarca, Canzoniere*, D. Ponchiroli (a cura di), Einaudi, 1992, p. XXXVIII

bellezza è associata allo splendore, è “vivo sole, è luce che abbaglia. Gli attributi restano sempre indeterminati: “bel viso”, “bella”, “viva”. E’ vero però che la donna comincia a muoversi nella natura, nel tempo, anzi è sottoposta alle leggi del tempo, si anima in una varietà di stati d’animo. La bellezza di Laura è anche fisica, caduca, perciò fonte di un’attrazione e di una passione puramente terrene. Essa richiama continuamente la bellezza e il fascino della creatura terrena, è un termine della scissione interiore che travaglia il poeta. Bellezza terrena che nemmeno la rappresentazione della morte mette in discussione. L’incontro di Laura con la morte, nel Trionfo della Morte, è improntato al senso classico e umanistico di rispetto della dignità del corpo: la morte non scompone la serenità e la bellezza del corpo di Laura.

La contemplazione estetica prevale sulla meditazione mistico-religiosa. E’ questo il segno del distacco di Petrarca dalla concezione medievale della vita e della morte.

Quanto più l’allusione alla natura terrena e sensuale dell’amore si fa diretta e stringente, tanto più il corpo di Laura viene rimosso e negato nella sua realtà materiale. Il poeta rappresenta gli effetti del desiderio, della voluttà, della passione che la presenza corporea della donna provoca nel proprio animo.

Il verso finale del sonetto CCXX ci introduce in un altro punto del lavoro: la condizione esistenziale del poeta.

IV.7 Il dissidio interiore del poeta

Il sonetto citato termina con due antitesi “ond’io ò guerra e pace, che mi cuocono (gli occhi della donna) il cor in ghiaccio e ‘n foco”. In Ivanov l’antitesi è una sola: ” мне льющий в сердце льдистый хлад и жар”.

La caratteristica principale dello stato d’animo del poeta consiste proprio nella contraddizione interiore, nell’alternarsi di gioia e dolore, di “lauri” e “sospiri” (cfr. Il lauro nella poesia del Petrarca¹⁴²); la propria condizione esistenziale è caratterizzata da dissidio e scissione. In tutta la tradizione lirica, attraverso l’esperienza amorosa il poeta guarda al senso di tutta l’esistenza.

Questo è particolarmente vero in Petrarca, che porta la riflessione su di sé ad una grande intensità. In particolare egli analizza con lucidità i propri conflitti interiori e le proprie lacerazioni. Del resto Laura non è solo la donna desiderata, ma un emblema della bellezza delle cose terrene e della loro fragilità.

¹⁴² op. cit., p.114 “Né potrebbero l’indole e la sostanza antitetica del Canzoniere essere più esattamente definite che con questo binomio di “lauri” e di “sospiri”, stabilito su una intrinseca contraddizione: giacché il fiero simbolo d’ispirazione sublime e di gloria non ha per sé nulla a che vedere con amorosi affanni, se non trasmutati in gemiti d’Apollo dinanzi alla cangiante Dafne. Eppure questa sintesi, prettamente estetica, dei due termini contraddittori è la formula d’arte novella che al Petrarca arride e gli dà < l’estetica consolazione >”

Il tormento amoroso rivela l'incertezza di tutta la condizione umana: sia in senso cristiano, per i pericoli del peccato e il timore della dannazione; sia in senso moderno, per la scissione determinata dalla passione.

Il Petrarca usa mezzi retorici efficaci quali l'antitesi, l'antinomia, l'ossimoro, il chiasmo, la iperbole, per esprimere il proprio io-lirico. Le figure logiche, sintattiche oppure semantiche aventi alla base un'opposizione ribadiscono, sul piano dell'espressione, l'impressione di non congruenza, di strazio, insomma di dissidio che non viene soltanto espresso senza ambagi, dichiarato, ostentato; esso è raddoppiato, sul piano espressivo, dalla ricorrenza dei tropi che risultano dall'accostamento di elementi antinomici. Tali tropi sono di una frequenza rilevante.

Questo tipo di lingua e questo stile sono diventati per secoli la lingua e lo stile della tensione esistenziale.

Come esempi possiamo riportare i sonetti CXXXII-CXXXIV

IV.8 Il sonetto CXXXII del Canzoniere

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vénti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d'error sí carica
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

In molti dei sonetti esaminati, si è sottolineata la presenza degli elementi della poesia provenzale, cortese e stilnovistica. La critica moderna italiana più che sottolineare la continuità rispetto alla lirica d'amore precedente, mette in risalto la novità e la rottura rispetto alla tradizione, ossia gli scarti da quei codici, le innovazioni profonde e personali che Petrarca introduce nella lirica d'amore.

Una di queste novità è la rappresentazione dell'amore. L'amore non è più salvezza bensì sofferenza che induce ad un tormentato rapporto con se stessi. Attraverso l'amore per la donna il poeta mette alla prova se stesso e si esplora. “La grande scoperta del Canzoniere scrive Luperini – è quella della coscienza, essa è il nuovo territorio della ricerca del poeta. Il mondo dell'interiorità è appunto quello entro il quale il poeta opera e sul quale accampa pretese di competenza e di

esclusività. Ad esso si addice la categoria della complessità se non quella quanto mai moderna della contraddittorietà”¹⁴³.

Il soggetto, ossia il poeta, è rappresentato come autentica complessità psicologica. L’io si presenta percorso da contraddizioni e tormentato da conflitti interiori. “La soggettività statica e unitaria della tradizionale lirica precedente lascia il posto a una soggettività frantumata, sempre costretta a dialogare con se stessa, a rivolgersi moniti e suggerimenti, a dichiararsi contesa tra due intenzioni opposte, a dividersi nelle voci discordi dei propri desideri e delle proprie convinzioni. E’ un io nuovo e rivoluzionario, le cui armi sono l’autoanalisi e l’introspezione”¹⁴⁴.

La figura retorica che domina il presente sonetto, così come il successivo, è l’antitesi.

L’antitesi è funzionale alla manifestazione del disagio psicologico, dell’angosciosa conflittualità dell’animo del poeta.

Le scelte stilistiche del Petrarca sono ben calcolate. Le antitesi coprono l’intero sonetto ma troviamo anche ossimori, (I quartina , II quartina e II terzina), la metafora della “frate barca”, l’anadiplosi tra II quartina e I terzina, le fitte interrogative che rendono l’andamento del sonetto interrotto, spezzato, frammentario e infine, il polisindeto “se” (s’- se-se).

¹⁴³ op. cit., p. 110

¹⁴⁴ ivi, p. 76

IV.9 Il sonetto CXXXIV del Canzoniere

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m' à in pregion, che non m' apre né serra,
né per suo mi ritien né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Un sonetto che esaspera le possibilità offerte dalle antitesi e dagli ossimori è il CXXXIV, “Pace non trovo e non ho da far guerra”.

Nella sua simmetria ostentatamente osservata, con un continuo passaggio da un rapporto di soppressione ad uno di congiunzione, gli stati antagonici sono espressi attraverso:

l'opposizione sintattica di predicati, a volte anche di complementi, situati in rapporto di coordinazione: le congiunzioni che legano le coppie antitetiche di proposizioni sono e- né;

l'opposizione sintattica degli ossimori;

la negazione simultanea e con identica forza(messa in risalto dall'avverbio egualmente) dei due elementi che si richiamano sempre, almeno implicitamente, per contrapposizione uno all'altro: la vita e la morte.

A forza di continui accostamenti di elementi antinomici che rendono superflua l'aggettivazione, il sonetto arriva all'ultimo verso, l'unico esplicativo. Da osservare che mentre altri versi contengono una se non due contrapposizioni, ciò che imprime un particolare dinamismo alla poesia, l'ultimo ne è privo. La sua posizione, singolare da questo punto di vista, mette ancora di più in risalto il carattere degli altri che fanno del sonetto CXXXIV "la poesia dei contrari per eccellenza (16 affermazioni negate in 14 versi), la più esplicita in ciò che riguarda la costante incostanza del poeta"¹⁴⁵.

IV.10 Dissidio e ricomposizione armonica nello stile del Petrarca

Lo studioso E. Bigi esamina le antitesi, cioè le contrapposizioni di parole e concetti presenti nei sonetti del Canzoniere.

Egli collega i procedimenti stilistici della poesia alla loro matrice, "il movente psicologico": le continue antitesi sono l'espressione, sul piano formale, del dissidio interiore del poeta. Al movimento di scissione e opposizione che è proprio dell'antitesi si lega, però, un movimento inverso di ricomposizione e armonizzazione: gli elementi opposti vengono perfettamente bilanciati in una simmetria e in un equilibrio armoniosi. Così il contraddittorio

¹⁴⁵ Doina Concrea-Derer, *Dissidio e metaboli in alcuni sonetti petrarcheschi*, in "Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama", Zagreb, Dubrovnik, 1978, p. 107

mondo sentimentale del poeta trova un equilibrio nel dominio della forma.

Scrivono il critico E. Bigi: " Uno degli aspetti dello stile del Canzoniere che il lettore moderno trova tuttora meno facile giustificare come schietta poesia, è, forse, l'impiego, pur tanto frequente, delle antitesi. Eppure l'antitesi si dimostra vivo ed originale mezzo di espressione, strettamente legato al nucleo profondo dell'arte petrarchesca. Si consideri già quella serie di contrapposti che si riferiscono agli effetti della passione amorosa: opposizioni tra gioia e dolore, fra riso e pianto, fra dolcezza e amarezza, fra struggimento e diletto, fra speranza e delusione, fiducia e timore, tra ferita e salute, tra ardore infine e gelo"¹⁴⁶.

Anche nelle descrizioni fisiche e spirituali di Laura le contrapposizioni sottolineano l'incantevole e tormentosa varietà di quella bellezza, cangiante e contraddittoria come gli effetti che provoca nel poeta innamorato.

