



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA
45

DIPARTIMENTO DI LINGUE E
LETTERATURE STRANIERE MODERNE
SEZIONE SLAVISTICA

CULTURA E MEMORIA

Atti del terzo Simposio Internazionale
dedicato a Vjačeslav Ivanov

I : Testi in italiano, francese, inglese

a cura di Fausto Malcovati

LA NUOVA ITALIA EDITRICE



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA
45

DIPARTIMENTO DI LINGUE E
LETTERATURE STRANIERE MODERNE
SEZIONE SLAVISTICA

CULTURA E MEMORIA
Atti del terzo Simposio Internazionale
dedicato a Vjačeslav Ivanov
I : Testi in italiano, francese, inglese

a cura di Fausto Malcovati

LA NUOVA ITALIA EDITRICE

Malcovati, Fausto

Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. —
(Pubblicazione della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia ; 45. Dipartimento di lingue e letterature straniere e moderne. Sezione slavistica). —
ISBN 88-221-0584-2
1. Ivanov, Vjačeslav Ivanovič
I. Tit.
891.714

Proprietà letteraria riservata
Printed in Italy

© Copyright 1988 by «La Nuova Italia» Editrice, Firenze
1^a edizione: maggio 1988

**L'opera è pubblicata su proposta di una commissione composta dai Professori G. Caravaggi,
M. di Salvo, F. Malcovati.**

INDICE

| | | |
|---|----|-----|
| <i>Premessa</i> | p. | 9 |
| R.L. Jackson, <i>Introductory words to the Third Symposium</i> | p. | 19 |
| N. Balašov, <i>La taxonomie des sonnets de Petrarque et leur syntaxe dans les traductions de Vjačeslav Ivanov</i> | p. | 21 |
| E. Bazzarelli, <i>Gli dei di Ivanov</i> | p. | 37 |
| G. Calebich Creazza, <i>Aspetti della trascendenza nel pensiero ontologico di Vjačeslav Ivanov</i> | p. | 51 |
| M. Carlson, <i>Ivanov-Belyj-Minclova: the Mystical Triangle</i> | p. | 63 |
| P. Cazzola, <i>L'idea di Roma nei «Rimskie sonety» di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol' e a Herzen)</i> | p. | 81 |
| A.L. Crone, <i>Polyphony in the Prose of Vjačeslav Ivanov. A Preliminary Consideration</i> | p. | 97 |
| P. Davidson, <i>Vjačeslav Ivanov's cycle of sonnets «De profundis amavi»</i> | p. | 111 |
| L. Ferrari - A. Romiti, <i>La memoria come anti-destino nella «Corrispondenza da un angolo all'altro»</i> | p. | 133 |
| B. Glatzer Rosenthal, <i>From Decadence to Religion. Ivanov and Merežkovskij</i> | p. | 141 |
| C. Kelly, <i>Ivanov as the «Other». A contribution to the «Drugomu» debate</i> | p. | 151 |
| A. Klimoff, <i>Two Examples of Philosophical Revisionism in Vjačeslav Ivanov's «Roman Diary of 1944»</i> | p. | 163 |
| F. Malcovati, <i>Alcune considerazioni su «Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno»</i> | p. | 171 |
| J. Malmstad, «O, sick children of the world»: «Fio ergo non sum»..... | p. | 175 |
| P. Mueller-Vollmer, <i>Ivanov on Scriabin</i> | p. | 189 |

| | |
|---|--------|
| L. Nelson jr., <i>Times and Themes in «Roman Diary»</i> | p. 201 |
| A. Shishkin, <i>Vjačeslav Ivanov e i giovani poeti dell'emigrazione russa. Correspondenza con I. Goleniščev-Kutuzov</i> | p. 211 |
| V. Terras, « <i>Povest' o Svetomire Carevič».</i> Some Stylistic and Structural Observation..... | p. 225 |
| J. West, « <i>Ty esii»</i> | p. 231 |
| R. Winternitz De Vito, <i>Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov</i> | p. 239 |
| S. Zanichelli, <i>Problemi di traduzione del «Tantalo» in lingua italiana</i> | p. 253 |

PREMESSA

Con il titolo generale *Memoria e cultura* vengono qui raccolti i contributi presentati al terzo Simposio Internazionale dedicato alla figura e all'opera di Vjačeslav Ivanov, tenutosi a Pavia dal 2 al 5 settembre 1986.

La scelta di Pavia, dopo Yale (sede del primo Simposio nel 1981) e Roma (città prediletta dal poeta, dove si è svolto il secondo Simposio nel 1983) non è casuale: Ivanov visse dal 1926 al 1934, parecchi mesi ogni anno, al Collegio Borromeo, come sa chi ha una sia pur superficiale conoscenza della biografia del poeta. La generosa ospitalità offerta al terzo Simposio dall'Università ticinese e dal Collegio stesso, a cui rinnoviamo il nostro ringraziamento, ha dunque evidenti ragioni biografiche.

I contributi del terzo Simposio sono divisi in due volumi: il primo contiene i testi in italiano, francese, inglese, il secondo i testi in russo. Per dare al lettore un quadro globale dei temi trattati, diamo qui un piano complessivo del contenuto dei due volumi, diviso in tre sezioni. I titoli in corsivo sono compresi nel volume in lingua russa.

POESIA

1) Analisi di singoli componimenti o cicli

Piero Cazzola: L'idea di Roma nei «Rimskie Sonety» di Vjačeslav Ivanov.

Pamela Davidson: Vjačeslav Ivanov's cycle of sonnets «De profundis amavi».

Milivoje Iovanović: Alcuni problemi di struttura subtestuale nella raccolta «Prozračnost'».

Juriј Ivask: Il paradies in Vjačeslav Ivanov.

Catriona Kelly: Vjačeslav Ivanov as the «Other»: a contribution to the «Drugomu» debate.

Inna Koreckaja: Vjačeslav Ivanov e Annenskij.

Alexis Klimoff: Dionysos tamed. Two examples of Philosophical Revisionism in Vjačeslav Ivanov «Roman Diary of 1944».

John Malmstad: «O sick children of the world»: «Fio, ergo non sum».

Lowry Nelson: Times and Themes in «Roman Diary».

2) L'ultima prosa: «Povest' o Svetomire Careviče».

Mila Stojnić: «Povest' o Svetomire Careviče», tentativo di definizione del genere.

Victor Terras: «Povest' o Svetomire Carevič». Some Stilistic and Structural Observations.

Tomas Venclova: *A proposito della creazione di miti in Vjačeslav Ivanov: «Povest' o Svetomire Carevič».*

3) Ivanov traduttore e tradotto.

Nikolaj Balašov: La taxonomie des sonnets de Petrarque et leur syntaxe dans les traductions de Vjačeslav Ivanov.

Efim Etkind: *La poésie de Novalis. «Traduction mythologique» de Vjačeslav Ivanov*

Silvia Zanichelli: Problemi di traduzione del «Tantalo» in lingua italiana.

PENSIERO E RETAGGIO ANTICO

1) Cultura e memoria.

Giovanna Calebich Creazza: Aspetti della trascendenza nel pensiero ontologico di Vjačeslav Ivanov.

Laura Ferrari e Alberto Romiti: La memoria come anti-destino nella «Corrispondenza da un angolo all'altro».

Valerij Lepabin: *L'icona nei versi e nei saggi di Vjačeslav Ivanov.*

Fausto Malcovati: Alcune considerazioni sul «Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno».

James West: «Ty esi».

Rosella Winternitz De Vito: Il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov.

2) Ellade e Roma.

Eridano Bazzarelli: Gli dei di Ivanov.

Kirill Fotiev: «Dioniso e i culti predionisiaci» alla luce delle ricerche più recenti.

Vasilij Rudič: *Vjačeslav Ivanov e Roma antica.*

Lena Szilard: *Alcune osservazioni sulla teoria di Vjačeslav Ivanov sulla catarsi.*

IVANOV E CONTEMPORANEI

1) Ivanov e i suoi contemporanei.

Valerij Blinov: *Vjačeslav Ivanov e la nascita dell'acmeismo.*

Maria Carlson: Ivanov-Belyj-Minclova: the Mystical Triangle.

Bernice Glatzer-Rosenthal: From Decadence to Religion. Ivanov and Merežkovskij.

Patricia Mueller-Vollmer: Ivanov on Scriabin.

Tatjana Nicolescu: *Ivanov e Belyj.*

Natalja Salma: *La crisi dell'umanesimo e il «simbolismo realista» di Vjačeslav Ivanov.*

Andrej Shishkin: Vjačeslav Ivanov e i giovani poeti dell'emigrazione russa. Corrispondenza con Il'ja Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov.

2) Ivanov e Bachtin.

Anna Lisa Crone: Polyphony in the Prose of Vjačeslav Ivanov. A Preliminary Consideration.

Nikolaj Kotrelev: Sul problema del personaggio dialogico. Bachtin e Ivanov.

Anna Tamarčenko: Michail Bachtin e Vjačeslav Ivanov.

Riportiamo qui di seguito, come introduzione generale, alcune pagine dedicate a Vjačeslav Ivanov uomo, pensatore e poeta, scritte in occasione del Simposio per un pubblico di non specialisti, utili qui per richiamare i dati fondamentali della vita e dell'opera del poeta, prima di dare la parola agli studiosi che analizzano singoli aspetti della sua dottrina e della sua lirica.

«Era sui sessanta, quando varcò la soglia del Borromeo. Stanco del viaggio, l'esultante padiglione del Pellegrini lo rianimò in un'allegrezza di stupore, lo trasfigurò nell'Ivanov che ammirammo poi sempre: florido vecchio inalterabilmente modellato nella saggezza di quell'età culminante. Erudito quanto Erasmo, ma senz'ombra di scetticismo nello sguardo acuminato. Poeta alessandrino, assaporava la bellezza con candida voluttà: ma, soprattutto, cristiano di antica liturgia. Dioniso in dalmatica bizantina, diffondeva la serenità pensosa e festiva di Basilio, il monaco della mondanità illibata».

Con queste parole l'allora rettore del Borromeo e promotore dell'invito a Ivanov, don Leopoldo Riboldi, ricorda l'arrivo del poeta al Collegio nel 1926. Il «florido vecchio» aveva sessant'anni, «quando varcò la soglia del Borromeo»: alle spalle aveva un'esistenza straordinaria, ricca, complessa.

Era nato a Mosca, nel 1866, da un padre che lo lasciò orfano all'età di cinque anni e da una madre verso cui provò sempre un amore totale, profondo, esclusivo. Donna religiosa, di una religiosità semplice e autentica, aveva una quotidiana consuetudine, che trasmise al figlio, con i sacri testi, il Salterio, i Vangeli. La lettura serale, fatta a due voci, rimase per sempre uno dei ricordi più luminosi dell'infanzia di Vjačeslav. Fu la madre a insegnarli l'amore per la musica, a guidarlo nelle prime letture, Robinson Crosue e Capitano Nemo, Schiller e Andersen, Don Chisciotte e Dickens. Ma a quindici anni, quasi d'improvviso, l'adolescente rifiutò tutti i valori materni, divenne ateo e rivoluzionario; è il 1881, la società russa è sconvolta e divisa di fronte all'uccisione dello zar Alessandro II ad opera di terroristi. Chi li maledice, chi ne fa dei martiri. Per Vjačeslav è un periodo di dubbi e ripensamenti, di angosce e disperazioni: «La questione che maggiormente mi tormentava — scrisse in un'autobiografia — era la giustificazione del terrorismo come strumento di rivoluzione sociale; la mia decisione maturo solo alla fine del ginnasio e fu decisamente negativa».

L'università fu il naturale sbocco di un'intelligenza precoce, avida, instancabile. Scelse storia antica. Sposatosi ventenne con Darija, sorella di un suo compagno di studi, decise di partire per la Germania: decisione che venne approvata e caldeggiata dai docenti dell'università moscovita, e in particolare da Pavel Vinogradov, che lo indirizzò con entusiasmo alla scuola di Mommsen a Berlino. Subito apprezzato dal temutissimo maestro, ne conservò un ricordo incancellabile: «I movimenti sempre improvvisi e impazienti di quel vecchietto fragile e focoso, i lampi della sua geniale e collerica intelligenza ogni volta mi entusiasmavano. Spesso a lezione e durante le conversazioni con

gli studenti tornava a un suo pensiero fisso, e cioè che presto sarebbe cominciato un periodo di nuove barbarie e che bisognava affrettarsi a finire i grandi lavori iniziati dall'umanesimo del diciannovesimo secolo».

Ma per uno studioso di storia antica non poteva mancare l'appuntamento con Roma: dopo alcuni mesi di soggiorno a Parigi e a Londra, giunse nella capitale italiana nel 1892 e vi si fermò tre anni. A Roma, al Colosseo, incontrò una donna che cambiò la sua vita: Lidija Zinovjeva-Annibal.

Dopo qualche anno, liberatisi entrambi dai legami precedenti, si sposarono.

Nella «Lettera autobiografica» (1917) Ivanov scrisse:

«L'uno attraverso l'altro noi trovammo ciascuno se stesso e più che se stesso: io direi, noi trovammo Dio. L'incontro con lei fu simile a un possente, dionisiaco temporale di primavera, dopo il quale tutto in me si rinnovò, fiorì, si rinverdì. E non solo in me per la prima volta si rivelò e prese coscienza di sé il poeta, ma anche in lei: tutta la nostra vita in comune, piena di profondi avvenimenti interiori la si potrebbe definire, senza esagerazioni, un periodo per entrambi di quasi ininterrotta ispirazione e di accensione spirituale».

A Lidija, in vita ed in morte, egli dedicò le sue più belle poesie d'amore.

«Noi siamo due tronchi arsi dal fulmine
Due fiamme nella foresta notturna;
Noi siamo due meteore che volano nella notte,
Di un solo destino la freccia a due punte.

Noi siamo due cavalli; una sola mano
Regge le briglie, un solo sprone li incita;
Due occhi noi siamo di un unico sguardo.
Di un solo sogno due ali frementi.

Noi siamo la coppia di due ombre dolenti
China sul marmo della tomba divina,
Dove l'antica Bellezza riposa.

Degli stessi misteri siamo una bocca a due voci,
Per noi stessi siamo l'unica Sfinge.
Siamo le due braccia di un'unica croce».

Intanto, nel 1895, Vjačeslav presentò la sua tesi, scritta in latino, all'Università di Berlino, *De societatibus vectigalium publicorum populi romani*, che riscosse le lodi di Hirschfeld e dello stesso Mommsen. Invitato a restare a Berlino, rifiutò: preferì inseguire la sua iniziale avidità di sapere nelle biblioteche di Roma, Atene, Londra. Alcuni suoi versi piacquero al filosofo Vladimir Solov'ev che ne caldeggiò la pubblicazione; fu l'inizio di una lunghissima serie. Qualche anno dopo, nel 1903, uscì la prima raccolta, *Astri piloti*.

Nello stesso anno Vjačeslav accettò l'invito della scuola superiore di Scienze sociali

di Parigi a tenere alcune lezioni sulla religione dionisiaca, a cui si era intensamente dedicato nei primi anni del nuovo secolo. Lo studio su Dioniso e sul suo mito gli permise di superare le posizioni nietzschiane inizialmente condivise: dionisiaco e apollineo non sono, come propone Nietzsche, soltanto due categorie estetiche che, intrecciando i loro influssi, permettono il formarsi di un'arte perfetta, ma due categorie etiche che hanno un ruolo determinato nel complesso fenomeno della creazione artistica. La tragedia ha radici profonde nel rito dionisiaco di morte e resurrezione e rimane l'espressione più completa dell'anima ellenica, divisa fra l'orrore del non essere e la consolazione di una possibile catarsi, tra *l'amor* e *l'odium fati*. Il corso, a cui assistette Valerij Brjusov, uno dei giovani poeti simbolisti più attivi e in vista, ebbe un eco straordinaria, e Dimitrij Merežkovskij da Mosca chiese subito l'autorizzazione a pubblicarlo: uscì sulla rivista «*Novyj put'*» (Il nuovo cammino) con il titolo *La religione ellenica del dio sofferente*.

L'esplorazione dei culti dionisiaci fu per Ivanov la via di una lunga ricerca religiosa. Le molte variazioni della religione del Dio-Vittima, del Dio sofferente rivelano a Ivanov i processi dell'esperienza religiosa, l'estasi quale mezzo di andare oltre i limiti dell'io individuale. Lo studio della religione dionisiaca fornisce un «*come*», un metodo, una via mistica — non un «*che*», un contenuto fideistico preciso. I culti orgiastici iniziavano il credente al senso tragico del mondo, manifestavano una rottura, una colpa originale. Mostravano un Dio-Vittima, il cui sacrificio si compiva per un volere collettivo e coinvolgeva l'universo tutto. Celebravano la passione, la morte e il ritorno del Dio, ma queste celebrazioni erano solo riti; la palingenesi del Dio era solo una parvenza, un eterno ricominciare. Né poteva essere altrimenti: il Dio sofferente era solo un simbolo; non era la concreta, reale, unica, irripetibile persona che sarebbe stato poi il Cristo.

«La religione di Dioniso», scriveva Ivanov nella *Religione ellenica del dio sofferente*, «era come una terra arata che aspettava di essere fertilizzata dal cristianesimo; aveva bisogno di questo come conclusione finale, come ultima parola che non era ancora stata pronunciata». Quest'ultima parola era il Verbo fatto carne, Cristo.

Il ritorno a Cristo significò per Ivanov il ritorno alla Chiesa. Cristo è là dove è la *sobornost'*, che inizia con la reale unione dell'io e del tu e dove Dio è presente come terzo, garante dell'unità. La Chiesa è il mistero dell'«amore universale e della libera unione in Cristo». La Chiesa fondata su Cristo è sacramentalmente e misticamente *una*. Le tragiche divisioni che la lacerano — specie quelle tra la Chiesa d'Oriente e quella d'Occidente — sono essenzialmente dovute a cause contingenti, spesso politiche. Per ritrovare quest'unità originale, dopo lunga riflessione, stimolata dagli incontri con Solov'ev, nel 1900, Ivanov pronuncerà a Roma, poco prima di giungere a Pavia nel 1926, la sua adesione alla Chiesa Cattolica.

Facendolo — scriverà a Charles Du Bos — «mi sentivo per la prima volta ortodosso nella pienezza del significato di questa parola, pienamente possessore del tesoro sacro che era mio fin dal battesimo, ma il cui godimento non era stato per molti anni scevro di un sentimento di disagio, divenuto a poco a poco sofferenza, per il fatto di esse-

re privato dell'altra metà di questo tesoro vivente di santità e di grazia e, come suol dirsi per un tubercolotico, di non respirare che da un solo polmone».

Ma torniamo agli inizi del secolo.

Per Vjačeslav si aprivano le porte del mondo letterario russo. Il tempo di un rientro definitivo in Russia era venuto: lasciò Ginevra, che da tempo era diventata rifugio tranquillo e laborioso e si stabilì a Pietroburgo con Lidija e la figlia nata dalla loro unione. Affittarono un appartamento che passò alla storia come «la torre» (la casa aveva sull'angolo una torre rotonda che dava sul giardino di Tauride) e divenne subito centro animatissimo di vita culturale. I «mercoledì» (era il giorno in cui gli Ivanov accoglievano i loro ospiti) furono per alcuni anni il più raffinato e ricercato punto di incontro della Pietroburgo artistica e letteraria, una sorta di *koinè*, guidata con magica sapienza da Lidija e Vjačeslav, che non ebbe l'uguale in tutto il Novecento russo. «Mi stupiva sempre in Vjačeslav — ricorda il filosofo Berdjaev — la straordinaria capacità di parlare sui temi che a ciascuno più interessavano. E questa era non soltanto adattabilità verso le persone, non solo socievolezza, cortesia che in lui erano stupefacenti; era un autentico talento di introdurre ciascuno, senza che se ne accorgesse, nella sfera dei propri interessi, dei propri temi, delle proprie esperienze poetiche e mistiche. L'anima dei «mercoledì» era Lidija. Essa non parlava molto, non dava soluzioni ideologiche, ma creava un'atmosfera di geniale femminilità, attraverso cui scorrevano tutti i nostri rapporti».

Dal 1905 Vjačeslav cominciò a collaborare a tutte le riviste che in qualche modo avevano a che fare con la scuola simbolista: la richiesta di articoli e versi era incessante, e ogni numero dove appariva la sua firma era un avvenimento.

Dell'Ivanov poeta scrive Stepun:

«Sin dai suoi primi inizi, e oggi più che mai, la sua poesia appare essere il più alto potenziamento e la più perfetta espressione della sua compiuta umanità. Uno spirito così complesso, di così antica filiazione e lontana origine, così memore e addottrinato e consapevole non poteva certamente cantare come un uccellino e avere la giocosità di un raggio di sole. È caratteristica delle poesie di Ivanov la difficoltà e talvolta anche la oscurità del contenuto, come d'insegnamenti esoterici di una filosofia religiosa, mentre la forma è perfetta nella sua finezza e nella ricchezza artistica. Non a torto si è voluto paragonare il capolavoro poetico di Ivanov, il «Cor Ardens», con la basilica di San Marco. Ma non si creda per ciò che le creazioni del grande maestro e artefice siano meri filosofia travasata in forme poetiche. Chiunque abbia l'occhio accorto e capace d'intendere nella loro genialità le cose dello spirito e l'orecchio proteso all'armonia delle sfere, non può certo accusare Ivanov di codesta barbara maniera. Ivanov pensa, sente, interpreta e annunzia così liberamente e spontaneamente come canta e crea, perché Dio fece di lui un grande poeta e con tale missione lo ha tratto al mondo, ma in una delle sue ore più penose e quasi potremmo dire più filosofiche. Il cammino di Ivanov come poeta è una continua ascesa. Amore, la guida dei poeti, accompagna lui pure, come un tempo il Petrarca, di 'pensiero in pensier, di monte in monte'».

Uscirono nuove raccolte poetiche (*Translucidità*, del 1904, *Eros* del 1907) e una tragedia, *Tantalo*, in trimetri giambici. Nella tragedia come negli articoli di questi anni (raccolti in volume nel 1909 con il titolo *Vigilia di stelle*) il grande tema è la condanna dell'individualismo, la fine della solitudine dell'artista, il superamento dell'epoca critica (la nostra epoca di crisi profonda) dove ogni espressione è dominata dal *principium individuationis*. Ivanov non si stanca di annuciare l'avvento, forse imminente, di un'arte collettiva, di una rinascita del mito come elemento unificatore tra artista e società.

Nell'estate del 1907, in vacanza a Zagor'e, Lidija è colpita da una gravissima forma di scarlattina. Muore in pochi giorni. «Il dolore mortale di quella morte è sempre vivo in me» scrisse Ivanov molti anni più tardi. L'unico sollievo, rifugiarsi nella memoria. In una poesia di qualche anno più tardi, Ivanov fa dire alla Morte: «Dei vivi non mi è dato scindere i legami. / Ciò che deve vivere riderà dell'oblio. / Nel terzo giorno io sarò a Emmaus». La prima raccolta poetica dopo la morte di Lidija, *Cor Ardens*, è dedicata all'«inestinguibile fiamma» lasciata da lei. La raccolta fu un avvenimento di cui si parlò a lungo: era in certo modo la *summa* e il *requiem* degli anni della «torre».

In quegli anni Ivanov poeta fa parte del gruppo — pur così diverso in sè — dei simbolisti «realisti», o «religiosi», a cui appartengono Alekandr Blok e Andrej Belyj, tutt' e tre in un modo o in un altro spiritualmente e personalmente legati a Solov'ev. Del simbolismo realista, opposto al Simbolismo «idealistico», Ivanov è anche uno dei principali teorici ed interpreti.

«Il simbolismo religioso, — scrive Stepun, riassumendo Ivanov, — è uno scoprire e illuminare l'oggetto, il simbolismo idealistico è inventarlo o trasformarlo. L'esigenza del simbolismo religioso sta nella considerazione di ciò che veramente è, l'esigenza del simbolismo idealistico è nel dover essere. Il simbolismo religioso mira alla verità obiettiva, il simbolismo idealistico alla libertà subiettiva; il simbolismo, religioso è l'ubbidienza dell'essere, il simbolismo idealistico è l'autoaffermazione».

Dopo qualche soggiorno a Roma nel 1910 e poi ancora nel 1912, Vjačeslav si trasferì a Mosca a partire dall'autunno 1913. Nel 1916 uscì la seconda raccolta di saggi, *Solchi e limiti*, dove accanto a una sezione di articoli teorici sul simbolismo e una dove sono raccolti i contributi sul teatro, ci sono tre saggi dedicati ai tre maggiori scrittori del diciannovesimo secolo: Dostoevskij, Tolstoj e Solov'ev, una triade che riassume l'itinerario spirituale dell'intero secolo. In autunno Vjačeslav si recò con la famiglia a Soči, dove lavorò alla traduzione delle tragedie di Eschilo (quella stessa traduzione che uscirà prossimamente in Unione Sovietica dopo settant'anni di archivio). Rientrò a Mosca alla vigilia della rivoluzione.

Di fronte al potere sovietico non condivise le posizioni estreme e reazionarie di Meržkovskij, della Gippius, di altri intellettuali intolleranti della nuova situazione; fu pronto a lavorare, come molti altri, negli organismi culturali del nuovo regime, senza alcun rimpianto per il vecchio. Fu però sempre avversario aperto dell'ideologia marxi-

sta con il suo proclamato ateismo. Negli anni 1919-1920 partecipò spesso a pubblici dibattiti dove sostenne chiaramente non solo la sua fede cristiana ma la necessità della fede.

Nel giugno del 1920 ottenne una stanza in una casa di riposo per artisti, che divise con lo storico Michail Gerženson. Tra i due nacque una disputa appassionante sul ruolo della cultura in un'epoca rivoluzionaria: per evitare interminabili scambi di opinioni, decisero di scriversi, appunto da un angolo all'altro della stessa stanza. Pubblicate per la prima volta nel 1921 a Pietroburgo, con il titolo di *Corrispondenza da un angolo all'altro*, le dodici lettere ebbero da allora un successo internazionale con traduzioni in molte lingue.