"Né le antitesi investono soltanto il tema strettamente amoroso, ma intervengono a condensare nella loro acuta brevità proprio la situazione originaria dell'animo petrarchesco: quell'opposizione, su cui ha insistito Bosco fra l'aspirazione all'assoluto e la coscienza sempre risorgente del relativo, si configuri essa come contrasto di

¹⁴⁶ E. Bigi, *Alcuni aspetti dello stile del "Canzoniere" petrarchesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 1-6

diletto terreno e caducità, di eterno e di mortale, di cielo e di terra, di finito e di infinito, di spirito e di carne, di bene e di male, o ancora come contrapposizione tra sogno e realtà, fra la memoria della presenza di Laura e l'oscurità attuale della sua assenza, fra serenità e tempesta".¹⁴⁷

Il critico avverte il lettore che non coglierebbe il carattere specifico dell'antitesi petrarchesca, chi si limitasse a porne in rilievo il movimento di analisi e di opposizione psicologica, così come non giungerebbe ancora al centro della poesia del Canzoniere, chi insistesse unicamente su un "dissidio" o un "contrasto". In verità nell'antitesi, al movimento di analisi e di opposizione si lega indissolubilmente un secondo e inverso movimento, altrettanto tipicamente petrarchesco, che si potrebbe chiamare di ricomposizione e di armonizzazione, che tende cioè a trasformare gli elementi analizzati e opposti in termini perfettamente bilanciati di dolce ed elastica simmetria, di equilibrio euritmico.

Come arriva il poeta a questo equilibrio, a questa *aequitas*? Proprio attraverso i mezzi che gli fornisce la sua provvidenziale educazione retorica, la sua eloquentia, e cioè, nel caso specifico, attraverso l'impiego di una figura di per se stessa naturalmente simmetrica come l'antitesi, e di alcuni sottili accorgimenti lessicali e

¹⁴⁷ op. cit., pp. 1-6

ritmici attraverso i quali tale simmetria è variamente governata e raddolcita.

A questa ricomposizione e armonizzazione contribuisce, ad esempio, già la scelta frequente di vocaboli tradizionalmente opposti, che, cioè, proprio per questa tradizione sembrano nitidamente richiamarsi, quali: vita e morte, pace e guerra, cielo e terra, spirito e carne, dolce e amaro, primo e ultimo, fuoco e ghiaccio e simili. A volte il poeta riprende, in questa ricerca di limpide risposdenze lessicali, figure già tipiche del gusto medievale come l'annominatio e il paregmenon.

Non dissimile, e anzi più viva ed intensa, è l'azione armonizzatrice ottenuta con la studiata disposizione delle parole che compongono i due membri contrapposti, ordinati, per esempio, parallelamente: "Non sa come Amor sana e come ancide"(CLIX). Frequenti sono anche le disposizioni chiastiche:"come perde agevolmente in un matino/ quel che in molti anni a gran pena s'acquista (CCLXIX).

Spesso poi il movimento di ricomposizione è affidato a quelle relazioni musicali così importanti nella tecnica petrarchesca: talora sonore come le allitterazioni, ma più frequentemente ritmiche, fondate cioè su risposdenze di accenti delle vocali delle parole in contrasto: "tal che di rimembrar mi giova e dole"(CLVI). A volte anzi la

simmetria ritmica si estende a tutto il verso: "gli occhi miei stanchi di mirar non sazi"(CXC). Non sarà da trascurare infine l'effetto operato dalla rima baciata.

Per concludere, " l'antitesi del Canzoniere non è una figura retorica esteriore, e neppure soltanto il sintomo di un contrasto o di un dissidio, quanto piuttosto l'espressione di una opposizione che si risolve in equilibrio, in euritmia, un aspetto, dunque, della più tipica poesia petrarchesca. Si direbbe che il Petrarca stesso abbia la coscienza di questo suo mezzo espressivo, se si osserva quanto spesso egli lo impiega a suggellare i suoi sonetti, le sue stanze e canzoni, quasi a condensarne in una breve formula e le intime contraddizioni e la soave simmetria in cui egli sa ordinarle e comporre"¹⁴⁸.

Si riportano di seguito i sonetti XI e XII della traduzione ivanoviana a titolo esemplificativo.

¹⁴⁸ E. Bigi, op. cit.,pp.1-6

IV.11 Il sonetto CXXXII nella traduzione di Ivanov

XI.

S'Amor non è, che dunque quel ch'i' sento?
(LXXXVIII-102.)

Коль не любовь сей жаръ, какой недугъ
Меня знобитъ? Коль онъ—любовь, то что же
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!..
Такъ злой огонь?.. А сладость этихъ мукъ!..

На что ропщу, коль самъ вступилъ въ сей кругъ?
Коль имъ, плъненъ, напрасны стоны. То же,
Что въ жизни смерть,—любовь. На боль похоже
Блаженство. „Страсть“, „страданье“—тотъ же звукъ.

Призвалъ ли я иль принялъ поневолю
Чужую власть?.. Блуждаетъ разумъ мой.
Я—утлый челнъ въ стихійномъ произволѣ.

И кормщика надъ пражной нѣтъ кормой.
Чего хочу,—съ самимъ собой въ расколѣ,
Не знаю. Въ зной—дрожу; горю—зимой.

1° LIVELLO

Ivanov rende fedelmente, efficacemente, in russo, lo stato d'animo del poeta attraverso mezzi retorici e figure espressive analoghe al Petrarca: figure semantiche quali l'antitesi, l'iperbole, l'ossimoro, la similitudine; figure di sintassi: il polisindeto, l'anafora, il chiasmo, lo stile nominale, l'enjambement, l'iperbato etc... In un articolo dal titolo "Antinomičeskij prinzip v poezii Vjač. Ivanova", L.A. Gogotišvili sostiene che "l'antinomia trapassa non solo i piani architettonico, tematico e formale-compositivo della poesia di Vjač. Ivanov, ma penetra anche nella sua composizione linguistica molecolare: l'incarnazione linguistica del verso ivanoviano è satura

oltre misura di costruzioni sintattiche antinomiche della più varia struttura. Sembrerebbe che, tra tutti i tropi e le figure retoriche o i procedimenti stilistici, non la metafora ma proprio le costruzioni sintattiche antinomiche costituiscono la “base linguistica” del simbolismo ivanoviano, in accordo alla sua magistrale strategia linguistica”¹⁴⁹.

2° LIVELLO

La traduzione ivanoviana è curata, dal punto di vista formale, tanto quanto l’originale. Anche Ivanov opera scelte stilistiche precise e di effetto per esprimere i dubbi, le incertezze, la scissione interiore del poeta. La struttura sintattica è varia e complessa e l’intero componimento è disseminato di interrogative e di esclamative.

Nella I quartina dell’originale ogni verso è una proposizione interrogativa e nella II quartina lo sono tre versi. Nella traduzione tra i versi 1° e 2° c’è un enjambement, per cui la proposizione interrogativa finisce nel 2° verso. Allo stesso modo tra i versi 2° e 3° c’è un altro enjambement ; la parola “ЛЮБОВЬ”, seguita dal punto interrogativo, collocata all’inizio del 3° verso, assume particolare rilievo. Ad essa segue una interrogativa brevissima “Добро ль?” quindi l’esclamativa

¹⁴⁹ L.A.Gogotišvili, *Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова*, in *Europa Orientalis*(Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo), n°1, 2002, p.213

“Но эти муки, Боже!...”. L’ultimo verso della I quartina presenta una interrogativa e un’esclamativa.

La II quartina presenta, nel 1° verso, una proposizione interrogativa. Tra 2° e 3° verso c’è un enjambement, come tra 3° e 4° verso.

La I terzina presenta un enjambement tra i versi 1° e 2° che interrompe la proposizione interrogativa; seguono i puntini sospensivi quindi una proposizione costituita da verbo + soggetto + aggettivo possessivo. L’ultimo verso della I terzina contiene l’analogia “Я – утлый чёлнь въ стихійномъ произволь”, analogia che prosegue nel 1° verso della II terzina.

Il 2° verso della II terzina contiene aggettivo + verbo, un inciso, quindi la proposizione principale “не знаю”. Seguono due brevi proposizioni disposte a chiasmo, in entrambe l’avverbio di tempo è separato dal verbo da un tiré.

Va notato il polisindeto “коль” ad inizio o anche all’interno dei versi, la fitta presenza di puntini sospensivi, di tiré, di punti fermi (molte proposizioni sono brevissime), la ripetizione di alcuni sostantivi come “любовь” (ripetuto tre volte nella I quartina), “муки” (due volte nella I quartina). Ivanov inoltre usa termini poetici, dimostrativi di forma antica, ossimori (4° verso I quartina, 3° verso II quartina).

3° LIVELLO

Le rime delle quartine si presentano così: aBBa / aBBa

(ABBA / ABBA);

le terzine rimano nel modo seguente: CdC / dCd

(CDE / CDE).

Il metro è il giambo a cinque piedi. “Страсть – страданье”, Ivanov stesso indica esplicitamente la paranomasia tra i due termini. Tra i due termini “поневоля” e “произволя”, c’è assonanza ma sono opposti per significato.

IV.12 Il sonetto CXXXIV nella traduzione di Ivanov

XII.

Pace non trovo, e non ho da far guerra...

(XG-104.)

Мнѣ мира нѣтъ,—и брани не подѣмлю.
Восторгъ и страхъ въ груди, пожаръ и ледъ.
Заоблачный стремлю въ мечтахъ полетъ—
И падаю, низверженный, на землю.

Сжимаю мѣръ въ объятяхъ—сонъ объёмлю.
Мнѣ богъ любящъ коварный плѣнь куеть:
Ни узникъ я, ни вольный. Жду—убѣтъ;
Но медлитъ онъ,—и вновь надеждѣ внемлю.

Я зрячъ—безъ глазъ; безъ языка—кричу.
Зову конецъ,—и вновь молю „пощада”:
Клянусь себя,—и все-же дни влечу.

Мой плачъ—мой смѣхъ, Ни жизни мнѣ не надо,
Ни тишины. Я мукъ своихъ—хочу...
И вотъ за пылъ сердечный мой награда!

1° LIVELLO

Questo sonetto si ricollega all'XI per molti aspetti sia tematici che stilistici. La sofferta coesistenza di contrari senza possibilità di soluzione trova espressione esemplare anche sul piano formale. La figura retorica che domina tutto il sonetto è l'antitesi, la quale è funzionale alla manifestazione del disagio psicologico, dell'angosciosa conflittualità tra speranza e dolore del poeta. Questo tipo di lingua e questo stile sono destinati a diventare per secoli la lingua e lo stile della tensione esistenziale.

2° LIVELLO

Nel sonetto del Petrarca, l'antitesi compare in tutti i versi eccetto l'ultimo e talvolta addirittura doppiamente (2° verso della I quartina- 1° verso della I terzina). Per dare maggiore forza a queste contrapposizioni, Petrarca usa una sintassi estremamente semplice: tutte le proposizioni sono sullo stesso piano, sono tutte coordinate; allo stesso modo, nel suo animo, tutte le opposizioni sono compresenti senza che nessuna possa prevalere.

Come nell'originale, anche nella traduzione, la catena delle opposizioni si distende lungo tutto il sonetto. Le proposizioni sono coordinate, tranne la gerundiva del 1° verso della II quartina.

Date le caratteristiche della lingua russa che non ha la copula al presente, sono molto diffusi l'ellissi e lo stile nominale : Мнѣ мира нетъ 1° verso I quartina; tutto il 2° verso della I quartina; il 3° verso della II quartina; 1° verso della II terzina; 3° verso della II terzina.

Si noti inoltre la costruzione di alcune frasi, ad esempio nel 3° verso della II quartina , l'inversione “Ни узникъ я”; i due verbi vicini жду- убьеть , separati da un tiré, hanno due soggetti diversi ma entrambi impliciti. Molti verbi sono collocati a fine verso, in ultima posizione rispetto ai soggetti o ai complementi, in tal modo assumono maggiore risalto. A tale proposito si noti il 1° verso della I quartina e, soprattutto, la II quartina i cui versi terminano tutti con il verbo. In ciascuna terzina, in due versi su tre il verbo è collocato alla fine degli stessi.

Si segnala il chiasmo nel 1° verso della I terzina. Frequente è il polisindeto и e fitta è la presenza di tiré che spezzano l'andamento del discorso, creano pause e dunque fanno risaltare taluni elementi della frase.

Ivanov usa termini di forma dotta o antica: брани, зрячь, влачить, стремить, объемлю , внемлю, подьемлю sono tutte forme disusate.

Nell'ultimo verso della traduzione russa vi è deviazione rispetto all'originale. Il poeta italiano tenta, alla fine del sonetto, un dialogo

armoniosamente nella struttura fonetica della frase e che meglio si accorda all'intonazione generale dell'espressione"¹⁵⁰. (U. Ullmann).

Dolor(doglia, duol) del Petrarca è reso da **боль, горе, страданье, скорбь, печаль**.

Боль (V s. 1°v. II quartina; IX s. 2°v. II terzina; XI s. 3°v. II quartina; VI dopo la morte 2°v. II terzina) e **горе** (IXs. 2°v. II quartina; XXI s. 1°v. II quartina; l'aggettivo горестный è usato nel XXII s. 1°v. I quartina) indicano la condizione interiore del poeta o proprio il dolore fisico; **страданье** è usato una sola volta in analogia fonetica con **страсть** nel XI s. 4°v. II quartina; **печаль** indica il dolore, l'afflizione universale(XIV s. 1°v. I quartina; I s. dopo la morte 2° v. I terzina); anche **скорбь**, termine di stile elevato, è usato una sola volta(I sonetto, 3°v. I quartina) con il significato di dolore universale.

Il desiderio (desio, desir, nei RVF) è reso da: **жар**(II s. 3°v. I quartina; XI s. 1°v. I quartina), **пыл**(XII s. 3°v. II terzina), **желание** (XVII s. 1° v. II quartina), **страсть** (XI s. 4°v. II quartina) e dal verbo **гореть**(XI s. dopo la morte 1°v. I quartina).

La tristezza, la malinconia, viene resa da **тоска**, anche nella forma verbale тоскует. Тоска è usato nei seguenti sonetti: IV s. (2°v I quartina)-XXI s. (3°v. I quartina e 3°v. I terzina)- II s. dopo la morte

¹⁵⁰ S. Ullmann, *La semantica*, Bologna, Il Mulino, 1966, p. 241

(2°v. I terzina)- V s. dopo la morte (2°v. I quartina)- VI s. dopo la morte (3°v. I quartina). Qui si può non essere d'accordo con Lowry Nelson jr., il quale afferma di individuare, nelle traduzioni di Ivanov, una forte tendenza ad evitare alcuni termini tra i quali, appunto, *тоска*. Tale termine, invece, ricorre varie volte ed anche in posizioni di rilievo, come si dirà più avanti.

L'estasi è resa da **восторг**(XII s. e IX s. dopo la morte) e **хмеля**; la brama è **вожделенье**.

Il tormento interiore del poeta è reso da **мука** (XI s. vv.2°-3°, I quartina; XII s. 2°v. II terzina; XXI s. 3°v. II terzina) dal verbo *мучить* (III s. 1°v. I terzina) ma anche da **томленье**(XIV s. 4°v. II quartina; XXI s. 3°v. I quartina) **палима** (душа) (IX s. 3°v. I terzina), **томимо** (сердце) (IX s. 2°v. II terzina).

Тревога(VIII s. dopo la morte), l'aggettivo **мятежный** (IV s. dopo la morte), rendono la trepidazione, l'inquietudine del poeta.

I suoi lamenti e sospiri sono resi da **жалобы**(V s. 1° v. I terzina; XV s. 2°v II terzina), **стоны**(V s. 1°v. I terzina; XI s. 2°v. II quartina, anche la forma verbale antiquata *стонет*) e **вздохи**. **Вопль**, “мой вопль” è il lamento, l'urlo di salvezza che il poeta rivolge a Dio(XI s. dopo la morte-1°v. II terzina).

Il dissidio interiore è reso da **смута**(IX s. 2°v. II quartina), parola dotta che s'incontra una sola volta; il poeta, però, altre due volte

afferma di essere in dissidio con se stesso: с самой собой в раздоре, с самой собой в расколе.

Il poeta trascina stancamente il proprio corpo, i propri giorni, la propria esistenza: **влячить** è termine antico, di stile elevato, che si incontra nei sonetti III (4°v I quartina “влячу усталый”) e XII (3°v. I terzina); stanco è anche **изнемог**.

Vi è poi l'inganno, **обман** (VI s. dopo la morte “чарует нас обман”) e il verbo **обмануть** (IX s. dopo la morte “скажу: обманула тебя мечта”).

Lo stato d'animo positivo di beatitudine è reso da **нега**, parola di stile dotto (IX s. 3°v. II terzina); si trovano anche **Блаженство** (XI s.), **сладость** (XI s.), **умиление** (XIV s.).

La pace è **мир** (XII s. ma pace non c'è: “мира нет”) o **покой**; una volta il poeta ammette di essere stato felice: я счастлив был (VIII s. dopo la morte), ma è appunto una condizione passata.

La speranza è resa dal comune **надежда** (IV s. 2°v. I quartina; XII s. 4°v II quartina), ma, nel XXII sonetto, s'incontra il verbo di forma antiquata **чаять** (я чаю).

Un termine particolare presente nelle traduzioni di Ivanov è **мечта**.

Мечта compare inaspettatamente ad inizio di II quartina nel II sonetto; è presente anche nei sonetti VI- X- XII-XVI- VI (dopo la morte)- IX (dopo la morte) anche nelle forme verbale e aggettivale.

Ivanov inoltre crea una coppia correlata tra мечта e сон. Queste due parole non si differenziano a livello stilistico per l'origine slava ecclesiastica dell'una rispetto all'altra ma, a livello semantico, vi è diversità.

Analizziamo dunque il sonetto II che è la trasposizione del sonetto XIII del Canzoniere.

II.

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora...
(X-12.)

Когда въ ея обличіи проходитъ
Сама Любовь межъ сверстницъ молодыхъ:
Растетъ мой жаръ,—умъ ярче женъ другихъ
Она красой побѣдной превосходить.

Мечта, тотъ мигъ благословляя, бродитъ
Близъ мѣсть, гдѣ пѣль эдемъ очей моихъ.
Душѣ скажу: „Блаженство встрѣчь такихъ
Достоиную ль, душа, тебя находить?

Влюбленныхъ думъ полетъ предначертанъ
Къ Верховному, ея внушеньемъ, Благу.
Чувствъ низменныхъ—тебѣ ль ласкать обманъ?

Она идти къ предѣлу горнихъ странъ
Прямой стезей—дала тебѣ отвагу:
Надѣйся жь, вѣрь и пей живую влагу.“

XIII

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.

I' benedico il loco e 'l tempo e l'ora
Che sì alto miraron gli occhi mei,
e dico: Anima, assai ringratiar dêi
che fosti a tanto onor degnata allora.

Da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
poco prezando quel ch'ogni uom desia;

da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
sì ch'i' vo già de la speranza altero.

Dopo una sostanziale equivalenza della I quartina tra l'originale e la traduzione russa, Ivanov, ad inizio di II quartina, usa il sostantivo мечта che rappresenta il soggetto del primo verso della strofa. Nel sonetto originale, il soggetto della strofa è I' (io), ossia il poeta il quale benedice, secondo una formula biblica e agostiniana che verrà ripresa più compiutamente nel sonetto LXI (il quinto dell'edizione ivanoviana), il luogo, il tempo e il momento in cui ha visto Laura.

Nella traduzione ivanoviana ci si aspetterebbe “Я благословляю”, o meglio “Благословенны” secondo quella stessa formula biblica che Ivanov rende nel sonetto V (cfr.S.V.Jasjunas); invece si ha la rottura con la comparsa del sostantivo мечта assente nel sonetto originale.

Proseguendo nell'analisi, si nota che Ivanov usa un'interrogativa retorica(assente nell'originale) che copre gli ultimi due versi della II strofa.

Nell'originale la strofa è costituita da due coordinate, non vi è il punto fermo, per cui vi è un unico periodo, chiuso dal punto e virgola alla fine della strofa; il soggetto è "io" (sottinteso), il poeta, che parla alla propria anima, non per metterne in dubbio l'integrità morale, come è in Ivanov, ma per esortarla ad una sorta di ringraziamento in accordo alla benedizione dei versi precedenti.

Ivanov divide la strofa in due parti, mettendo il punto fermo alla fine del 2° verso e il punto interrogativo alla fine del 4° verso. Ogni parte ha il proprio soggetto: мечта nei primi due versi e я (sottinteso) negli ultimi due.

Anche la costruzione sintattica delle terzine presenta dei cambiamenti rispetto all'originale. Nella I terzina Ivanov usa un'interrogativa, mentre nella II terzina introduce tre imperativi esortativi. Sia le interrogative, che esprimono i dubbi del poeta, il suo oscillare tra alti e bassi sentimenti, sia gli imperativi esortativi dell'ultimo verso ivanoviano, con i quali il poeta invita la propria anima a non cedere e a proseguire sulla strada del bene, sono assenti nel sonetto petrarchesco.