Gerženson auspica una completa liberazione dal fardello della cultura: «In quest'ultimo tempo mi sono opprimenti, come un fardello troppo grave, come un abito troppo pesante, tutte le conquiste intellettuali dell'umanità, tutto il tesoro di concezioni, di conoscenze, di valori adunati e fissati dai secoli. Dovrebbe essere, m'immagino, una felicità grande gettarsi nel fiume Lete, e mondarvi dentro l'anima, senza che resti alcuna traccia del ricordo di tutte le religioni e dei sistemi filosofici, di tutta la sapienza, delle dottrine, delle arti, della poesia, e tornare a riva nudo, leggero, gioioso, e tendere e sollevare al cielo le braccia nude, non ricordando del passato che una cosa sola, come si stava stretti e come mi soffocava in quelle vesti e come ci si trova ora leggeri senza di esse».

Ivanov crede invece profondamente nel valore della continuità della cultura: «Sono convinto che non è possibile un passo su per la scala dell'ascesa spirituale senza un passo in giù per i gradini che conducono ai suoi tesori sotterranei: quanto più in alto sono i rami, tanto più profonde sono le radici... C'è nella cultura qualcosa di realmente sacro: essa non è solo il ricordo del volto esteriore e terreno dei padri; ma è soprattutto il proseguimento delle iniziazioni da essi raggiunte. È una memoria viva, eterna, che non muore in coloro che si immedesimano in queste iniziazioni».

La sempre crescente incompatibilità con l'ateismo ufficiale, lutti familiari, stenti fisici, fame e freddo, lo spinsero a lasciare Mosca e ad accettare la cattedra di filologia classica all'Università di Baku. Per quattro anni, dal 1920 al 1924, si dedicò interamente all'attività accademica, tenendo corsi ed esercitazioni, insegnando lingue classiche e moderne (anche l'italiano, che conosceva perfettamente), occupandosi con generosità e slancio degli studenti. Ancor oggi a Mosca e a Leningrado qualche testimone parla della straordinaria traccia lasciata da quelle lezioni. Al centro del periodo di Baku sta la stesura della monografia *Dioniso e i culti predionisiaci*, denso di geniali intuizioni e anticipazioni, oggi riprese e confermate da filologi e archeologi. Nel 1924 ritornò a Mosca e ottenne una missione per la Biennale di Venezia. Fu l'addio a Mosca, alla Russia, per sempre.

Da Mosca a Roma, da Roma a Pavia. Gli anni pavesi furono sereni e fecondi: continuò la sua attività poetica interrotta negli anni turbinosi della rivoluzione, scrisse articoli, collaborò a riviste italiane e straniere. «Parlava della Russia con nobiltà — ricor-

da Cesare Angelini, anche lui, dopo Riboldi, rettore del Collegio Borromeo. Ma egli, che pur veniva tra noi dopo gli anni tragici e sofferti della rivoluzione, non era esule politico, non aveva parole amare per nessuno. [...] Al Borromeo, per grazioso ricambio dell'ospitalità, insegnava il russo, il tedesco e l'inglese agli studenti: e sono ancora ben vivi quelli che lasciavano il Ticino e la barca per ascoltare le sue lezioni. Le quali poi continuavano in conversazioni di tono più alto con gli amici che s'era fatto nell'ambiente universitario della città... Si creava così una specie di laboratorio spirituale nel quale ciascuno poteva portare i suoi problemi e i suoi interessi; e al mistico Ivanov pareva di 'chiamare la Sapienza increata a trovare le sue delizie coi figli degli uomini'. Ivanov incarnava in sé la missione della genuina anima russa, che era quella di diffondere il misticismo nel mondo. Lo stesso esercizio della poesia era per lui un ufficio religioso, attraverso il quale restituiva a Dio le cose del suo creato». Molti ospiti illustri vennero a trovarlo nel collegio pavese: primo fra tutti Benedetto Croce con cui Ivanov ebbe un appassionante e acceso dibattito sui destini della cultura, e poi Nikola Ottokar, Martin Buber, Charles Du Bos. Nella vicina Milano entrò in contatto con un gruppo di giovani intellettuali sollecitati dal suo discorso sull'umanesimo cristiano: si chiamavano Tommaso Gallarati Scotti, Stefano Iacini, Alessandro Casati, Pietro Treves, e soprattutto Alessandro Pellegrini, con cui ebbe un approfondito e stimolante dibattito sul contenuto della «Corrispondenza». L'amicizia con Giovanni Papini e Giuseppe De Luca lo portò a collaborare con la rivista fiorentina «Il Frontespizio».

Nel 1934 lasciò Pavia per ritornare a Roma: la sua amata Roma che salutò con un celebre sonetto, *Regina viarum*, di cui ecco la prima quartina: «Di nuovo agli archi antichi fedele pellegrino / all'ora mia tarda, col vespertino Ave / Ti saluto, come la volta della casa natia, / come il porto di ogni peregrinazione, eterna Roma».

A Roma continuò l'attività poetica (il grande poema *L'Uomo* che dopo un ventennale lavoro uscì nel 1939, in lingua russa a Parigi), ma continuò soprattutto un romanzo scritto in prosa ritmica come le antiche cronache medioevali, *Racconto dello carevič Svetomir*, racconto sulla storia della Russia, patria lontana, mai dimenticata. Il romanzo rimase incompiuto: nel 1949 chinò il capo per sempre proprio su una pagina del suo *Racconto*.

F.M.

Robert L. Jackson (Yale)

INTRODUCTORY WORDS TO THE THIRD SYMPOSIUM

Little more than five years separate the founding meeting of Convivium from our third symposium in Pavia. And yet in that time Convivium has become a center for the study of the life and work of Ivanov and for the gathering of scholars and thinkers, philosophers and priests, of all persuasions and from all parts of the world.

Our second symposium in Rome in 1983 was a splendid event that celebrated Ivanov not only as poet and critic, not only as a source for literary scholarship, but as a figure embodying the most enduring spiritual and intellectual traditions of Russian and European culture. The choice of Rome as the site of our second symposium was not accidental: Rome was Ivanov's home for the last twenty five years of his life; in Rome he found and meditated upon the last flowering of classical civilization; in Rome he re-united in his own spirituality Russian Orthodox and Roman Catholic traditions. Rome, finally, has been the home of Lidija and Dmitrij Ivanov. Both of them have enriched Ivanov studies with their Ivanov heritage, their minds and memories, and their archives.

The choice of Pavia for our third symposium is no less significant and symbolic for Ivanov and Ivanov studies. Here Ivanov lived and taught for eight years. Here he lectured on the Russian spirit and culture. Here, as Olga Deschartes wrote, «in semi-monastic seclusion Ivanov reexamined, tested, reevaluated the spiritual legacy and cultural achievements of humanity».

Ivanov's monastic seclusion, Deschartes added, was often interrupted by visits from French, Italian and German poets, writers and philosophers. The third symposium of Convivium, I am afraid, is another such interruption, but one which I am sure Ivanov would have approved. Indeed, we can say that Vjačeslav Ivanov has stepped out of his seclusion to be with us today, to listen to our discourse, to cast another glance at the «achievements of humanity»; and, finally, to address us.

What I have valued in Ivanov is what I have valued in Russian literature and culture: the synthesis of all spiritual, aesthetic and intellectual adventure; the refusal to atomize man and culture or to view literature merely as text; the rejection of the view that writer is an island unto himself; and the recognition, valid for all time, that the foundation of culture is morality.

Vjačeslav Ivanov was the last fruit of the Russian renascence of the late 18th and 19th centuries — one that was to join insolubly the concepts of culture and civilization. Like Puškin, who signalled that renascence at the beginning of the 19th century, Ivanov stood at the boundary of two eras and mediated between them as poet and thinker; like Puškin he is testimony to the fact that Russia is also Europe; and like Puškin he is quintessentially Russian in his universality.

Ivanov, finally, brings to our shattered century and to posterity a spiritual realism that is tonic. Again and again I return to the concluding lines of the seventh letter of *Perepiska iz dvuch uglov*. It is with these lines — opening with an allusion to Dante's Purgatorio — that I should like to inaugurate our symposium at Pavia:

Let us have faith in the life of the spirit, in holiness, in revelations, in the unknown saints around us, among the numberless united throng of striving souls, and continue hopeful on our way, looking neither aside nor behind, measuring not the road, ignoring the voices of weariness and sloth that speak to us of «poisoned blood» and «tired bones». One can be a joyful traveler on earth without leaving one's home town, and become poor in spirit without quite forgetting one's learning. We have long since decided that reason is a tool and servant of the will; it is useful, just as the baser organs of the body are. The theories that pervade it, as you say, can be given away as we give away the books we no longer need, unless we let them repose in peace on the shelves of our libraries at home; but the vital sap of these theories and religions, their spirit and logos, their revelatory power — let us quaff them in deep drafts, for the sake of Goethe's 'old truth', and thus, carefree and curious strangers, pass by the countless altars and idols of historical culture, some neglected, sacrificing in abandoned places if we come upon imperishable flowers that, unseen by man, have grown from an ancient tomb.

Nikolaj Balašov (Mosca)

LA TAXINOMIE DES SONNETS DE PÉTRARQUE ET LEUR SYNTAXE DANS LES TRADUCTIONS DE VJAČESLAV IVANOV

Par ses traductions Vjačeslav Ivanov a recréé pour le lecteur russe la valeur artistique du «Canzoniere». Nous n'allons cependant pas nous occuper dans l'article que voici de la perfection des traductions ivanoviennes de Pétrarque en tant que telles; nous allons porter notre attention sur les conséquences directes sinon prévues de ces traductions: leur haut degré de perfection suppose une profonde pénétration dans le texte original et peut ainsi jeter une lumière nouvelle sur le système des structures du «Canzoniere» dans le texte italien; bien plus, il peut contribuer à l'analyse des principes de construction des grands cycles lyriques composés par d'autres poètes. Chemin faisant, nous nous pencherons sur la manière dont Ivanov rend la syntaxe de Pétrarque et, en particulier, sur l'importance des constructions verbales pour reproduire en russe la force expressive du texte italien.

Vjačeslav Ivanov a traduit pour l'édition de 1915¹ près d'un dixième du «Canzoniere» (33 sonnets sur les 317 qui font partie des 366 pièces du livre, si l'on se réfère à l'autographe de Pétrarque et de Giovanni Malpaghini conservé à la Bibliothèque Vaticane sous le n° 3195. C'est l'autographe qui est à la base des éditions actuelles et qui a permis la rectification de la numération des pièces originales dans l'édition russe). M.O. Geršenzon indique, il est vrai, dans sa préface, que c'est lui qui a choisi les sonnets traduits par Ivanov. En fait, toutefois, les rapports psychologiques et la collaboration entre les deux amis devaient être plus complexes, et cela non seulement pour cause d'âge et de réputation de l'un et de l'autre. M.O. Geršenzon, auteur d'une des études les plus pénétrantes sur la psychologie de Pétrarque («Francesco Petrarca, 1304/1374») voit dans le poète italien, en s'appuyant essentiellement sur le «Secrētum», un précurseur de la conscience déchirée de l'homme des temps nouveaux. Vjačeslav Ivanov, qui, lui aussi, s'est occupé de Pétrarque (il ne nous a pas jusqu'ici été possible de prendre connaissance de l'article qu'il a consacré, en 1933, au «laurier

¹ Petrarka F., Avtobiografiya. Ispoved'. Sonety, per. M. Geršenzona i Vjač. Ivanova Moskva 1915, s.1.

dans la poésie de Pétrarque»² au contraire place au premier plan un autre aspect du poète — l'intégrité de sa personnalité, bien représentative en cela de la Renaissance. Voilà qui montre non seulement la différence d'approche entre Geršenzen et Ivanov, mais aussi la complexité de Pétrarque et, notamment, la différence entre le «Secretum» et le «Canzoniere». Certes, le Pétrarque de «Secretum» et celui du «Canzoniere» sont un seul homme mais s'il est intéressant et instructif de faire connaissance rationnellement de la première de ses hypostases, la deuxième peut en même temps être passionnément aimée. Quoiqu'il en soit, les traductions de Vjačeslav Ivanov ont un caractère autonome par rapport aux études de Geršenzen (par ailleurs peu prodigue en observations sur le lyrisme de Pétrarque) et à l'ébauche générale qu'il donne du livre.

Dans les lettres de Geršenzen à Ivanov figure une note énumérant des sonnets de Pétrarque en vue peut être de leur traduction. Elle reprend manifestement une liste précédente, on y trouve indiqués en effet des sonnets selon la numération des éditions italiennes alors que la pagination est celle de l'édition allemande, sans aucune explication de cette discordance. Cela permet de supposer que le choix avait été fait auparavant, de commun accord, en consultant des livres qui se trouvaient dans la bibliothèque d'Ivanov; il était par conséquent inutile de donner des références plus précises. Au moment où Geršenzen rédigeait cette liste, il n'avait pas sous les yeux l'édition allemande, il indique en effet quelques pages d'une manière inexacte. Quant à Ivanov, il a traduit non seulement les sonnets choisis de commun accord et énumérés dans la liste (27 pièces) mais — poursuivant à son gré sa quête créatrice — il a ajouté six autres sonnets (33 en tout): le CX (dans l'édition de 1015, VIII), le CXXXIV (XII), le CLXX (XVII), le CCLI (XXII); sur la mort de Laure: le CCCXII (VI, 28); le CCCXLV (X, 32). Dans l'édition de Moscou, Geršenzen néglige d'indiquer les dates des éditions du «Canzoniere» (il donne par contre les références des textes latins qu'il a traduits) et à leur place il reproduit à côté des sonnets une note de travail d'Ivanov avec un renvoi incompréhensible pour le lecteur, à des pages d'une édition allemande qui n'est pas indiquée.