Per quanto riguarda la scelta delle parole, Ivanov usa molte forme letterarie, antiche: Красой”, “Эдемь”, “Очей”, “Предначертань”, “Стезей”, “Отвага”.

Nel sonetto VI, traduzione del sonetto LXXIV del Canzoniere, il poeta afferma di essere spossato dai suoi stessi pensieri, dalla sua mente che non metterà da parte la seducente abitudine di sognare di lei: “как мой ум\ пленительной привычи не отложит\ мечтать о вас”.

Nella II terzina, nel 3° v., Ivanov usa il termine грёза, al caso strumentale seguito dal verbo al gerundio за грёзою скитаясь, vagando dietro al sogno.

Nel X sonetto la donna appare in atteggiamento somnesso: il pallore imbianca le sue gote, lo sguardo è basso, la voce somnessa, o meglio la donna non parla, è il poeta che riesce a penetrare nei suoi pensieri e ad essere in piena sintonia spirituale con lei (“Я въ духъ с ней”). Tutto questo, però, non è altro che un sogno del poeta. Ivanov usa la parola “мечта” nel 2° verso della I terzina, anche se tra parentesi e seguita dall’interrogativa dubitativa, laddove il Petrarca usa la perifrasi “come a me parve”.

La donna, i suoi gesti, i suoi pensieri non sono altro che proiezioni dei sentimenti del poeta, delle sue attese, dei suoi desideri; egli vorrebbe, nel suo inconscio, che ella gli sorridesse, impallidisse

gli parlasse, partecipasse alla sua condizione esistenziale e tutto ciò il poeta proietta nel sogno.

Nel sonetto XII, infatti, il poeta afferma che il volo utopistico dirige nei sogni ma, abbattuto, cade: Заоблачный стремлю в мечтах полет -и падаю...(XII s. 3°- 4° vv. I quartina). Chi, si chiede il poeta, può cogliere il gioco dei raggi divini senza aver visto, con sognante congettura, supposizione, gli occhi vivi di lei?- “Постигнет ли мечтательной догадкой не видевший живых ея очей?”.

La soluzione dello stato sognante si ha nei sonetti VI e IX dopo la morte in cui il poeta prende coscienza del fatto che il sogno è triste (мечте унылой) e che il sogno ha ingannato il proprio cuore (обманула тебя мечта).

Nei commenti al Canzoniere si legge che nei sonetti dopo la morte di Laura l'immagine della donna si trasforma in un fantasma mentale, che più docilmente rispecchia i desideri del poeta. Diventa allora centrale l'esperienza del sogno, luogo di recupero di un'armonia con la donna prima negata. (Luperini¹⁵¹).

Ciò è senz'altro vero, come si avrà modo di vedere in seguito, ma, nel caso delle traduzioni di Ivanov sembrerebbe che l'esperienza del sogno sia più accentuata nei sonetti in vita di Laura e che nei

¹⁵¹ R Luperini, op. cit.

sonetti dopo la morte il poeta abbia preso consapevolezza dell'inganno del suo vagheggiamento.

In molti sonetti in vita di Laura, Ivanov, pur non usando direttamente la parola мечта, ne indica l'azione, il vagheggiare, il vaneggiare: Мечта, тот миг благослоляя, бродит близ мест(II sonetto-1°v. II quartina); бреду несмело(III sonetto 3°v. II quartina); блуждает разум мой(XI sonetto 2°v. I terzina); безразсудный блуждает ум(XVII sonetto 1°-2°vv. II quartina) che corrisponde a “O penser' miei non saggi”; мысль лелеет образ незабвенный (XV sonetto 4°v. I quartina), che rende “spesso a lui co la memoria torno” dell'originale e, infine, Я мыслию лелею непрестанной её (IX sonetto in morte-1°v. I quartina) che traduce”Tornami a mente”del Petrarca.

Sembra che, rispetto al Petrarca, il quale fa maggiore riferimento alla memoria, al ricordo, Ivanov accentui il proprio vagheggiare, il proprio fantasticare sulla donna amata.

Il De Sanctis parlando della discordia e della “scissura interiore” dell'animo del poeta, spiega da dove nasca il sogno e il vagheggiamento del poeta.

Egli scrive: “Non c'è nel Canzoniere una storia, un andar graduato da un punto all'altro; ma è un vagar continuo tra le più contrarie impressioni, secondo le occasioni o lo stato d'animo.

Il dissidio del poeta nasce dal fatto che quello che sente è in opposizione con quello che crede.

Il suo amore non è così possente che lo metta in stato di ribellione verso le sue credenze, né la sua fede è così possente che uccida la sensualità del suo amore.

Nasce un fluttuar continuo di riflessioni contraddittorie, un sì e un no, un voglio e non voglio. Da ciò nasce un difetto d'equilibrio, la discordia o la scissura interiore.

Il reale compare la prima volta nell'arte, condannato, maledetto, chiamato il "falso dolce fuggitivo": pur desiderato, di un desiderio vago che si appaga solo in immaginazione.

Minore è la speranza, più vivo il desiderio, il quale, mancatagli la realtà, si appaga in immaginazione.

Nasce una vita di sogni, di estasi, di fantasie di quello che l'animo desidera, non con la speranza di conseguirlo, anzi con la coscienza di non conseguirlo mai.

Il poeta sogna, e sa che sogna e gli piace sognare. Perché se per averne più certezza rompe il corso dell'immaginazione, sopraggiunge il disinganno. Così vive in fantasia, in un flutto perenne di illusioni e disillusioni¹⁵².

¹⁵² F. De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Roma, Calcedonio Ferrara Editore, 1969, p.354-355

Queste affermazioni possono senz'altro essere trasportate nella valutazione delle traduzioni di Ivanov.

In esse si ravvisa un riferimento più esplicito al sogno, all'abbandonarsi del poeta (della sua mente) al vagheggiamento rispetto ai sonetti originali, proprio per l'uso frequente del termine sogno, мечта, che ne fa Ivanov, laddove nei RVF è assente il corrispondente termine italiano.

Il poeta russo, inoltre, crea una coppia tra мечта e сон.

Quest'ultimo, tranne che nel XVII sonetto, (Иду, пою, безпечный, как во сне 3°v. I quartina) ricorre nelle situazioni negative: Я сны ловит устал (IV sonetto 4°v. I quartina); Я лицезрел небесную печаль,\ Грусть ангела...\ То сон ли был?(XIV s. quartina); Тот жгучий день в душе отпечатленный сном явственным он сердцу предстоит (XV s. 1°-2°-vv. I quartina); infine, il terribile presagio della morte della donna amata: Сон горестный! (XXII s. 1°v. I quartina). Al vaneggiare del poeta, мечта, si contrappone il sogno, сон, come visione del dolore universale, della tristezza dell'angelo, del giorno amaro del pianto dell'amata, del terribile presagio della morte.

IV. 14 Сонеты на смерть Лауры

Nella seconda parte del Canzoniere, ossia nei sonetti in morte di Laura, si nota un cambiamento di stato d'animo del poeta, di atteggiamento di Laura e della funzione di Amore.

Tale trasformazione è resa piuttosto fedelmente dal poeta russo.

Egli, nella sua edizione, chiude la prima parte di traduzioni con il sonetto XXII, che corrisponde al CCLI dei RVF.

La seconda parte, ossia i sonetti in morte di Laura, inizia con il componimento “Повержен Лавр зеленый”, che corrisponde al CCLXIX del Petrarca. Questa seconda parte è costituita da undici sonetti che il poeta numera da I a XI.

Analizzando gli undici componimenti si nota che: Amore non è più quel soggetto attivo che aveva reso prigioniero il poeta, che tramava contro di lui, che lo feriva con le sue dolci saette(cfr.§ IV.3).

In questa seconda parte si incontrano raramente i termini *любовь* e *амур*. *Любовь* è presente nel IV sonetto (2°v. I terzina) dove il poeta afferma che la donna amata aveva invocato per lui l'amore divino sulla bramosia. Nel V sonetto si trova il passato di *любить, ты любил*, per indicare un sentimento provato, appunto, nel passato (Petrarca usa il passato remoto *amasti*).

Амур compare nel sonetto VIII, in unione con *Чистота* quindi non si tratta del dio amore bensì di un sentimento alto, puro e casto.

Nel sonetto XI, il poeta, ripensando al proprio passato, confessa di essere stato schiavo d'Amore: *Амыров паб*.

Interessante è la trasformazione, la trasfigurazione, secondo la definizione data dal critico De Sanctis, della donna¹⁵³.

Tale espressione indica il fatto che Laura perde, dopo la morte, i tratti in qualche modo ambigui e complessi che ne caratterizzano il comportamento da viva, presentandosi come la portatrice di un valore definitivo capace di dare nuovo significato anche alle proprie scelte e al proprio modo di comportarsi sulla Terra.

In effetti questa trasformazione è affidata qui anche a interventi espliciti della donna, che consola il poeta e lo incoraggia a superare la limitata passione che lo ha, fino a quel momento, legato a lei.

La trasfigurazione della donna non è che il risultato del diverso modo di considerarla da parte del poeta.

La scomparsa di Laura dalla Terra porta cioè a compimento nel poeta una evoluzione psicologica già avviata nella zona centrale del Canzoniere.

¹⁵³ F. De Sanctis, op. cit., p. 351 “La vita di Laura diviene umana appunto allora che è morta ed è fatta creatura celeste. Qui l’amore non può avere niente di sensuale: è l’amore di una morta, viva in cielo, e può liberamente spandersi. Non vedi più i “capei d’oro” e le “rosee dita”. Pure questa Laura non dipinta è più bella, e soprattutto più viva, perché meno “altera”, meno dea e più donna, quando apparisce all’amante, e siede sulla sponda del suo letto, e gli asciuga gli occhi con quella mano tanto desiata; e salendo al cielo fra gli angeli, si volge indietro come aspetti qualcuno; e nella suprema beatitudine desidera il bel corpo e l’amante, ed entra con lui in dolci colloqui. Così il mistero di Laura si scioglie nell’altro mondo, com’è nella Commedia: tutte le contraddizioni finiscono. Sciolta dalle condizioni del reale, tolta di mezzo la carne, divenuta creatura libera dell’immaginazione, Laura par fuori con chiarezza, acquista un carattere, dove ci è la santa e ci è soprattutto la donna. Esseri taciturni e indefiniti mentre vivono, Beatrice e Laura cominciano a vivere appunto quando muoiono”.

L'assenza definitiva della donna radicalizza il sentimento di insufficienza ricavato dai valori terreni e costringe a due mutazioni: la vicenda amorosa è riletta in chiave positiva e provvidenzialistica (la castità di Laura è il valore che ha preservato la salvezza del poeta); l'intera passione erotica è bruciata attraverso l'apertura di una nuova prospettiva, esplicitamente orientata ai valori religiosi (rinuncia, pentimento, conversione).

Insomma:” la sacralizzazione della vicenda d'amore è la via d'accesso a una nuova dimensione autenticamente sacra; Laura morta è il tramite tra i due orizzonti, il punto che essi hanno in comune rispetto alla vita del poeta”¹⁵⁴.

Questi aspetti sono ripresi e resi in russo da Ivanov.

Il poeta sapeva che la donna amata era deceduta (nel IX sonetto viene indicato l'anno, il mese, il giorno e l'ora di tale triste evento) eppure egli afferma che lei è viva: *тень мелькнет живой моей царицы* (II sonetto); *она жива* (IX sonetto).

La donna amata appare ora meno altera (*менее надменной*- V sonetto), più comprensiva, affettuosa, partecipe della condizione del poeta e più presente.

¹⁵⁴ Luperini, op.cit., p.98

La donna è soggetto attivo che appare al poeta, parla con lui, prega, è in ansia per lui, lo conduce sulla strada del bene, prende la sua mano, lo aspetta nel “sacro ricovero”, lo sollecita e infine lo salva.

Nei componimenti in morte di Laura si incontrano poche volte termini riferiti all’aspetto fisico della donna: il poeta fa riferimento, qualche volta, alla sua bellezza sovranaturale, al suo candore, ai suoi occhi. Non vi sono più epiteti quali *госпожа* o *врагиня*, ora la donna è *царица*, *ма*, soprattutto, *мать*, *милая*, *блаженная*, *святая*.

Ciò che risalta ora sono le azioni compiute dalla donna, per cui assumono rilievo, non tanto i sostantivi o gli aggettivi, bensì i verbi: *мелкнет*, *шепнула*, *позреть*, *витает*, *трепещет*, *молит* *горит*, *говорит*, *сказала*, *спасла*, *предстала*, *мне руку дав*, *промолвила я* *та что страсть твою гнала*, *глядела*, *ждет меня*, *она ушла*.

Soffermiamoci, infine, sullo stato d’animo del poeta.

Il sentimento che prevale è la tristezza.

Una delle parole-chiave è *тоска*. Si noti il sonetto V, dove la tristezza ha rapito l’anima del poeta: *Восхитила мой дух за грань вселеной\ Тоска по той что от земли взята*.(1°-2° vv. I quartina).

Тоска ricorre anche nel sonetto II: *моей тоске Родные вздохи вторят вдалеке* (2° v. II quartina), e nel sonetto VI, dove il poeta assimila la tristezza dell’usignolo alla propria: *По милой ли тоскует*

он своей? (3° v. I quartina)... он будит грусть мою(1° v. II quartina).

Il poeta non è più in dissidio con se stesso, anzi, il dissidio dei vecchi sentimenti è diventato accordo (и стал согласьем прежних чувств раскол, VIII sonetto, 3° v. II quartina).

Egli ora è consapevole, consapevole dei propri errori, degli anni spesi male, è consapevole che l'inganno ammalia (VI sonetto), che il sogno è triste(VI sonetto), anzi, il sogno lo ha ingannato(IX sonetto).

Il giorno sei di aprile del 1348, la beata si addormentò (IX sonetto).

E' tempo ormai di pensare al Bene Supremo (XI sonetto).

Riportiamo di seguito i sonetti III e VI come esemplificazione di questo nuovo tono dei componimenti на смерть Лауры (in morte di Laura).

IV.15 III SONETTO in morte di Laura

III.

Nè mai pietosa madre al caro figlio...
(XVII-244.)

Не слышалъ сынъ отъ матери родной,
Ни мужъ любимый отъ супруги нѣжной
Съ такою заботой, зоркой и прилежной,
Преподалныхъ совѣтовъ: злой виной

Не омрачать судьбы своей земной, —
Какіе, малолушный и мятежный,
Пріемлю я отъ твое, что, въ бѣлоснѣжный
Одѣта свѣтъ, витаетъ надо мной

Въ двойномъ облици: матери и милой.
Она трепещетъ, молитъ и горитъ,
Къ стезь добра, влечетъ и нудитъ силой, —

И, ей подвигнуть, вольный духъ парить,
И миръ мнѣ данъ съ молитвой легкокрылой,
Когда святая сердцу говорить.

1° LIVELLO

La donna amata è più presente che mai: è affettuosa, premurosa, decisa a trascinare il poeta sulla strada del Bene.

Il poeta trova pace solo nelle parole di lei.

Il sonetto si apre con le due similitudini del figlio e del marito tanto amato che ricevono consigli rispettivamente dalla madre e dalla moglie, simili a quelli che il poeta riceve dalla donna amata.

Ella sembra davvero un angelo, avvolta com'è nella candida luce, sospesa sul poeta e come una madre e un'amante, freme, prega, arde di sentimenti.

2° LIVELLO

L'andamento del presente sonetto è piano, discorsivo, non presenta fratture o fitte pause.

La I quartina presenta “не , ни” nei primi due versi, delle virgole, che, comunque, non costituiscono pause sintattiche forti ; nel 4 ° verso i due punti introducono il discorso diretto che termina nel 1° verso della II quartina. Alla fine della I quartina c'è un enjambement.

Anche la II quartina non presenta pause forti, solo delle virgole e il tiré che chiude, nel 1° verso, il discorso diretto.

Tra 4° verso della II quartina e 1° verso della I terzina c'è un enjambement.

La I terzina presenta un punto fermo alla fine del 1° verso e il tiré nel 3° verso, e sono queste le pause più forti.

La II terzina presenta il punto e virgola nel 1° verso e il punto alla fine.

Dunque è cambiato lo stato d'animo del poeta, la sua vita interiore e il suo rapporto con la donna.

Egli non ha più bisogno di esprimere il proprio dissidio interiore, perché ha superato tale condizione.

La sua preoccupazione, ora, è di trovare “pace” e, più di prima, a differenza di prima, la donna amata gli è vicino e gli indica, con chiarezza, la strada da seguire.

Ci sono differenze contenutistiche e stilistiche tra il sonetto del Petrarca e la traduzione di Ivanov.

Nella versione russa non si sono riscontrate quelle antitesi così forti e significative usate dal Petrarca, che esprimevano anche la distanza “terra\cielo” - “morte \vita”.

Nel presente sonetto, Petrarca usa frasi, sostantivi e aggettivi riferiti alla vita terrena e alla vita ultraterrena.: l’antitesi “grave essiglio” \ “eterno alto ricetto” (versi 1° e 2° della II quartina);”quel che in questo viaggio fugga o segua” (3° verso della I terzina); “pregando ch’a levar l’alma non tarde”(2° verso della II terzina).

Le antitesi del Petrarca sono chiare e significative: è grave la condizione del poeta sulla terra, “eterno” e “alto” il luogo dove vive la donna dopo la morte terrena.

Quel “pregando” della II terzina, inoltre, fa avvertire una certa ansia del poeta a voler abbandonare la vita terrena e a desiderare la vita celeste.

Tutto questo non è presente nella versione ivanoviana: nel 1° verso della II quartina c’è l’esortazione da parte della donna al poeta a non oscurare il proprio avvenire terreno, quindi a vivere la vita terrena in modo positivo e pieno. Non c’è, inoltre, il riferimento al Paradiso (“ricetto”), ma la donna è ricoperta di candida luce e aleggia sul poeta.

Ella, con decisione, trascina il poeta sulla strada del bene che può significare anche “bene” sulla terra, non c’è quell’ansia e quel desiderio di innalzarsi al cielo.

In Petrarca, insomma, è netta l’opposizione Cielo\Terra, Vita terrena\Vita celeste, e questa è un’antitesi tipicamente cristiana.

In Ivanov non emerge questa netta opposizione e la donna sembra, sì, un angelo per come viene descritta, per i consigli che elargisce al poeta, ma è come se agisse per il bene terreno del poeta, per renderlo felice e sereno nella sua vita terrena, presente, non per la futura salvezza eterna.

Lowry Nelson jr. osserva che nel presente sonetto “vengono omessi alcuni bei tocchi dell’ironia laconica del Petrarca”¹⁵⁵.

Egli scrive: “Nel sonetto CCLXXXV, Petrarca celebra la tenera e sollecita tutela che egli riceve dalla sua amata di condurlo sul retto sentiero ed egli fa ciò con un gesto retorico continuo che prelude all’ultimo verso culminante “E sol quant’ella parla ò pace o tregua”. La parola “tregua” è più che un pleonasma o un’aggiunta; essa gentilmente e ironicamente ci ricorda che, sulla terra, la pace non è uno stato permanente.

¹⁵⁵ op.cit., p. 178

Ivanov sceglie di rendere “alma”, che ha in Petrarca il suo significato religioso, sia con “дух” che con “сердце” e espande il singolo verso italiano in due.

In questa traduzione, per altri versi ammirevole, il più delicato effetto è, per una qualche ragione artistica, perduto”¹⁵⁶.

L’osservazione di Lowry Nelson jr. conferma e rafforza ciò che si è notato a proposito dell’omissione, nella traduzione russa, del contrasto terra \ cielo, vita terrena\ vita celeste. L’assenza di tale contrapposizione, che ha in Petrarca un significato religioso, cristiano, dà un carattere più pagano alla traduzione del poeta russo.

Tale tendenza è riscontrabile in altri sonetti tradotti da Ivanov, ad esempio nel I, nel IX(in morte di Laura) e nell’XI(in morte di Laura).

3° LIVELLO

Rime delle quartine: aBBa \ aBBa

(ABBA \ ABBA);

rime delle terzine CdC \ dCd

(CDE \ DCE).

Il metro usato è il giambo a cinque piedi.

¹⁵⁶ ivi, p.178

IV.16 VI SONETTO in morte di Laura

VI.

Quei rosignuol, che si soave piagne...
(XLIII-270.)

О чемъ такъ сладко плачетъ соловей
И лѣтній мракъ живить волшебной сплой?
По милой ли тоскуеть онъ своей?
По надамъ ли? Ни мнлыхъ нѣтъ, ни милой...