Nous allons donc abandonner la question de savoir si — en dehors des impulsions issues de la réflexion commune avec Geršenzen — Ivanov a été guidé par quelque raisonnement et des critères préalables pour le choix systématique des sonnets et pour la mise au point d'un modèle possible de leur traduction. Il faut noter à ce propos que, grâce à l'excellent état de conservation des textes et à la présence d'un grand nombre de travaux remarquables (de Pierre de Nolhac, 1886, à E. Wilkins, 1951, et à A. Romano, G. Contini, F. Montanari et d'autres) l'attention des savants a été essentiellement attirée sur la diachronie de la construction du «Canzoniere». Le lecteur contemporain peut, comme le «prince» de Calderon, s'exclamer à ce propos: «Siècles — il sont passés comme une heure» («que pasados los siglos, horas fueron»); mais il peut aussi

² *Il lauro nella poesia del Petrarca*, in «Annali della Cattedra Petrarchesca», Vol. IV, Anno 1932, Firenze.

exiger que soit établi le principe intérieur selon lequel Pétrarque lui-même distribuait ses poèmes dans son livre. Tel est le souhait et l'objectif d'un des spécialistes les plus réputés de Pétrarque — Umberto Bosco.

L'incertitude qui règne encore sur les principes de la composition du «Canzoniere» donne une importance taxinomique d'autant plus grande à la sélection faite par un grand poète d'un dixième des pièces d'une oeuvre complexe — oeuvre dont ni l'analyse rationnelle ni le sens esthétique ne parviennent du premier jet à dégager les multiples facettes. Il faut souligner qu'une telle sélection a été réalisée par un poète appartenant à la première moitié du vingtième siècle, c'est-à-dire à une époque où il n'y avait pas un intérêt particulier pour Pétrarque.

Le choix d'Ivanov permet d'y voir plus clair dans la constitution des groupes de sonnets et dans la hiérarchie de ces groupes. «Le Pétrarque d'Ivanov» peut ainsi devenir un «optimiseur», nous entraîner vers l'intelligence de la taxinomie générale du «Canzoniere»; il met en relief en effet, spontanément, quelques aspects du recueil pouvant servir de base pour une analyse ultérieure et pour une intelligence de tout le livre.

Il faut considérer avec attention certaines façons de procéder d'Ivanov dans le choix des sonnets. Plus docile à son intuition poétique qu'aux recherches communes avec Geršenzon, Ivanov retient pour la traduction non pas des pièces isolées mais des groupes de sonnets qui voisinent dans le «Canzoniere». Cette façon de dégager quelques faisceaux de poèmes confirme objectivement la tendance taxinomique du «Canzoniere» lui-même: le poète-traducteur décèle des lois de groupements dans la construction du livre de Pétrarque.

Or, les rapports sont complexes dans le «Canzoniere» entre ces 366 pièces: ils s'établissent parfois non seulement entre des poèmes voisins mais aussi entre des pièces et des groupes de pièces situés à l'écart les uns des autres et en quelque sorte orientés différemment. C'est pour cela qu'on n'a jamais pu représenter graphiquement la structure du livre de Pétrarque en synchronie par un schéma linéaire, même en se servant d'une ligne et fermée ou multiangulaire.

Les huit groupes de sonnets traduits par Ivanov, même s'ils sont disposés dans l'ordre de la numération de l'original, ne correspondent nullement, dans le schéma, à des sections linéaires; chaque groupe à un caractère complexe, tous sont interdépendants les uns des autres.

Premier groupe. Trois sonnets du type «Stil Nuovo», mais le sentiment pathétique de la vie du siècle est intensifié jusqu'au sacrilège:

III (chez Ivanov I):

- 1 «Byl den'», v kotoryj, po Tvorce vselennoj
- 2 Skorbja, pomerklo Solnce...».

(1 «Era 'l giorno ch'al Sol si scoloraro...»);

XIII (II)

- 1 «Kogda v ee obličii prochodit»
- (1 «Quando fra l'altre donne ad ora ad ora...»);

XV (III)

- 1 «Ja šag šagnu - i ogljanus' nazad...».
(1 «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo...»).

Deuxième groupe. Quatre sonnets exprimant un sentiment nettement plus terrestre et la certitude du poète que l'éloge de la dame qu'il entreprend est valable, — et cela le rapproche de la conception individuelle et égocentrique et justifie au regard de l'auteur la licence poétique et les déviations du canon:

LVII (IV)

- 1 «Mgnoven' ja sčast' ja na pod'em lenivy...».
(1 «Mie venture al venir son tarde e pigre...»);

LXI (V):

- 1 «Blagosloven den', mesjac, leto, čas...»
(1 «Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno...»);

LXXIV (VI):

- 1 «Ja iznemog ot bezotvetnych dum
2 Pro to, kak mysl' ot dum ne iznemožet...»
(1 «Io son già stanco di pensar si come...»);

LXXV (VII):

- 1 «Jazvitel'nyj prekrasnyh glaz luči».
(1 «I begli occhi, ond'i fui percosso in guisa...»).

Troisième groupe. Trois sonnets qui font supposer que la dame répond à l'amour qui lui est offert d'une manière secrète mais totale: apparition du thème pétrarquiste d'une tendre intelligence réciproque, thème qui a traversé la Renaissance, a été repris au XVIIème siècle, et est devenu affinité élective, Wahlverwandt schaft. (Les sonnets qui suivent le IIIème groupe, à savoir CXXXII (XI) et CXXXIV (XII), doivent être plus opportunément reliés au groupe VI, le groupe des sonnets antépétrarquistes).

CX (VIII):

- 1 «Opjat' ja šel, kuda moj bog gonitel'
2 Tolkal...»
(1 «Persequendomi Amor al luogo usato...»);

CXI (IX):

- 1 «Ta, č'ej ulybkoj žizn' moja svetla...»
(1 «La Donna che 'l mio cor nel viso porta...»);

CXXIII (X):

- 1 «Vnezapnuju tu blednost', čto za mig...»
(1 «Quel vago impallidir, che 'l dolce riso...»).

Quatrième groupe. Le plus important à notre point de vue (s'il est possible d'établir une hiérarchie dans le «Canzoniere»), occupe dans la suite numérique une situation centrale chez Pétrarque aussi bien que chez Ivanov. Quatre sonnets pénétrés par le

sens propre à la Renaissance de l'unité du réel et de l'idéal, qui, par delà la représentation de la dame et de l'*«uomo virtuoso»* s'étend à l'univers tout entier.

CLIV (XIII):

- 1 «Sonm svetlych zvezd i vsjakoe načalo...»
 (1 «Le stelle, il cielo e gli elementi a prova...»);

CLVI (XIV):

- 1 «Ja licezirel nebesnuju pečal'...»
 (1 «I' vidi in terra angelici costumi...»);

CLVII (XV):

- 1 «Tot žgučij den', v duše otpečatlennyj»
 (1 «Quel sempre acerbo ed onorato giorno...»);
 et, enfin, un des sonnets fondamentaux de tout le pétrarquisme: CLIX (XVI):
 1 «Ee tvorja, kakoj proobraz večnyj
 2 Priroda-Mat' vzjala za obrazec
 3 V raju Idej?»
 (1 «In qual parte del Cielo, in quale idea...»).

Cinquième groupe. Ensemble complet, point livresque, si on le compare avec les groupes I et II, en même temps riche en sentiments d'insouciance («j'ai tout oublié») et d'inquiétude («ella sparve») — comme mûs par le pressentiment de la mort de Laure; les deux exemples sont extraits du sonnet CXC; élan de l'amour allant de pair avec le sens de la transfiguration de toute la nature environnante telle qu'on la trouve chez les peintres annonçant Botticelli.

CLXXVI (XVII):

- 1 «Gluchoj tropoj, dubravoj neprobudnoj...»
 (1 «Per mezz' i boschi inospiti e selvaggi...»);

CXC (XVIII):

- 1 «Lan' belaja na zeleni lugov...»
 (1 «Una candida cerva sopra l'erba...»).

Sixième groupe. Figurent ici trois sonnets correspondant au numéro d'ordre chez Pétrarque et chez Ivanov et trois autres qui ne suivent pas cette numération. On pourrait dire de ces sonnets que Pétrarque y apparaît comme le premier «pétrarquiste», c'est à dire comme le chantre d'un amour intrépide et authentiquement Renaissance mais en même temps comme un maître et artisan habile qui découvre avec délectation les imprévisibles et inépuisables possibilités du jeu vital et littéraire que lui offre l'art à peine découvert par la Renaissance de chanter le sentiment.

De tels poèmes ne sauraient en aucune manière être sous-estimés: ils ont en effet dans plusieurs milieux sociaux et dans de nombreux pays, jusqu'aux paysans de «Fuente Ovejuna» et aux «paysannes» de Simon Simonovič, créé tout un style de vie qui a survécu au cours de plusieurs siècles, et sont devenus, d'une manière ou d'une autre, des élé-

ments de la toile de fond de l'«ère» qui a suivi la Renaissance. Mais de temps en temps le poids spécifique du «jeu», et d'un jeu parfois inspiré par le souci personnel, pouvait paraître scandaleusement formaliste. Ivanov ne pouvait supporter le premier vers du sonnet bien connu CCLXIX, où la mort du protecteur — le Cardinal Giovanni Colonna, (le 3 juillet 1348) est signalée avant la mort de la bien-aimée, Laure; pourtant le poète avait appris cette mort le 18 mai, mais il lui donnait une date antérieure et conventionnelle, celle du 6 avril de la même année. Ivanov dans sa traduction a «replacé» les événements comme il convenait et a caché le nom des Colonna par un symbole non homonyme (ces licences avaient provoqué des protestations de la critique positiviste)³.

La *septième groupe* s'ouvre par deux sonnets empruntés par nous aux traductions d'Ivanov du IIIème groupe, et s'achève par le sonnet que l'on vient de mentionner; le groupe est donc composé de six sonnets:

CXXXII (XI):

1 «Kol' ne ljubov' sej žar, kakoj nedug...»

(1 «S' Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?...»);

CXXXIV (XII):

1 «Mne mira net, i brani ne pod'emlju...»

(1 «Pace non trovo, e non ò da far guerra...»);

CXCIX (XIX):

1 «Prekrasnaja ruka! Razzala ty

2 I deržiš serdce na ladoni...»

(1 «O bella man, che mi destringi 'l core...»);

CCXX (XX):

1 «Zemnaja l'žila zoloto dala

2 Na eti dve kosy?...»

(1 «Onde tolse Amor l'oro e di qual vena...»);

CCXXIII (XXI):

1 «Kogda zlatuju kolesnicu v more

2 Kupaet solnce...

3 Mračitsja duch toskoj...»

(1 «Quando 'l Sol bagna in mar l'aurato carro...»);

CCLXIX (sur la mort de Laure, I + ⁴ chez Ivanov):

1 «Poveržen Lavr zelenyj. Stolp moj strojnyj

2 Obrušilsja...»

(1 «Rotta è l'alta Colonna e 'l verde Lauro...»).

³ Voyez VI. Fischer. Compte-rendu du livre: Pétrarque. Autobiographie...» Moscou 1915, dans «Golos Minuvšego, IV, 1915, n. 5, p. 273.

⁴ La croix à côté du numéro indique les sonnets sur la mort de Laure.

La septième groupe — c'est le premier des deux groupes de sonnets sur la mort de Laure traduits par Ivanov. Le VIIème groupe reflète essentiellement le nouveau degré, «filial», de la tendresse qui domine désormais le dialogue imaginaire avec Laure; celle-ci devient pour le poète aussi intimement apparentée qu'une mère ou une épouse. On aperçoit nettement comment la poésie de Pétrarque dans chaque nouveau groupe se rénove et révèle ses aspects différents.

Le premier des sonnets du VIIème groupe, le sonnet CCLI (XXII) est placé par Pétrarque parmi les poèmes composés du vivant de Laure:

- 1 «Son gorestnyj! Užasnoe viden'e!
- 2 Bezvremenno l'rodimyj svet ugas?»

(«O misera ed orribil visione...»).

CCLXXIX (II +):

- 1 «Pojut li žalobno lesnye pticy...».

(1 «Se lamentar augelli, o verdi fronde...»);

CCLXXXV (III +):

- 1 «Ne slyšal syn ot materi rodnoj
- 2 Ni muž ljubimyj...»

(1 «Nè mai pietosa madre al caro figlio...»);

CCLXXXIX (IV +):

- 1 «Svoj plamennik, prekrasnej i jasnej
- 2 Okrestnych zvezd...»

(1 «L'alma mia fiamma, oltre le belle bella...»).

CCCXV (VIII +):

- 1 «Prepolovilas' žizn'. Ognej nemnogo...»

(1 «Tutta la mia fiorita e verde etade...»).