Всю ночь онъ будить грусть мою живыи,
Отвѣстуд, одинъ, мечтѣ унылой...
Такъ, вижу я: самихъ богицъ сильнѣи
Царица Смерть! И тѣмъ грозитъ могилой!

... какъ легко чаруетъ насъ обманъ.
Не вѣрилъ я, чтобъ тѣхъ очей свѣтила,
Тѣ солнца два живыхъ, затмиль туманъ...

Но черная Земля ихъ поглотила.
„Все забыть!“ — поетъ намъ обль сердечныхъ ранъ,
„Все, чѣмъ бы жизнь себя ни обольстила“

Nell'analisi del presente sonetto non si può non tener conto dell'articolo critico di T. Ventslova, il quale mette a confronto le traduzioni del sonetto CCCXI del Canzoniere effettuate da Ivanov e da Mandelštam.

A proposito della traduzione ivanoviana, Ventslova sostiene che “Ivanov stilizza finemente la propria traduzione sotto l'influenza della poesia russa dell'inizio del XIX secolo, sotto Žukovskij, Baťjuškov, il primo Puškin. Proprio in quel periodo Petrarca veniva, per la prima volta, compreso come si doveva e assimilato dai poeti russi, proprio allora lo amavano più di tutti e più che ad altri si sottomettevano alla

sua influenza. “La scuola della precisione armonica” è l’equivalente funzionale russa della poesia petrarchesca. Questa identità strutturale-funzionale è stata compresa brillantemente da Ivanov”¹⁵⁷.

“Nella sua traduzione non ci sono (o non ci sono quasi) preziosismi simbolici e di ricercatezza. Noi non troviamo qui né il pesante vocabolario esotico, né costruzioni sintattiche voluminose, proprie delle poesie originali di Ivanov. Nella traduzione del sonetto CCCXI, Ivanov usa, quasi eccezionalmente, lessico e intonazioni della poesia elegiaca russa antica. La sua traduzione del Petrarca è una traduzione non solo in russo, ma nella lingua di un’epoca determinata, di un genere determinato, di un particolare dialetto poetico. Talune parole come сладко,мечте,унылой,могилой, e molte altre, appaiono segnali che richiamano, infallibilmente, alla memoria del lettore, strutture e codici poetici antichi. Essi tutti sono vivi non solo e non tanto per il loro immediato significato, quanto per la propria sfumatura stilistica e storica. Per questa poetica si impone il termine, dal quale probabilmente non sfuggirebbe Mandelštam, “poetica della conoscenza”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ op. cit., p. 194

¹⁵⁸ *ivi*, p. 194

1° LIVELLO

In questo sonetto, come in vari altri esaminati, ritorna il rapporto tra le manifestazioni della natura e l'animo del poeta.

A volte la natura appare in contrasto con il mondo interiore del poeta, altre volte vi è analogia tra quella e questo.

Nel presente sonetto, vi è una sorta di consonanza, nella sofferenza comune, tra il canto dell'usignolo che piange la perdita dei suoi cari e il dolore del poeta per la morte di Laura. Di qui si sviluppa, poi, il motivo caro a Petrarca: la presa di coscienza della labilità delle cose, che l'uomo, immerso nelle sue passioni, dimentica facilmente. Solo la morte dissolve l'inganno: chi continua a vivere impara dalla sua sofferenza che nulla è destinato a durare.

Torna così l'immagine, tipicamente petrarchesca, della bellezza femminile sottoposta alla forza disgregatrice del tempo.

L'immagine è quasi esplicitamente contrapposta all'idealizzazione della donna propria della tradizione cortese e stilnovista, che la trasforma in creatura divina, inattaccabile dal tempo (“n dee non credev'io regnasse Morte”).

Il contrasto tra bellezza e labilità è fortemente segnato dall'antitesi “lumi...chiari \ terra oscura”; l'apprendimento dell'amara lezione si traduce nella riflessione conclusiva “ come nulla qua giù diletta e dura”, che richiama il tema biblico della vanità del tutto.

La riflessione desolata è racchiusa entro le linee di una elegante sentenza; è la consueta catarsi nella forma: il dolore e la delusione trovano riscatto in una contemplazione ferma e pacata, e nella formula limpida e armoniosa che la esprime.

La catarsi nella forma è cercata anche attraverso la consacrazione delle formule dei classici.

L'immagine dell'usignolo è ispirata a Virgilio (Georgiche IV vv511-515). Riecheggiando le musicali cadenze della poesia virgiliana, la sofferenza del poeta trova una forma di chiarificazione e di purificazione.

Anche nella versione ivanoviana è riscontrabile il tema della caducità delle cose terrene e, prima ancora, della bellezza della donna tanto amata. Anche qui l'opposizione bellezza\labilità è espressa da: очей светила; те солнца два живых \затмил туман; черная Земля; царица Смерть.

“Un certo flusso segreto nei versi di Ivanov, però, contraddice l'idea sulla onnipotenza di царица Смерть”¹⁵⁹.

In ogni strofa è presente, osserva Ventslova, la parola, legata al secondo membro dell'opposizione semantica: живит (I quartina), живей (II quartina) живых (I terzina) жизнь (II terzina).

¹⁵⁹ T.Ventslovs, op. cit., p. 196

In Petrarca, жизнь appare solo una volta e per giunta con un'immagine indiretta (vivendo...impari).

Tutto ciò che è legato alla morte di Laura è un po' attenuato nel poeta russo. L'usignolo non piange i propri cari, ma ha nostalgia di loro (è probabile che il discorso verta su un distacco temporale); суровый жребий (dura sorte) cede il posto a мечте унылой; il canto dell'usignolo non accompagna semplicemente il poeta ma lo risveglia alla vita; la morte non distrugge, solo minaccia; gli occhi dell'amata in Petrarca diventano di terra, per Ivanov” Те солнца два живых... затмил туман... Земля их поглотила”.

Infine, negli ultimi due versi Ivanov introduce il discorso diretto, assente in Petrarca(unica espressione alquanto ricercata della traduzione ivanoviana:“поет нам боль сердечных ран”).

Il dolore dice che tutto nel mondo è effimero, precario; tuttavia è solo una parola, pronunciata all'interno di un dialogo, dove è sempre possibile l'altra parola, la risposta della speranza.

“Per Petrarca il mondo terreno e il mondo celeste sono reciprocamente impenetrabili; per Ivanov essi sono trapassati, allo stesso modo, dal principio divino. Nell'universo armonico e beato di Ivanov domina non la morte bensì la speranza della resurrezione dei morti”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ ivi, p. 196

2° LIVELLO

Scrive Ventslova: “La sintassi, nell’originale abbastanza complessa, si semplifica e si armonizza. Quattro frasi dell’originale diventano dodici; la maggior parte di esse appaiono proposizioni semplici. Si comprimono ripetizioni, anafore, parallelismi.”¹⁶¹

Le due quartine del Petrarca sono piuttosto discorsive: non ci sono pause forti, solo delle virgole, nessun punto fermo neanche alla fine della prima strofa. La II quartina si chiude con un punto fermo.

Le due quartine di Ivanov presentano una costruzione ben diversa. La I quartina è caratterizzata da una serie di interrogative e si chiude con un punto, ossia una pausa sintattica forte. L’ultimo periodo non presenta verbo ed è costituito dalla ripetizione di “ни” e “милой”.

La II quartina presenta dei puntini sospensivi al 2° verso, due punti al 3° verso, un enjambement tra i versi 3° e 4° e due esclamative nel 4° verso.

La I terzina in Petrarca è più mossa in quanto presenta un’esclamativa e un’interrogativa alla fine. La II terzina è discorsiva ma gioca sulle parole vivendo\lagrimando, nulla diletta e dura.

La I terzina in Ivanov presenta un’esclamativa nel 1° verso, non è chiusa dal punto ma il discorso continua nella II terzina dove il

¹⁶¹ *ivi*, p. 195

punto è collocato alla fine del 1° verso. Nei versi 2° e 3°, Ivanov usa il discorso diretto.

Ventslova nota il modo singolarmente simmetrico in cui sono distribuiti i verbi nel componimento: uno in ogni verso, eccetto il 4° dove il ruolo di verbo viene svolta dalla parola “нет”.

3° LIVELLO

“All’endecasillabo petrarchesco corrisponde il tradizionale giambo a cinque piedi, molto moderatamente arredato di figure ritmiche. Su settanta accenti schematici ricorrono solo sette pirrichi “puri”, la cesura dopo la quarta sillaba è conservata dappertutto (eccetto il primo e il quinto verso)”¹⁶²

“Il ritmo regolare alternante solo in alcuni posti guadagna un significato semantico, prima di tutto, nei versi tredicesimo e quattordicesimo che creano la sentenza finale, dove sono dati gli spondei nel primo piede.

Occorre notare anche i versi settimo e ottavo. Essi sono centrali per il loro posto nel sonetto e per il senso (il motivo del “trionfo della morte”), sono messi in risalto ritmicamente (spondeo e piena accentuazione), fonologicamente, grammaticalmente (la comparsa di

¹⁶² *ivi*, p. 194-195

«Я » e del verbo di prima persona), sintatticamente ma anche in senso figurato.

In modo simile Petrarca mette in risalto questi stessi versi centrali.

Ivanov sostituisce le rime femminili di Petrarca con l'alternanza di rime maschili e femminili, pienamente tradizionale per la poesia russa dell'inizio del XIX secolo; diverso è l'ordine delle rime nelle terzine. Del resto, se ci si discosta da questi spostamenti convenzionali, la rima dell'originale e quella della traduzione manifestano indiscutibili somiglianze. Ivanov, come anche Petrarca, in genere rifugge le rime grammaticali e isosillabiche. La maggioranza delle sue rime (in Petrarca tutte) si costruisce sulle sonore.

Notevole è la costruzione fonetica del testo ivanoviano. Ad essa facilmente si adatta la nota osservazione di Puškin a proposito dei versi di Batjuškov "suoni italiani".

Rifuggendo i caratteristici nessi di suoni russi, Ivanov costruisce i temi consonantici del sonetto sulle consonanti liquide e soprattutto sulle sonore.