Le huitième groupe contient des sonnets composés aussi après la mort de Laure; ils appartiennent à ce que plus tard on a appelé le lyrisme philosophique et qui, à l'époque, rappelait les entretiens des humanistes ou la «Sacra conversazione» sur les tableaux du XVème siècle. Ici transparaissent parfois, — c'est un apport de la Renaissance —, énergie et orgueil. Mais ces éléments ont été signalés plus souvent par des savants étrangers que par les pétrarquistes italiens, plus sensibles, tel Gianfranco Contini, à l'*«unilinguisme»* modérateur du style de Pétrarque. Ce que nous venons de dire vaut déjà pour le premier des six sonnets du groupe, CCCII (V +):

- 1 «Voschitila moj duch za gran' vselennoj
- 2 Toska po toj...»

(1 «Levommi il mio pensier in parte ov'era...»).

Ce sonnet, dont la chute, il est vrai, atténue ce qui précède, contient dans le premier quatrain une téméraire assimilation du poète à l'apôtre Paul, et un non moins téméraire rapprochement entre les réflexions du poète et la volonté divine; nous songeons au récit de l'apôtre sur l'homme (il n'est pas dit explicitement qu'il s'agit de l'apôtre lui-

même), qui «a été élevé jusqu'au troisième ciel»... «au paradis» — c'est à dire élevé par Dieu au paradis de son vivant (... «raptum in tertium usque coelum... in paradisum» — IIème Cor. 12,2-4).

(Signalons aux critiques qui partent à la recherche des sources de «Maître et Marguerite», et qui imaginent le roman comme une mosaïque d'innombrables citations, la présence dans la traduction d'Ivanov des deux principales catégories de la phase finale de l'histoire du Maître: «repos» et «lumière»: «... ineffable/m'est octroyé le repos... sois fidèle; je suis ta lumière»).

CCCXI (VI +):

1 «O čem tak sladko plačet solovej...»

(1 «Quel rosignuol, che si soave piagne...»). Sonnet complexe, avec transition de la cause immédiate, le chagrin du rossignol au chagrin de l'homme, du poète, provoqué par la perte de l'illusion qu'il a créée lui-même, celle de l'immortalité terrestre de Laure et de sa beauté.

CCIII (VII +):

1 «Ni jasnych zvezd bluždajušcie stany...»

(«Nè per sereno ciel ir vaghe stelle...»). Ivanov crée avec beaucoup d'habileté dans ces sonnets des équivalents des images de Pétrarque qui, en quelque sorte, en ramassent et cristallisent l'essentiel. Par exemple, vers 10-11: «mon astre a tout enseveli avec lui, ce qui pour mon coeur était le miroir de toutes choses...».

CCCXXXVI (IX +):

1 «Ja mysliju leleju nepristannoj».

(1 «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella...»). Sonnet avec ce cri dément (l' grido) — «elle est vivante», — je cris, — «comme dans les années jadis!»; et le constat de la date précise (1 heure, le 6 avril 1348), du sommeil de «la bienheureuse»;

CCCXLV (X +):

1 «Kogda ona počila v Boge, vstretil

2 Lik angelov...»

(1 «Li angeli eletti e l'anime beate...») apothéose de l'homme confronté au ciel.

CCCLXIV (XI +):

1 «Let triždy sem' povinen byl goret' ja...»

(1 «Tenemmi Amor anni ventuno ardendo...»).

L'examen des traductions d'Ivanov, placées strictement selon leur numéro d'ordre, révèle la présence périodique de faisceaux de poèmes d'où, à leur tour, se dégagent des groupes de sonnets liés par leur contenu et leur teneur poétique. Nous avons distingué huit de ces groupes. Il ont un centre qui leur est commun et des plans qui sont orientés dans des sens différents. Le système de traduction d'Ivanov ne saurait donc être schématisé de façon linéaire même si on a recours à une ligne fermée et brisée, à plusieurs angles; il devrait être figuré comme un polyèdre irrégulier, posé sur une base polygonale. Irrégulier, géométriquement, non seulement à cause de la divergence de ses faces

mais aussi parce qu'il est coupé à moitié et doit être imaginé comme un contour qui revêt une construction complexe à centre unique.

Or, le modèle déduit des traductions d'Ivanov apparaît comme le modèle de la construction du «Canzoniere» tout entier bien qu'il ne comprenne pas, bien entendu, toutes ses facettes. Ce modèle obéit au principe de la centralité et de la concentration des lits-tes que décèlent dans le «Canzoniere» quelques savants réputés, par exemple, Giovanni Contini et Umberto Bosco, dans leur ouvrage bien connu «Preliminari sulla lingua del Petrarca» (1951)⁵; il démontre en même temps le caractère multiforme des sonnets et de leur structure, étudiée par Montanari, et indiquée par Damaso Alonso comme un exemple de «pluralità» dans son ouvrage «La poesia del Petrarca e il petrarchismo»⁶.

Le modèle polyédrique qui remonte aux traductions d'Ivanov confirme par sa référence constante à un centre que les thèmes du «Canzoniere» (et peut être de quelques autres recueils lyriques qui constituent un tout global, de la Renaissance aux époques ultérieures jusqu'à la fin du XIXème siècle) sont non pas des fragments juxtaposés mais pourraient être comparés à des faisceaux de rayons qui se ramifient et forment dans le tissu du texte comme des faces du polyèdre. La référence constante au centre, qu'il s'agisse d'anthropocentrisme ou d'héliocentrisme, sans exclure dans une certaine mesure l'«unilinguisme» de la littérature et du style, — est un des traits fondamentaux de la conception artistique de la Renaissance. On le retrouve dans les projets et les constructions d'un Brunelleschi et de bien d'autres jusqu'à Giuliano da Sangallo, Bramante, Léonard et Michel-Ange: il nous fait comprendre pourquoi les statues ont été transportées loin des murs et des niches jusque sur les places, grâce à lui nous comprenons vers quoi tend la disposition pyramidale ou ellipsoïdale des personnages sur les tableaux, la planification à partir du centre de la place du Capitole et des places dans les «villes idéales» des peintres, sans parler des compositions littéraires fortement construites autour d'un noyau central d'autant plus impressionnantes si on les compare aux écrits de la fin du Moyen Age ou de l'époque post-médiévale. G. Contini en donne un exemple remarquable dans les poèmes d'Auliver⁷.

L'approche ivanovienne des poèmes de Pétrarque est devenue ainsi inopinément un moyen de clarifier la complexité taxinomique du «Canzoniere», complexité qui ne saurait être schématisée de façon purement linéaire. Ivanov suit la classification et la numération de Pétrarque et n'est point en contradiction avec elle, pas plus qu'il n'est en contradiction avec la méthode statistique employée par D. Alonso pour établir des degrés de complexité des sonnets selon les groupes I - C; CI - CC; CCI - CCC; CCCI - CCCLXVI. Les faisceaux qui surgissent du centre et dont les segments forment la «face» textuelle du polyèdre («le groupe») permettent de déceler la diachronie de l'oeuvre; on en trouve les traces dans l'ordre de classement des poèmes et dans les notes mar-

⁵ Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, pages 173, 183, 186, 190.

⁶ *Studi petrarcheschi*, dir. da Umb. Bosco, vol. VII, Bologna 1961, pages 71 et seg.

⁷ «Auliver» pages 178-179.

ginales étudiées par E.K. Wilkins⁸ et utilisées dans le modèle statistique de D. Alonso.

Nous nous arrêterons plus longuement sur le «IVème groupe», disposé avec une légère asymétrie, comme il arrive au portail de cathédrales, près de l'axe central du «Canzoniere» (CLIV - CLIX, l'ensemble des poèmes comportant 366 pièces, dont 317 sonnets) et près de l'axe des traductions d'Ivanov (XIII - XVI, le total étant de 33).

C'est justement autour de cet axe central que sont groupés les sonnets qui expriment l'attitude de fond de la Renaissance à l'égard du monde et de l'image.

Le principe unificateur du plan central que nous avons choisi, le groupe IV, c'est la notion fondamentale, éthique et artistique, de la Renaissance: la notion de l'unité du réel et de l'idéal dans l'homme et dans l'univers; et comme conséquence «inductive» l'émerveillement devant le réel; l'art de voir tout ce qui est digne d'être vu sous l'angle de cette unité; ou plus exactement l'incapacité de la Renaissance de voir ce qui est digne d'être vu en dehors de cette unité.

Une telle vision du monde s'est peu à peu formée chez l'Alighieri de la «Vita Nova» et chez les peintres et les poètes, ses contemporains, pour qui le terrestre et le céleste se confondaient dans les «maestà» de la dame et de la Vierge, si caractéristiques de la fin du XIIIème et du XIVème siècle, avec leur démarche du particulier au général, si opposées à la tradition des icônes par leur refus de la rupture entre terre et ciel — rupture qui n'avait jamais été totale, il est vrai, dans quelques représentations canoniques, dans les icônes les plus humaines et dans des hymnes liturgiques. L'individualisme de la Renaissance n'était pas aussi rigoureux que le canon qu'il avait remplacé. La proclamation de la dignité et de la valeur autonome de la personnalité humaine (chez Pétrarque par exemple parmi les perfections de Laure, dans le sonnet CLVI est indiquée la «valor») se conjugait avec le besoin de confrontation et de communion. Au XVème siècle, on voit ainsi disparaître dans la «grande» peinture l'atmosphère d'isolement et d'élévation orientée uniquement vers la gloire céleste qui dominait les triptyques gothiques. On y voit désormais la représentation d'un profond respect mutuel, d'un entretien paisible, presque muet, et solennel — la «Sacra conversazione».

L'image faite à la gloire de l'homme, réelle et idéale à la fois, s'est formée de façon différente chez Bocacce et chez Pétrarque; elle n'est que rarement parvenue à se réaliser entièrement, surtout en peinture, dans les années successives du XIVème et du début du XVème siècle. Le sens Renaissant de l'unité du réel et de l'idéal continuait bien à vivre dans les esprits (surtout dans les dessins, dans les ébauches) mais, au XIVème siècle ne parvenait souvent pas à s'incarner dans l'oeuvre accomplie; on le constate en revoyant de ce point de vue les fresques du Campo Santo de Pise, qui appartiennent à la moitié du XIVème siècle, et en particulier la saisissante «Rivalité de la vie et de la mort» (appelée, en 1888, par l'historien d'art allemand Tode, par allusion à son nom, «Triomphe de la mort» et attribuée aujourd'hui à nouveau par des esprits téméraires au

⁸ E. H. Wilkins, *The making of the Canzoniere*, Roma 1951.

peintre bocaccesque pince-sans-rire Buonamico Buffalmacco). Cette constatation est particulièrement frappante si on analyse les ébauches «au crayon» des fresques, les sinopies. Il en allait ainsi jusqu'aux années 10 à 30 du XVème siècle, où Donatello, Brunelleschi, Masaccio ont réalisé cette unité dans les différents domaines de l'art. Elle a trouvé dans les écrits théoriques d'Alberti, de Ficin, de Pico ses fondements philosophiques et esthétiques.

Quels que fussent les motifs artistiques et psychologiques de la sélection faite par Ivanov des poèmes du «IVème plan», le poète russe a choisi dans cette facette «réelle - idéale» du «Canzoniere» les sonnets les plus expressifs, ceux qui annoncent de la façon la plus prophétique la haute Renaissance. Un espoir (exprimé dans le dernier vers du sonnet CLIII) ouvre le groupe — celui de voir s'atténuer le climat psychologique des relations entre la dame et le poète, si celui-ci tout au moins a su bien prévoir les variations du temps en contemplant le soleil dans les yeux de sa bien-aimée.

La sémantique du lexique est soutenue dans les sonnets du «IVème groupe», comme partout chez Pétrarque, par la sémantique de la syntaxe. L'unité du réel et de l'idéal, en tant qu'*état* de l'univers de Laure, est communiquée par Pétrarque au présent et à l'imparfait de l'indicatif, signifiant ainsi la durée; Ivanov reproduit cela par des formes correspondantes ou par des constructions, possibles en russe, sans verbe, qui rendent exactement l'intention du poète italien.

Ivanov a exactement perçu et transcrit poétiquement le début du groupe qui s'ouvre par le premier quatrain du sonnet CLIV:

- 1 «Sonm svetlych sil i vsjakoe načalo
- 2 Vselenskogo sostava, sorevnuja
- 3 V chudožestve, i v sile toržestvuja,
- 4 Tvorili v nej Duši svoej zercalo.
- 5 I novoe nam solnce vozblistalo...»

Nous avons ici un de ces cas où Ivanov renonce sciemment à introduire, parce qu'elle alourdirait la traduction, l'énumération serrée de tous les paramètres du «processus» à travers lequel, sous la pression des éléments spirituels et matériels (*gli elementi*) prend forme la dame «réelle - idéale». Ivanov renonce aussi aux verbes au passé simple, «poser», qui tient fermement le quatrain de l'énumération; il renonce aussi à l'artifice du poète italien qui utilise l'un des deux verbes (*si specchia*) aussi bien pour parler de la nature que du soleil, alors que le deuxième verbe (*non trova*) ne se rapporte qu'au soleil; enfin Ivanov dépasse les limites du quatrain ainsi qu'on le voit en lisant le poème en italien:

- 1 Le stelle, il cielo e gli elementi a prova
- 2 Tutte lor arti et ogni estrema cura
- 3 Poser nel vivo lume, in cui natura
- 4 Si specchia e 'l sol, ch'altrove par non trova.

Le sonnet le plus caractéristique dans le groupe que nous examinons et celui qui est

rendu par Ivanov de la manière la plus expressive, c'est le CLIX, — central, sur le plan formel, en ce qui concerne la numérotation chez Pétrarque et chez Ivanov. Il est très important pour comprendre la structure de la réflexion par images, de la réflexion en général de la Renaissance. La structure «réelle - idéale» était le fruit de la vie elle-même et ne coïncidait pas avec la structure «idéale - réelle» née des idées, imaginées par les héritiers de Platon. La structure «réelle - idéale», formée en Italie dès la fin du XIIIème et le XIVème siècle, en correspondance avec l'évolution des villes/communes et la libération conséquente des énergies et des forces spirituelles de l'homme, a rendu possible une nouvelle et enthousiaste réception de la doctrine de Platon, dans laquelle les philosophes du XVème siècle ont vu une haute sanction de leurs propres pensées. Il convient, à ce propos, de remarquer que la structure «réelle - idéale» est exprimée nettement dans le sonnet CLIX à un moment où Pétrarque et les humanistes italiens, n'étaient qu'assez mal informés sur Platon.

Un tournant dans ce domaine ne vient qu'après l'immigration grecque en Italie, à la deuxième moitié du XVème siècle, et après la parution des travaux de Marsile Ficin et la fondation de l'Académie platonicienne de Florence à Careggio. Dans le sonnet, l'ensemble des réflexions qui présagent déjà les conceptions de Platon vues par Ficin, est exprimé de manière poétique et discrète dans une forme interrogative mais le lien du réel avec l'idéal est donné comme un fait accompli (passé simple - «tolse»). L'existence de la Laure terrestre a convaincu le poète qu'elle avait été créée par la nature selon une image céleste, cette identification est conduite jusqu'au bout et manifeste la réalisation de l'idéal dans la vie:

- 1 «Ee tvorja, kakoj proobraz večnyj
- 2 Priroda-Mat' vzjala za obrazec
- 3 V raju Idej? - Ctob znal zemli žilec
- 4 Premudroj vlast' i za stezeju Mlečnoj».

- 1 In qual parte del ciel, in quale idea
- 2 Era l'exempío onde natura tolse
- 3 Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
- 4 Mostrar qua giù quanto lassù potea?

Ivanov reproduit exactement la densité syntaxique de la construction; la concordance des temps est conservée ou rendue de manière adéquate. Une certaine solennité du langage (par exemple l'emploi de l'expression «la voie lactée», soulignée par une inversion des mots, là où chez Pétrarque on lit tout bonnement: «là haut», dans le ciel), ne révèle pas seulement une particularité de style du traducteur mais permet de prendre distance du lecteur en le surprenant, comme le souhaitait Pétrarque. Sans cette précaution, il eût été difficile au lecteur du XXème siècle de «remonter» six siècles plus haut jusqu'à Pétrarque. Reprocher un excès d'enjambements, comme à l'époque en faisaient grief quelque critiques au traducteur, n'a guère de sens car ce recours à une certaine com-

plexité de la construction vise à «rehausser» Pétrarque et à aider le lecteur à franchir la distance qui le sépare du poète italien. Il est possible par ailleurs que le recours à l'enjambement ait été suggéré par les poèmes écrits à la fin de sa vie par Pouchkine et devait, lui aussi, montrer aux lecteurs russes le véritable «niveau» de Pétrarque.

Le deuxième quatrain chez celui-ci comme chez Ivanov est là pour rendre moins abstraite, plus manifeste et plastique, l'image de Laure. Car l'unité du réel et de l'idéal pour la Renaissance n'est pas un idéal inaccessible, moins encore une fiction, il est ce qui *est* (è); le sonnet CLIX nous dit qu'il est aussi ce par quoi pérît le poète amoureux. Le présent de l'indicatif chez Pétrarque au vers 8, se trouve tout naturellement placé sous l'accent rhétorique: *Benché la somma è...* ce qui est rendu par Ivanov de façon euphonique par le mot *ya* (je) employé dans un hiatus extraordinairement téméraire.

5 «Ee vlasy - ne Nimfy l' bystrotečnoj

6 Set' strujnaja iz zolotych kolec?

7 Čistejše v nej b'etsja iz serdec

8 I gibnu ja ot toj krasy serdečnoj».

1 Qual ninfa in fonti, in selve mai qual dea

2 Chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse?

3 Quando un cor tante in sé vertuti accolse?

4 Benché la somma è di mia morte rea.

Le premier tercet cependant ramène le lecteur vers l'idée-maîtresse de l'art de la Renaissance, mais sur un plan inductif, presque opposé à la manière dont elle surgissait dans le premier quatrain. Le problème se pose maintenant non pas de la détermination de l'idéal dans le réel mais de la vaine recherche de l'idéal pour celui qui n'avait pas vu la réalité telle que les yeux de Laure, par exemple. Par son lexique, et le recours à la construction inhabituelle par inversion, Ivanov «relève» fortement le tercet, mais le maintien d'une construction verbale équivalente à l'italienne lui permet de rendre l'idée essentielle: la connaissance de la beauté éternelle s'obtient par la connaissance de la beauté humaine. Autrement «mečtatel'naja dogadka» restera vaine («... indarno mira»). C'est là, dans le sonnet, un nouveau degré du dialogue entre ce qui est platonicien et ce qui ne l'est pas, en l'occurrence une voie qui conduit plus directement que chez Platon vers l'unité artistique et conceptuelle du réel et de l'idéal, vers l'unité d'un type nouveau, née sous la Renaissance, où il n'y a plus de subordination du réel, en tant que reflet de l'idéal.

9 «V očach bogin' igru svjatych lučej

10 Postignet li mečtatel' noj dogadkoj

11 Ne videvšij živych ee očeј?»

9 Per divina bellezza indarno mira,

10 Chi gli occhi de costei già mai non vide,

11 Come soavemente ella gli gira;

L'attention prêtée par Ivanov au dessin syntaxique et à la concordance des temps dans le sonnet de Pétrarque n'a pas pour effet une dépendance rigide de l'original. Dans le deuxième tercet, la répétition du verbe «sapere», dans la forme négative du présent de l'indicatif, que Pétrarque emploie deux fois («non sa... chi non sa...») est hardiment remplacée par un remue-ménage général de la construction qui comporte un changement des temps..
 («Izvedeta tot, kto / zna...»).

- 12 Non sa come Amor sana e come anicide
- 13 Chi non sa come dolce ella sospira
- 14 E come dolce parla e dolce ride.

- 12 «Celit ljubov' il' ranit nas ukradkoj
- 13 Izvedal tot, kto, sladkij, kak ručej,
- 14 Znal smech ee, i vzdoch, i govor sladkij».

Le sonnet CLIX est lié au sonnet CLVII où les thèses artistiques de la Renaissance sont formulées, embriquées de la manière la plus serrée. Nous y trouvons et l'unité de l'humanisation la plus complète et en même temps la divinisation ultime; l'incarnation, possible et impossible à la fois de cette unité; la découverte de la joie par la douleur et vice versa; et, dans les tercets, comme il arrivera plus tard chez les grands coloristes, un Filippo Lippi, un Benozzo Gozzoli, le spectre traditionnel des beautés de la dame, poussé jusqu'à l'éclat que lui a donné la Renaissance. Ces tercets brillamment décoratifs ne sont pas monotones, ils donnent plutôt quelque répit, avant la réflexion obligée sur les éléments philosophiques du sonnet.

Vjačeslav Ivanov a gardé dans sa traduction l'essentiel; il en a reproduit avec précision le contenu mais il a rendu le sonnet un peu moins «technique». Il laisse dans l'ombre l'image vivante de Laure qui lui a été envoyée un jour de tristesse («l'imagine sua viva» - ligne 2), il ne profère pas le mot *image* lui-même en en laissant la notion dans ses formes synthétiques du «réel - idéal» («... on serdu predstoit»... «snom javs-tvennym»).

Il omet aussi la réflexion sur la différence entre l'image vivante, telle qu'elle est conçue et ébauchée, (songeons aux sinopies de Pise) et les possibilités de son incarnation dans un des arts humains: «'n gegno o stil» (v. 3). La traduction ne reflète pas l'ardeur de Pétrarque à comparer Laure directement ou indirectement aux héros de Virgile (CLXXXVI). Pétrarque a inséré dans la première ligne du sonnet des vers de l'Enéïde (5, 49-50), qui se réfèrent à l'anniversaire de la mort d'Anchyse: «... Dies, quem semper acerbum, / Semper honoratum»⁹. Pétrarque applique ces paroles d'Enée à propos de la mort de son père, d'une façon qui paraît tout à fait hors du contexte, au jour

⁹ Vasilij Petrov, au XVIII-ème siècle traduisait comme ceci: «... Den', / Koj... plačeven budet vvek i dostočesten ravno».

de tristesse de sa bienaimée; mais il le fait, toutefois, obéissant à une notion familiale à la Renaissance, celle de l'élévation de la nature humaine jusqu'à un niveau de «idéalité» telle qu'une tristesse particulière, celle de Laure, s'y situe au même plan que la commémoration solennelle du père, du «roi», du chef du clan. Pétrarque, en ce faisant, était conscient, cependant, des limites qui séparent l'oeuvre conçue («la sinopie») et la possibilité de l'incarner d'une manière convaincante, quel que fût le «'n gegno o stil».

Ivanov a maintenu, s'il n'a pas renforcé, dans sa traduction la réflexion sur l'impossibilité de savoir qui en réalité rendait sa sérénité au ciel - femme mortelle ou déesse.

7 «Boginja l' to, kak smertnaja, skorbit?

8 Il' svetit v skorbi svet bogojavlennyj?»

7 Facean dubbiar se morta donna o diva

8 Fosse che 'l ciel rasserenava intorno.

Dans les tercets qui énumèrent et peignent en couleurs vives les beautés de la dame, les deux verbes à l'imparfait sont hardiment remplacés par une construction russe adéquate sans verbe.

Avec chaque nouveau sonnet du groupe que nous examinons, l'existence du groupe lui-même devient de plus en plus manifeste comme est manifeste la constance de la méthode d'Ivanov dans la transposition en russe des gerbes d'images qui unissent les sonnets entre eux. Ivanov n'imagine-t-il pas - on se le demande parfois - que le lecteur, comme le traducteur, garde dans sa mémoire le texte italien et que le traducteur n'a qu'à lui suggérer un résumé concis du poème. Par exemple, dans le sonnet CLVI, Pétrarque, dès les premiers vers, sans rien dire de la tristesse de la dame, ébauche encore une variante de l'idée de la perfection divine de l'homme et il écrit: «I' vidi in terra angelici costumi/E celesti bellezze al mondo sole». Dans la traduction d'Ivanov «sur terre» et «dans le monde» ne sont que sous-entendus; quant à la tristesse, qui est mentionnée chez Pétrarque plus bas, elle paraît dès le premier vers. De la même manière sont disloqués et regroupés d'une manière plus complexe les vers 3 et 4.

1 «Ja licezrel nebesnuju pečal'.

2 Grust' angela v edinstvennom javlen'e.

3 To son li byl? No angela mne žal'.

4 Il' oblak čar? No sladko umilen'e».

1 I' vidi in terra angelici costumi

2 E celesti bellezze al mondo sole,

3 Tal che di rimembrar mi giova e dole,

4 Ché quant' io miro par sogni, ombre e fumi.

Nous voyons ici — c'est assez rare — le traducteur changer dans le premier quatrain la construction syntaxique (plus loin, elle est respectée). La forme et le sens du

premier verbe sont littéralement identiques au texte italien. Les quatre, même les six premières syllabes ont la même sonorité que dans le texte original autant que le permette, il est vrai, la différence de prononciation des voyelles en italien et en russe.

I' vid(i) in terr(a) ange...

Ja lice - zrel nebe.

Plus loin, le traducteur rend avec précision le sens et rapproche, dans la mesure du possible, les constructions syntaxiques afin d'exprimer, sur le ton hyperbolique de l'original, la certitude — qui dérive elle aussi de ce sens Renaissant de l'unité du réel et de l'idéal — que les paroles de la dame pourront faire bouger les montagnes et arrêter le cours des fleuves (...parole / Che farian gire i monti e stare i fiumi»).

«Čto val skovat' moglo b i sdvinut' dal'...»

Dans les tercets du sonnet CLVI, Ivanov parvient à une correspondance rare entre la transmission littérale du sens et la reproduction des sonorités italiennes (voir les interrimes italo-russes: *soglia dotol'*). En évoquant pour le lecteur ce sens de l'unité du réel et de l'idéal, le traducteur fait surgir des équivalents en quelque sorte plus «manifestes». Chez Pétrarque, une suite de vertus de Laure (parmi lesquelles la «sagesse» - «senno») crée l'harmonie; il répète deux fois: «concento» et «armonia». Cette harmonie occupe, «conquiert» le ciel; chez Ivanov, le ciel, pour capter cette harmonie, se penche sur la terre. Comment dire ici lequel des deux poètes est plus enthousiaste et où est plus grande l'unité.

9 «Vse — dobrodetel', mudrost', nežnost', bol' —

10 V edinuju garmoniju somknulos',

11 Kakoj zemljja ne šlyšala dotol'.

12 I bliže nebo, vnemljja ej, nagnulos'

13 I vozduch byl raznežen eju stol',

14 Čto ni listka v vtvjach ne šelochnulos'».