Nella I quartina e nella II terzina, il testo russo ha più sonore che nel Petrarca (24 e 21, in Petrarca rispettivamente 21 e 19). La I quartina è satura del suono л, (ль) (notiamo a questo proposito che è il suono iniziale del nome Laura e). In entrambi i modi, dura e

palatalizzata, л, nella quartina, si incontra 11 volte e 7 nella II terzina. Le particelle che si ripetono ли...ли, sembrano un calco degli articoli italiani il ... le (in grado minore, qualche volta ни...ни, sembrano calchi di sì... sì, oltre a ciò in questo caso si nota anche un uso semantico).

Di queste concomitanze sonore se ne possono notare molte in tutto il sonetto; così la ripetizione милой...милых...милой, nei versi terzo e quarto fa eco, da un lato, con figli, secondo verso, dall'altro con "m'..... mi....mia" (quinto e sesto versi); сладко плачет converge bene per suono con "soave piagne", primo verso.

Si confronti ancora мрак - cara, волшебной- dolcezza, (secondo verso), мечте унылой (fine sesto verso) – mi lagne (fine settimo verso), верил (decimo verso) – veder (undicesimo verso); сердечный ран (fine tredicesimo verso) – fera ventura (fine dodicesimo verso); жизнь - giù, ни обольстила (quattordicesimo verso)- nulla... diletta, ecc.

“Questa “italianizzazione” appare, di nuovo, un rimando alla “scuola di precisione armonica”. Si potrebbe dire che “note pietose e scorte” in Ivanov appaiono in abbondanza sul piano fonetico come per compensare il fatto che questo stesso nesso di parole non è stato tradotto sul piano semantico”¹⁶³.

¹⁶³ ivi, p. 195

IV.17 Elementi linguistici arcaici e slavizzanti nelle traduzioni di Vjač. Ivanov

Per concludere il discorso sul lessico adottato da Ivanov nelle traduzioni dal Canzoniere, si nota che i testi del poeta russo sono disseminati di termini antichi, per cui, accanto ai sostantivi, si riscontrano pronomi, aggettivi, sia qualificativi che dimostrativi, con suffissi antichi, verbi di forma antica.

Un pronome di terza persona femminile con funzione di aggettivo possessivo che ricorre spesso è ея (в ея обличии, II sonetto 1° v. I quartina; VIII s. 3°v. II quartina; X s. 4°v. II quartina; XIII s. 1°v. I terzina; XVI s. 1°v. II quartina- 3° v. I terzina- 3° v. II terzina; XVII s. 3°v. II quartina).

Gli aggettivi dimostrativi di forma antica sono оный (в оный день, I sonetto 1°v. II quartina) e сей (XI s, 1°v. I quartina e 1°v. II quartina); i verbi зреть (XII s. 1°v. I terzina), стяжать (V s. 2°v. II terzina) чаять.

Врата (I sonetto 3° v. I terzina) e брег (VI sonetto 4°v. II quartina e XXs. 2°v. I quartina) sono sostantivi senza pleofonia, quindi letterari rispetto ai moderni ворота, берег.

Стезя (II sonetto e XVI sonetto), nel XVI sonetto, è seguito da Млечой (за стезею Млечной - al di là della Via Lattea); entrambi i termini sono dotti e di origine slava ecclesiastica.

Conferma di ciò è data da un esempio riportato dal prof. Uspenskij, il quale, indicando una serie di parole, tra cui млечный путь, afferma che “se le sostituissimo con parole composte di elementi puramente russi, nel nostro caso, молочная дорога, l’associazione con immagini molto concrete e legate alla vita quotidiana sarebbe troppo forte e la funzione di “etichetta” non si darebbe. In generale, il linguaggio scientifico, filosofico, teorico, poetico(potremmo aggiungere) si trova spesso nella necessità di spogliare un termine del suo significato concreto, immediato, di quotidiana ovvietà. La lingua letteraria russa gode di un bagaglio preconfezionato di termini, radici e elementi formali del discorso di origine slava ecclesiastica che, per il posto che occupano nella coscienza linguistica russa, presentano proprio queste caratteristiche di diafanità. Si tratta di un enorme vantaggio”¹⁶⁴ per le potenzialità stilistiche e semantiche della lingua letteraria russa.

Questi elementi danno una connotazione stilisticamente elevata, poetica, “dotta” ai testi, ad alcuni in modo particolare.

Nelle traduzioni di Vjač. Ivanov si assiste dunque ad una rinascita o meglio ad un recupero dell’eredità linguistica slava ecclesiastica, come già si era verificato nella letteratura di traduzione del XVIII secolo.

¹⁶⁴ B. Uspenskij, op. cit., p.219

IV.18 Tendenza panteistica nelle traduzioni di Vjač. Ivanov

Un'interessante deviazione dai sonetti originali si ha nelle traduzioni del poeta russo riguardo a motivi e immagini relativi alla contrapposizione Terra / Cielo, Vita terrena / Vita celeste, Morte/Resurrezione.

Nelle traduzioni del poeta russo si nota una certa tendenza panteistica, paganeggiante non presente nei poemi del Petrarca.

Nel I sonetto dell'edizione russa (il III dei RVF), Ivanov usa, nel 1° verso della II terzina, il termine бог: "но честь ли богу влить мне в жилы яд"; nel sonetto originale troviamo il pronome "li" che si riferisce ad "Amor" della prima terzina.

Nel II sonetto (XIII dei RVF) il tema dell'ascesi per effetto dell'"amoroso pensiero", seguendo il quale si trova la via "al sommo bene", non è reso allo stesso modo dal poeta russo. Ivanov non usa l'immagine del "mirar alto", bensì l'immagine dell'eden che appare un posto fisico trasferito sulla terra: "Мечта[...] бродит/ близ мест где цвел эдем очей моих"(1°-2° vv. II quartina). Inoltre, mentre nell'originale la donna con la sua bellezza guida l'anima del poeta al "ciel"("al ciel ti scorge per destro sentero"- 2°v. II terzina), nella traduzione, la donna lo guida verso "il limite dei territori montani": "она идти к пределу горних стран"(1°v. II terzina).

Gli dei, le divinità, sono immanenti alla natura, così: “Полдневная встречала Феба грань”(XVIII sonetto, 1°v. II terzina); Когда златую колесницу в море/ купает Солнце(XXI sonetto 1°-2°vv. I quartina); ”[...] и тень Аврора гонит” (XXI sonetto 1°v. II terzina).

Nel sonetto XXI appare anche il sostantivo кумир, idolo, assente nell'originale. L.Nelson jr. riferisce tale termine ad Amore; esso potrebbe racchiudere sia “Amore” sia “Madonna” usati nel sonetto originale. Il poeta intrattiene lunghe conversazioni con il proprio idolo: “с моим кумиром/ часы растрочу в долгом разговоре”.

Le antitesi Terra/Cielo, Vita terrena/Vita celeste, Morte/Vita, così nette nei sonetti del Petrarca ed esplicative della concezione religiosa, cristiana del poeta toscano, non vengono rese allo stesso modo da Ivanov.

Nel sonetto III(dopo la morte di Laura) , la donna amata non “mira” il “grave essiglio” del poeta dal suo “eterno alto ricetto”, bensì “витает”, aleggia, sul poeta e lo trascina sulla strada del bene(“к стезе добра влечет”). Non vi è nella traduzione russa né il riferimento al “viaggio” terreno né quello “al levar l'alma” in cielo. La stessa osservazione può essere fatta a proposito del sonetto IX (dopo la morte dell'amata) dove Ivanov afferma che la donna amata , il giorno sei del mese di Aprile del 1348, si addormentò(“блаженная уснула”-

3°v. II terzina), laddove Petrarca scrive: “del corpo uscio quell’anima beata”, seguendo la concezione cristiana della separazione dell’anima dal corpo nel momento della morte.

Citiamo, infine, i sonetti X e XI (in morte di Laura) che corrispondono ai sonetti CCCXLVI e CCCLXIV dei RVF.

Nei sonetti originali, ancora una volta, è marcata la contrapposizione tra “mondo errante” e “alto soggiorno”, come pure è chiaro il movimento ascensionale sia della donna che sale al cielo sia del poeta che “erge” al cielo i propri pensieri e desideri.

Nelle traduzioni di Ivanov è invece chiara la tendenza all’immanentismo: nel X sonetto (1°v. I quartina), il poeta russo scrive: “она почила в Боге”, laddove il termine Бог non è presente nell’originale; inoltre l’amata aspetta il poeta nel “sacro ricovero” (“в приют священный”), in quel paradiso, dove il poeta chiede a Dio di entrare: Введи в Свой рай тропею безопасной” (XI s. in morte di Laura- 3°v. II terzina). I termini “sacro ricovero” e “paradiso” sono assenti nei sonetti originali corrispondenti.

Questa tendenza paganizzante nelle traduzioni di Ivanov era stata notata dallo studioso T. Ventslova¹⁶⁵, il quale nella sua analisi del sonetto CCCXI, afferma che, mentre per Petrarca il mondo terreno e il

¹⁶⁵ T. Ventslova, op.cit.

mondo celeste sono reciprocamente impenetrabili, per Ivanov essi sono trapassati ugualmente dal principio divino.

Conclusioni

Petrarca inizia la “Lettera ai Posterì” con queste parole: “Ti verrà forse all’orecchio qualcosa di me; sebbene sia dubbio che il mio povero, oscuro nome possa arrivare lontano nello spazio e nel tempo”.

Lette e considerate ora, queste citate sembrano essere parole di circostanza. Del resto Petrarca, come afferma Wilkins, “era troppo intelligente per non rendersi conto della natura eccezionale delle sue doti”¹⁶⁶ ed inoltre egli “era ossessionato dall’idea della fama”¹⁶⁷, il cui pensiero lo ha accompagnato fin dall’adolescenza, si è intensificato sempre più tanto che il poeta stesso temeva che lo seguisse fin nella tomba:

Questo d’allor ch’i’ m’addormiva in fasce
Venuto è di dì in dì crescendo meco,
e temo ch’un sepolcro ambeduo chiuda

(RVF, CCLXIV)

Certo è che la fama del Petrarca è stata ed è talmente vasta che egli stesso non avrebbe mai potuto immaginare nulla di simile.

Come afferma sempre il Wilkins i sonetti e le canzoni hanno trovato schiere di imitatori ovunque nel mondo.

¹⁶⁶ E.H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.303

¹⁶⁷ Ivi, p.315

Sapegno parlando della fortuna del Petrarca e del petrarchismo che ha improntato profondamente le letterature europee, sostiene che tale fenomeno “talora è imitazione arida e artificiosa; più spesso disciplina, ancor più utile, necessaria; qualche volta, quando si tratti di poeti veri e grandi, è ritorno dettato da una simpatia profonda”.