9 Amor, senno, valor, pietate e doglia

10 facean piangendo un più dolce concento

11 d'ogni altro, che nel mondo udir si soglia;

12 ed era il cielo a l'armonia sì intento,

13 che non se vedea in ramo mover foglia:

14 tanta dolcezza avea pien l'aere e l'vento!

Voici donc le paradoxe des traductions par Vjačeslav Ivanov d'un dixième des sonnets: le texte à traduire a trouvé dans le texte traduit un écho si parfait que ce dernier a pu inopinément fournir un modèle taxinomique convaincant pour la construction du «Canzoniere» dans son ensemble. Ce modèle, bâti autour d'un centre unique avec de multiples facettes permet de dire une parole nouvelle dans l'exploration de l'oeuvre de Pétrarque, cette parole — pour paraphraser un poète russe — n'a pas été «proférée» mais elle a été gravée dans l'édition de 1915, il y a 70 ans de cela.

Eridano Bazzarelli

GLI DÈI DI IVANOV

Questo mio discorso rientra in una ricerca che sto compiendo sulla «sorte» degli dèi greci (e latini) in Russia. Cioè sui vari modi con cui la poesia russa ha assimilato, rievocato, rivissuto, reinterpretato la mitologia classica come momento importante e ancora vitale (in varie forme) della cultura europea. Come, in sostanza, ha «sentito» il paganesimo greco-latino, attraverso l'assimilazione dei testi letterari antichi e le varie reazioni e risposte poetiche e critiche: il paganesimo greco-latino sia come componente della storia spirituale dell'Europa e quindi anche della Russia, sia come «possibilità» di conoscenza interiore e come tema di risorgimento poetico dei miti. È inutile sottolineare il fatto che un certo revival della mitologia pagana costituisce uno degli elementi della cultura del decadentismo e del modernismo europeo, in Russia e fuori di Russia. Il mio interesse è, per il momento, rivolto al secondo Ottocento e al Novecento.

Certo l'humus in cui questo movimento (che chiameremo di paganesimo letterario) si è sviluppato è diverso in Italia, in Germania, in Russia ecc. In Italia c'è una continuità evidente, un terreno in cui possono germogliare le varie scelte poetiche di un Foscolo, di un Carducci, di un Pascoli, di un D'Annunzio. Se Carducci resta sempre un poeta di notevolissima ispirazione, e un poeta con un'autentica vena pagana, in Pascoli il paganesimo si oscura, per così dire, in una ricerca sottile e turbata, ma in D'Annunzio ritorna in tutta la sua vitalità di sogno e di realtà spirituale. Forse non abbiamo avuto in Italia un'esaltazione pagana totale, assoluta, un'immersione totale come quella di Shelley o di Hölderlin, e neppure una ricerca dell'assoluto pagano come in Mallarmé, ma è comunque certo che la ricerca della nostra poesia (come dimostrano anche i poemi di alcuni poeti più vicini a noi come Franco Matacotta) rientra in una mai spenta, per fortuna, sollecitudine pagana.

La Russia non ha conosciuto quel revival del paganesimo che fu il Rinascimento, o ne ha conosciuto solo frammenti. Il cupo dominio ortodosso ne ha impedito lo sviluppo. La conoscenza del mondo classico, filtrata attraverso la cultura bizantina, sotto l'ossessione del paganesimo come «satanità» e come fatto abbastanza limitato è presente comunque nel mondo russo. Non è questo il mio tema di oggi, desidero però dire che i nomi degli dèi entrano nella cultura russa assai prima del Settecento, per cui la pronuncia Vénera precede la pronuncia Venéra settecentesca e di origine francese: sa-

rebbe interessante una ricerca in questo senso, su come i nomi degli dèi e i nomi greco-latini in generale, hanno mutato il loro accento nella lingua russa. Il Settecento, proprio come secolo del classicismo o pseudoclassicismo vede ovviamente un grande sviluppo dei tempi mitologici: non di questo desidero parlare, anche se un accenno almeno al bel poema mitologico di Bogdanovč, *Dušenka*, va fatto, e ai romanzi allegorico-pagani di Cheraskov: Cheraskov però rievoca il mondo pagano (in particolare quello italico, pitagorico) come allegoria del suo discorso che era sostanzialmente alchimistico: il semplice titolo di un suo romanzo, *Polidoro figlio di Cadmo e di Armonia*, già ci informa sul valore alchemico del romanzo stesso. Polidoro non è altro che la pietra filosofale, Cadmo e Armonia sono lo zolfo e il mercurio. In tutto l'Ottocento il tema mitologico, come momento della cultura letteraria e come ricerca esistenziale (di incontro con la natura) è presente e qui non ne faccio la storia: se c'è, comunque, un poeta con un'autentica vena pagana, questo è proprio Tjutčev. Lo è sia per la sua visione «panica», sia per le figure mitologiche che usa (p. es. Ebe). Il paganesimo può esprimersi, naturalmente, anche come costume, decorazione, pannelli mitologici ecc. E come costume letterario.

Nell'ambito del periodo russo tra la fine del secolo scorso e il Novecento molti nomi ricorrono, da quelli della poesia per così dire accademico-filologica, che ha dato ottimi risultati, come i drammi mitologici di Annenskij, alle esperienze pagane eleganti e delicate di un Sergej Solov'ëv. Naturalmente, poeti che scrivono di tutto come Bal'mont e Brjusov, esprimono anche, con superficialità (ma non sempre) il tema pagano, benché si possa e si debba preferire a loro qualche lirica pagana, intensa, di Mirra Lochvickaja. Il tema pagano, ora in modo più scoperto ora in modo più marginale, attraversa l'esperienza poetica russa del Novecento fino agli intensi drammi mitologici di Marina Cvetaeva (in cui si può sentire, però, una certa suggestione della scuola mitologica francese). Qui voglio solo sottolineare che la poesia pagana di Ivanov nasce in un humus già fertile.

Devo qui osservare che il termine «paganesimo» nell'arte, riferito alla cultura moderna, assume molti significati, che vanno da una connotazione decorativa (le statue di dèi e dée che decorano i giardini, i pannelli mitologici) a un impegno esistenziale (il ritorno al mito antico come contestazione del mondo moderno o come ricerca di un'armonia classica o come espressione di situazioni proiettate dalla psicologia del profondo e «illustrate» con miti antichi). Nelle poesie mitologiche di Ivanov dovremmo distinguere quelle puramente decorative da quelle dettate da una sollecitazione esistenziale e, in vario modo, religiosa: il sentimento pagano può non essere un gioco letterario, e per Ivanov non lo è certamente (ma non lo è neanche per D'Annunzio). Inoltre Ivanov porterà oltre la sua ricerca e svilupperà un tema sostanzialmente sincretistico, il tema di Dioniso, del dio sofferente, e della sua «premessa» al cristianesimo. Non è di questo tema che qui mi occupo. All'inizio della mia lettura ero alquanto scettico, perché pensavo che l'ornamentalismo (anche se raffinato) di un cesellatore di versi come Ivanov dominasse, invece mi sono ricreduto e ho potuto leggere alcune liriche in cui l'impegno

esistenziale e poetico costituisce un momento di scoperta, ricerca, nostalgia, intuizione profonda della paganità in termini moderni. È quindi chiaro che ho cercato qui l'Ivanov non cristiano, ma pagano, ho cercato che cosa ha potuto dare un'esperienza pagana, sia pure determinata letterariamente, sul piano della realtà di una poesia. Certo in molte liriche di tema pagano Ivanov, come in poesie di altra tematica, si lascia prendere dalla tendenza riflessiva e raziocinante, ma, nei momenti di pura intuizione lirica, egli arriva a risultati che vanno sottolineati, come va sottolineato il suo essere creatore di miti. Ne ricordo due: l'uno si riferisce all'amore sorto fra due fratelli gemelli, il Giorno e la Notte, figli di Gea e del Cielo, e di come fossero tenuti lontani l'uno dall'altro, perché non facessero incesto, e di come il loro reciproco amore li attraesse l'uno verso l'altro, con l'unico vano risultato del crepuscolo e con l'inevitabile esclusione dell'uno e dell'altro. L'altro mito, *Apollo innamorato*, è un grazioso cantico sull'amore di Apollo per la musa Erato che, come sappiamo, è musa della poesia lirica. Ho dunque letto, con questa intenzione di ricerca degli dèi, le liriche di *Kormčie Zvezdy* e di *Prozračnost'*: è qui il momento mitologico più autentico, relativo al periodo 1903-1904 (gli anni dell'*Alcione* di D'Annunzio, il quale aveva incominciato a scrivere le sue *Laudi* nel 1899, a Settignano: e la storia di *Alcione*, così intensa, ha inizio appunto nel 1899). Ivanov non raggiunge il fascino di una lirica pagana come *Versilia* ma anch'egli sente, molte volte, e profondamente, l'incanto delle ninfe e degli dèi, il bisogno esistenziale di un'intuizione della natura attraverso il mito e trova, nell'incontro tra la perizia sua di artefice perfetto del verso e l'estasi di una visione pagana il modo di essere di una lirica.

Il materiale è abbondante e devo di necessità limitarmi: la mia scelta è naturalmente una sola, quella che esclude le poesie riflessive e raziocinanti, che esclude le poesie decorative (anche se molte di queste poesie hanno il fascino dell'oggetto d'arte ben fatto), e tiene conto delle liriche in cui, almeno secondo la mia capacità di lettura, si sente «la presenza del dio», cioè sia la verità di un'intuizione pagana che la verità di una sua espressione mitico-poetica senza residui.

La prima poesia di *Kormčie Zvezdy* è dedicata a Vladimir Solov'jëv, giustamente, dato che il titolo è *Krasota* e si riferisce alla poesia di Solov'jëv in cui si evoca la nascita di Afrodite (mito che sarà assai importante nella poetica di Ivanov) e si afferma come la stessa dea nata dalla spuma del mare non sia riuscita a dominare i demoni del caos e come dopo di lei sia apparsa la sua continuatrice, che ha perfezionato la lotta contro la materia e la bruttezza, e cioè la Sofia.

La didascalia è tratta dall'Inno omerico a Demetra (Ivanov, in genere, pone come didascalie alle raccolte o alle singole liriche o sezioni di esse citazioni tratte da Dante, da Goethe, dagli Inni Omerici o dagli Inni Orfici). In questa lirica, senza dubbio tra quelle esteticamente più vere del poeta, si parla di dèi che hanno ascoltato e reso vero il sogno del poeta, e il poeta si rivolge alla Bellezza, che vede certo in veste di dea, e le manifesta la sua devozione:

Che tu sia figlia della Terra / o del Cielo, ascolta: io sono tuo! / Il tuo volto ha per sempre mandato a me la luce.

E la Bellezza gli risponde, perché la Bellezza è mistero:

Io sono mistero, a me stessa, e mistero al mondo, / Che io abiti la dimora terrestre / O cammini per l'etere luminoso / O viandante, grazie a me tu potrai vedere. / Chi ha veduto il mio volto / Ha visto (*prozret'*)! vedere nel senso di avere la vegganza E. B.) per sempre: / E il mondo della terra ti sarà per sempre diverso.

Gioiosamente cammino per la strada della fiorita Gea / Vado, senza conoscerre dove, / E servo col sorriso Adrastea, / benevola, verginalmente straniera, / Io porto un anello / E il mio volto / È il mito raggio di un misterioso Sì.

Lo stesso autore cita questa lirica nel suo saggio *Simvolika estetičeskich načal*:

Così la bellezza scendendo ogni volta di nuovo sulla terra con i doni del Cielo, segna l'eterno sposalizio dello Spirito con l'Anima del Mondo, e appare davanti a noi come la prima immagine, eternamente rinnovantesi, e la promessa della Trasformazione universale (Io porto un anello / E il mio volto / È il mite raggio di un misterioso Sì). È del tutto chiara l'identità interna della bellezza e del bene.

L'idea di Ivanov, idea platonica, della «discesa» e del ritmo profondo della Bellezza (e dell'arte) può essere interpretata, ovviamente, in senso pagano o in senso cristiano: nel suo saggio egli riprende il mito di Afrodite, che nasce dalla spuma del mare, dal caos, come Anadiomene, risplende nel cielo come Afrodite Urania, e discende pietosa sulla terra a portare la bellezza, come Pandemia. Nella poesia, le figure pagane (come Adrastea: e, come dice nella sua nota lo stesso poeta, «servire Adrastea», cioè la dea Cibele, significava per gli antichi serbare la saggezza e il silenzio, e la stessa Adrastea era, per stoici e orfici, il Destino irrevocabile), le figure pagane, dicevamo, sono una illustrazione efficace di una visione che viene dal paganesimo più profondo, ma lo supera: il platonismo di Ivanov qui si realizza nel mistero della Bellezza la quale, pur nel suo mistero, è benevola verso il poeta e non rivolge contro di lui, come invece fa la Bellissima Dama di Blok, le rosse punte delle lance. La Bellezza, cioè, assume un carattere, un'immagine diversa, che la supera e la apre.