Da quanto è stato esposto nel presente lavoro risulta evidente che nel caso di Vjač. Ivanov si è trattato di un vero ritorno non del petrarchismo ma dello spirito profondo e autentico del Petrarca stesso.

Per quanto riguarda le traduzioni dei 33 sonetti del Canzoniere eseguite da Ivanov ci si è soffermati, in particolare, sulla sinonimia e su quelle coppie di termini che determinano la contrapposizione di un polo linguistico “dotto” e di uno “non dotto”.

La lingua letteraria russa moderna, afferma il prof. Uspenskij, si configura come un amalgama organico di elementi di origine russa e slava ecclesiastica che coesistono nella lingua formando coppie correlate: ciò determina particolarissime possibilità stilistiche e semantiche.

Ivanov, in queste sue traduzioni, è riuscito a sfruttare le risorse dello Slavo Ecclesiastico, insieme al linguaggio e all'esempio di Deržavin e Puškin e ai frutti, pienamente maturi, della poesia dell'Europa Occidentale a partire da Dante e Petrarca. “Ivanov, con

questo patrimonio, è riuscito a modellare una gamma di stile che è meravigliosa per la sua flessibilità e varietà”(Lowry Nelson jr.).

Un’interessante deviazione dai sonetti originali si ha nelle traduzioni del poeta russo riguardo a motivi e immagini relativi alla contrapposizione Terra/ Cielo, Vita terrena/ Vita celeste, Morte/Resurrezione.

Nelle traduzioni del poeta russo si nota una certa tendenza panteistica, paganeggiante non presente nei poemi del Petrarca.

Questa tendenza paganizzante nelle traduzioni di Ivanov era stata notata dallo studioso T. Ventslova¹⁶⁸, il quale nella sua analisi del sonetto CCCXI, afferma che, mentre per Petrarca il mondo terreno e il mondo celeste sono reciprocamente impenetrabili, per Ivanov essi sono trapassati ugualmente dal principio divino.

¹⁶⁸ T.Ventslova, op.cit.

Bibliografia

Agostino, *Le Confessioni*, C. Carena (a cura di), Milano, CDE, 1988

Averintsev S.S., *Vjačeslav Ivanov Stichotvorenija i poemy*, Sovetskij Pisatel', Leningradskoe otdelenie, 1976

Balašov N., *La taxinomie des sonnets de Pétrarque et leur syntaxe dans les traductions de Viačeslav Ivanov*, in *Cultura e Memoria*, Atti del III Simposio Internazionale dedicato a Vjač. Ivanov, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988

Baldi G.- Giusso S.- Razetti M.- Zaccaria G., *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol.I, Torino, Paravia, 1993

Bigi E., *Alcuni aspetti dello stile del "Canzoniere" petrarchesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954

Böhmig M., *Il sonetto russo nella seconda metà del '900 tra norma e sperimentazione*, in M.Capaldo (a cura di), *Il Sonetto nelle Letterature Slave*, Europa Orientalis 18, 1999

Cecchi E. - Sapegno N., *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1965, vol.II

Colucci M., *Prefazione*, in D. Gelli Mureddu (a cura di), *Vjačeslav Ivanov Liriche Teatro Saggi*, Roma, Libreria dello Stato, 1993

Condrea-Derer D., *Dissidio e metaboli in alcuni sonetti petrarcheschi*, in "Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama", Zagreb, Dubrovnik, 1978

Contini G., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, D. Ponchiroli (a cura di), Torino, Einaudi, 1992

Dančenko V.T. (a cura di), *Petrarka- bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke*, Moskva, Kniga, 1986

Davidson P., *Vjačeslav Ivanov: A reference guide*, New York, G.K. Hall & co- An imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1996

De Sanctis F., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Roma, Calcedonio Ferrara Editore, 1969

Deschartes, *Introduzione in Vjač. Ivanov- M. Geršenzon, Corrispondenza da un angolo all'altro*, Giuseppe Carabba Lanciano, 1932

Dudek A., *Идеи Блаженного Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванов*, Europa Orientalis, Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo, n°1, 2002

Flora F., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I, Verona, Mondadori Editore, 1965

Gasparov M. L., *Избранные Труды, О стихах*, томо II, Москва, Языки русской культуры, 1997

Gogotišvili L.A., *Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова*, in Europa Orientalis(Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo), n°1, 2002

Ivanov D., *Recurrent Motifs in Ivanov's Work*, in *Vjacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher*, edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven, Center for International and Area Studies, 1986

Ivanov Vjač.- M. Geršenzon, *Петрарка Автобиография, Исповедь, Сонеты*, Moskva, Izdanie M. e S. Sabašnikovie, 1915

Ivanov Vjač, *Il lauro nella poesia del Petrarca*, in *Annali della Cattedra Petrarchesca*, vol.4, 1932

Ivanov Vjač, *О существе трагедии*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. II, Bruxelles, 1974 (trad. it. *L'essenza della tragedia*, in D. Gelli Mureddu, Vjač. Ivanov *Liriche, Teatro, Saggi*, Roma, Libreria dello Stato, 1993)

Ivanov Vjač, *О границах искусства*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. II, Bruxelles, 1974

Ivanov Vjač, *Forma Formans e Forma Formata*, in *Sobranie Sočinenij*, vol.III, Bruxelles, 1974

Ivanov Vjač. e Geršenzon M.O.: *Переписка из двух углов*, in *Sobranie Sočinenij*, vol. III, Bruxelles, 1974

Ivanov Vjač, *La religione ellenica del dio sofferente*, in *Novyj put'*, 1904

Ivanov Vjač, *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la Docta Pietas*, in *Sobranie Sočinenij*, vol.III, Bruxelles, 1974

Jackson R.L., *Ivanov's Humanism: a correspondence from two corners*, in *Vyacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher*, edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven Center for International and Area Studies, 1986

Jasjunas S.V., *LXI sonet F. Petrarki v perevode V. Brjusova i Vjač.Ivanova: Masterstvo i čuvstvo*, Europa Orientalis

F. Jost, *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Bern, Peter Lang, 19

Kurek Jalu, *Il problema della traduzione contemporanea di Petrarca*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978

Lappo-Danilevskij K.Ju., *Iz istorii znakomstva s Petrarkoj v Rossii*, Russkaja Literatura n°3, 1991

Lowry Nelson Jr, *Translatio Lauri: Ivanov's Translation of Petrarch*, in *Vyacheslav Ivanov: Poet, critic and philosopher*, edito da Robert Louis Jackson e Lowry Nelson jr., New Haven, Center for International and Area Studies, 1986

Luperini R., *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 1- tomo II, G.B. Palumbo editore

Malcovati F., *Ascesa e discesa*, in *Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjač. Ivanov*, Firenze La Nuova Italia Editrice, 1988

Maver A. Lo Gatto, *Primi poeti russi traduttori del Petrarca*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978

Mikhailov A.D., *L'oeuvre de Francesco Petrarca et la science philologique russe*, in *Petrarca i petrarkizam u slavenskim zemljama*, Zagreb, Dubrovnik, 1978

Montano R., *Lo spirito e le Lettere*, vol. I, Milano, Marzorati Editore, 1970

Mureddu Gelli D., *Petrarch and Vjačeslav Ivanov*, Scando-Slavica, Tomus 30, 1984

Mureddu Gelli D., *Vjačeslav Ivanov, Liriche, Teatro, Saggi*, Roma, Libreria dello Stato, 1993

Mureddu Gelli D., *Vjač. Ivanov translator of Petrarch's Canzoniere*, Ph. D. thesis, University of Essex, 1981

Nalivajko D.C., *Petrarca i Boccaccio v davnij ucrajns'kij literaturi*,
Radjans'ke literaturoznavstvo, n 12, 1976

Ossola C., *Francesco Petrarca pellegrino della Memoria*, in S. Stroppa (a
cura di), *Francesco Petrarca Canzoniere*, La Biblioteca di Repubblica, 2005

Petrarca F., *Canzoniere*, S. Stroppa (a cura di), La Biblioteca di Repubblica,
2005

Petrarca F., *Canzoniere*, P. Cudini (a cura di), Garzanti, 1983

Petrarca F., *Canzoniere*, U. Dotti (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1998

Petrarca F., *Canzoniere*, D. Ponchiroli,(a cura di), Torino, Einaudi 1992

Petrarca F., *L'ascesa al Monte Ventoso*, trad. it. di U. Dotti, in F. Petrarca, *Le
Familiari*, Argalia, Urbino, 1974, Vol.I

Petrarca F., *L'epistola ai Posterì*, in F. Petrarca, *Prose*, a cura di di G.
Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955

Pil'shchikov I.A., *Pushkin and Petrarch(some comments on "Eugene
Onegin")*, *Philologica* 6 1999\2000

Romanov B., *Pevučej muzykoj soneta*, Izdatel'stvo Sovetskaja Rossija,1987

Segre C., *La critica strutturalistica*, in I metodi attuali della critica, a cura di
M. Corti e C. Segre, Eri, Torino, 1970

Šiškin A., *Stichotvornija iz Michelangelo Buonarroti Vjač. Ivanova*, *Russica
Romana* vol.2

Šiškin A., *V. Ivanov i sonet serebrjanovo veka*, in *Il sonetto nelle Letterature Slave*, M. Capaldo (a cura di), *Europa Orientalis, Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo*, numero 2, 1999

Tomaševskij N., *Лирика /Вступ. Ст., сост. и примечания*, 1980

Ullmann S., *La semantica*, Bologna, Il Mulino, 1966

Ungaretti G., *Il poeta dell'oblio*, 1943, in *Id., Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974

Uspenskij B.A., *Storia della lingua letteraria russa, Dall'antica Rus' a Puškin*, Bologna, Il Mulino, 1993

Ventslova T., *V. Ivanov i O. Mandelštam - perevodčiki Petrarki*, in "Russkaja literatura", N°4, 1991

Wilkins E. H., *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2003

SITOGRAFIA

www.rvb.ru/Ivanov

www.franciscus.unifi.it

OPERE DI CONSULTAZIONE

Ожегов С.И., *Словарь Русского Языка*, Москва, Русский Язык, 1989

Срезневский И. И., *Словарь древнерусского языка*, Москва, Книга, 1989

Dizionario di Italiano, La Biblioteca di Repubblica, Coordinamento generale a cura dell'Istituto Geografico De Agostini, 2004