Già dall'esordio il poeta Ivanov, così profondamente imbevuto di cultura e di immaginazione pagana, oscilla tra questa attrazione per il mistero pagano della Bellezza e quello che sarà poi il mistero cristiano, attraverso la bellezza dionisiaca, pur così ambigua. Non so se siano queste «ambiguità», o contraddizioni di fondo o compresenze di una tensione pagana e di una tensione cristiana che hanno ostacolato la libera e gioiosa adesione del poeta all'esaltazione pagana: ma si tratta di un discorso più fantasioso che critico, visto che non possiamo chiedere a Ivanov quello che ci hanno dato Hölderlin, Mallarmé, o Gabriele D'Annunzio. Sui momenti di affinità con Gabriele D'Annunzio (anche come *tentazione*) val la pena di insistere.

Il linguaggio dominante, l'alfabeto fantastico e artistico di Ivanov resta comunque

in larga parte quello pagano o di derivazione greca. Certo le «cadute» di carattere oratorio sono non poche: per esempio la poesia *Okeanidy* (oltre la strana attrazione che Ivanov prova per le dée e le ninfe dell'acqua) ha troppi punti esclamativi per essere accettabile (troviamo qui naturalmente l'accenno a Prometeo che diverrà soggetto di una tragedia, come Tantalo).

La seconda sezione della raccolta è dedicata a Dioniso: è già presente qui quella «mescolanza» tra l'ambiguo dio di origine trace e Cristo che diverrà il centro (o uno dei centri) della ricerca filosofica di Ivanov (dei due aspetti di Dioniso, quello gioioso e vitale e quello masochistico e crudele, Ivanov scelse il secondo). Tuttavia la lettura delle liriche dedicate a Dioniso mi ha suggerito che il dio trace non è stato molto generoso col poeta, contrariamente al dio Apollo: difatti le poesie «dionisiache» mi sembrano più retoriche, più «costruite» di quelle «apollinee», in cui è rievocato il Dio della poesia, il dio dagli occhi d'oro, il grande scorticatore di Marsia, un Dio, questo, che, tra l'altro, era un po' trace anche lui. Non che mi aspettassi un'esaltazione dionisiaca alla Hölderlin, ma certo qualcosa di un po' meno freddo della poesia *Vinogradnik Dionisa*. È curioso che le due compagne di Dioniso, Skorb' e Mùka (naturalmente) sembrano riprese pari pari da due personificazioni mitiche che troviamo nel *Canto di Igor'*, e cioè Karna e Zlja. In questa liricaabbiamo in sostanza l'identificazione tra i grappoli d'uva e le lacrime (analogia onirica molto comune) e il sangue, la commistione tra Dioniso e il Graal. La tecnica del verso (versi lunghi, di diciassette sillabe, a imitazione «barbara», come direbbe il Carducci, dell'esametro) è comunque perfetta. La terza poesia della sezione, *Nevedomomu bogu* (Al Dio sconosciuto), in versi lunghi, è un interessante esempio del sincretismo pagano-cristiano di Ivanov: il «dio sconosciuto» è ben noto nella storia del cristianesimo, come il dio misterioso degli Ateniesi, nel quale Paolo volle vedere la premonizione di Cristo. Ma qui il Dio sconosciuto non c'è, c'è invece, ed è interessante, la ricerca del Dio sconosciuto, forse Adone, di cui si piange la morte e si invoca la resurrezione, o forse Dioniso, o forse il Cristo.

La lirica è un'evocazione di misteri pagani, e qui è anche il fascino, sia pure un fascino un po' archeologico e un po' estetizzante (qui il ricordo va al D'Annunzio dell'*I-sottoe* e della *Chimera*). L'arredamento ricorda naturalmente i soggetti dei pittori russi e non russi, con qualche incrinatura simbolista o qualche suggestione alla Moreau. Naturalmente risuonano antichi strumenti («zvučali cevnicy, i liry, i sistr, i timpan, i kim-vàl»). La rievocazione dei riti di Cibele (la frusta dei sacerdoti castrati della déa, i galli) si unisce ai riti bacchici, e in questo sincretismo un po' pasticcato, una specie di «storia» degli idoli, entra pure il cannibale (un sacerdote azteco?) che innalza al dio un cuore strappato alla vittima, cui fanno seguito immagini della crocefissione («O colpo della lancia nelle costole!... / Continuate, dolori di beatitudine! Rosseggiate, vivi ruscelli / Sono forse solo nella nera valle? Io sono qui. Elo! Elo! / O Morte! Ecco le voragini profonde, ecco i pozzi della tua prigionia! / Là urla selvagge, straniere... Sono solo! Solo! Elo! / Io sono qui! Sono forse canti di vittoria? Così ha vinto la morte, e non Tu? / Ma risorgi, Adone! Risorgi...»). Questa lirica rappresenta un sogno e rappresenta, in

sostanza, in forma evocativo-decorativa i «precedenti» del Cristo, fra cui anche Adone. Ma non si può dire che questa poesia sia tra le migliori di Ivanov, a parte la perizia di questi «esametri» russi.

In un'altra poesia, *Listopad* (Tempo d'autunno) un Dio Pan di marmo sogna, e sognava pure, nello stesso parco, una Musa, anch'essa di marmo: tra le foglie cadute e un cigno regale, sognano l'inevitabile destino che già li ha raggiunti. Nell'ultima poesia della sezione, *Zemlja* (La Terra), che ha per epigrafe un verso dell'oracolo di Dodona («Invocate la Madre Terra»; da qui la presenza della quercia e del suo sogno) e un verso di un inno orfico («Queste sono le membra di Pan»), il poeta immagina una Quercia che si chiede se il suo dio sia vivo, se la Terra sia ancora a lei madre. Ma da quando Pan è morto, dal Golgota è risorto un altro dio. Come si vede i temi fino ad ora dominanti sono piuttosto quelli del tramonto del paganesimo, della morte degli dèi. Ma questo tema non è dato solo in questo modo, del resto ripetitivo, ma pure in altri modi, anche come nostalgia del paganesimo, come si può vedere nella bella lirica *Golosa* (Le voci), che apre la sezione delle *Esperidi* (*Gesperidy*: con didascalia orfica «Ecco le belle mele d'oro delle Esperidi dalle risonanti voci»). C'è una nostalgia degli antichi dèi, una malinconica inquietudine dell'anima. Le immagini degli dèi sgorgano dalla voce del poeta, con una loro connotazione malinconica di nostalgia e di rimpianto, quasi uno stato di ombre, col loro mistero. Sgorgano dall'animo commosso del poeta, e non sono decorazioni ma proiezioni dell'anima:

Annunziatrice e amica delle mie Muse. / Compagna delle Menadi ispirate! /
Perché dobbiamo sognare / Il sacro giardino di uno sconosciuto sud?

Più avanti, dopo aver ricordato Dioniso, nume ormai presente sempre o quasi sempre nel suo mistero e nella sua ambiguità il poeta dice:

E dove ci chiama di un'azzurra Nereide / La cantante tristeza? / E dov'è la plaga intrecciata d'oro / Dell'incantata Esperide? // Silenziosi dormono i templi dei nostri idoli / Nei mari purpurei di antichi sogni, / Invano bruciamo i timiami / Sugli altari dimenticati. // Perché dunque in nimbi fumosi / Ombre ondeggiano simili a dèi, Risvegliano i canti di lire delle corde di zefiro / E chiamano alle rive native? // E chiamano a nuove dimore / Le voci di inaccessibili volti, / E risonanti di un flauto misterioso / Sono i boschi silenziosi?.

Nostalgia degli dèi, l'eterno tema della morte di Pan, della morte di Dioniso, il senso di un altare vuoto. Tra l'altro, oltre a questo altare vuoto che è un simbolo usato anche da D'Annunzio (p. es. nel poema *Il fanciullo*), la parola «timiami» è una parola tipicamente dannunziana e alconica, già usata, comunque da Puškin, Žukovskij ecc.

Con gusto di pietà archeologica, con il sogno di recuperare rituali antichi, si svolge la lirica successiva *Trizna Dionisa* (Il banchetto di Dioniso):

D'inverno, al tempo dei baccanali / Quando il folle coro delle Menadi / Con il turbamento delle grida funebri / Inquieta il sangue delle deserte montagne, //

Sulle alture, dove di Melpomene / Da tempo tace la terribile voce / E tra le rovine dell'antica scena / Si è spento il bacchico altare, / Tra i profumi e la tristezza / Invocando colui del quale era questa casa, / Abbiamo incoronato una nuova Menade / Con la ghirlanda di Dioniso: / Abbiamo intrecciato rose di fiamma / Con l'edera, conforto di ardite tenerezze / E sulle foglie, come la crème ignote / Tremando, brillava il diamante della neve.

Questa nuova Menade canta, invita a circondare di grappoli i tarsi e le coppe, a innalzare la nostra ebbrezza, a risorgere, come dèi e non più schiavi, a oltrepassare la soglia delle leggi terrestri, e

nel tormento dell'amore e nel festino dei lamenti / Risorgerà il dio dell'estasi!...

Ma il vento, le rose che perdono i petali, il cipresso che si piega triste, i tralci nudi, sussurrano: Dioniso è morto, Dioniso riposa. L'ultima strofa è significativa, per questo momento della poesia ivanoviana:

E dal convito, dal Baccanale di morte / Tornammo, confusi e tristi; / Ed era lontano della triste terra / Il ritorno della primavera pagana.

Chi sia stata la Menade (Lidija Annibal?) non sappiamo e non ci interessa. Erano tempi, quelli, in cui molti giocavano a rifare i riti antichi, e anche il nostro Gabriele amava travestire le sue fanciulle con pepli e chitoni e farle danzare tra i pallidi ulivi della Toscana: in questa lirica Ivanov non gioca, mi pare, ma esprime la sua malinconia e la sua rassegnazione per la morte di Dioniso. Del resto, neppure Gabriele giocava, e la sua ricerca pagana, pur così splendidamente sensuale, era anche colma di malinconia.

Anche la posìa (elegiaca, in versi lunghi) *Eritis sicut dei* ha come fabula un sogno e come tema se sia possibile conoscere se stessi e, grazie a questo, essere come dèi. Alcune immagini sono belle e struggenti, come il tempio di Segesta dopo che è tramontato il sole. Il Golgota non è quello di Cristo, è quello dell'antico dio, di Apollo, che stava nel vecchio tempio in rovina, e dove, nel sogno, il poeta vede la Pizia, ancora, e sente l'aroma dei timiami, bruciati in onore del dio. Però dentro lo stesso sogno il sognatore sente che l'odore del timiamo è disperso, e l'idolo del tempio è caduto in polvere. (Confronta *Il fanciullo* di d'Annunzio).

La raccolta *Gesperidy* è dunque una raccolta di temi ispirati a una malinconia pagana, a un tentativo, che si sa inutile, ma che si deve fare, perché risorgano, almeno in qualche sogno, gli antichi idddii. E il tema degli dèi si intreccia con il tema della poesia, naturalmente: di qui la bella poesia dedicata a Terpandro, il musicista e poeta di Lesbo, inventore della cetra a sette corde, di qui la poesia dedicata a Orfeo e la lirica *Misterii Poeta*, che mi sembra uno dei più alti risultati della tematica pagana di Ivanov.

La poesia *Orfej* è scritta nei versi lunghi che conosciamo, e in cui Ivanov è veramente maestro, che mi sembrano i più adatti al suo respiro poetico, in questo tempo.

Tra l'altro l'assenza di rime giova molto alle liriche. Lasceremo Orfeo che scende nelle tenebre che Ade gli ha aperto, verso le fluttuanti ombre, verso il volo delle Erinni, e l'eterno orrore di coloro che sono prigionieri nelle bronze prigioni delle Gorgoni: ma Orfeo è accompagnato sempre dalle Cariti, e nella sua discesa agli inferi canta il suo peana.

Prima di *Misterii Poeta* c'è una lirica assai graziosa ed elegante, in tetrametri trocaici rimati, dedicata agli dèi che presiedono ai giorni della settimana (*Dni nedeli*), dal Sole alla Luna, da Marte e Mercurio, a Zeus («immagine della eterna, maestosa / Inaccessibile Bellezza») ad Afrodite, a Saturno.

Ma desidero soffermarmi brevemente sulla lirica *Misterii Poeta*, proprio perché è dedicata al dio Apollo.

Anche qui i versi lunghi e l'assenza di rime costituiscono pregi artistici di notevole interesse, non tanto in sé, naturalmente, quanto per il ritmo che l'autore ha saputo dare al suo canto:

Nel vortice lontano di suoni misteriosi, nell'armoniosa misura delle frequenti grida / La sua venuta e il suo avvicinarsi apre il dio Apollo. / Il tinnire delle corde, il suono dei cembali, il ritmo e il canto dei possenti cori; / I cantori celebrano il dio dei canti: l'ospite viene.

Nel vortice lontano dei suoni misteriosi, dunque: viene l'ospite, viene il portatore della poesia, il grande ispiratore, e il cantore non sa se grazie all'invasione del dio, se egli abbia superato i confini della natura, se sia tratto in estasi lontano dalla terra. Il tema della poesia come estasi è qui, dunque, chiaramente espresso. Questa poesia ci permette di penetrare nel mondo e nel sogno di Ivanov. Qui possiamo dire che Ivanov ha veramente sentito l'odore e lo splendore del dio. Va sottolineata l'arte, la capacità di Ivanov di ridar vita a ritmi che vogliono riecheggiare i ritmi antichi.

Non starò qui, certamente, a ricordare le discussioni sulla natura della poesia, così intense, e le soluzioni che venivano date al problema allora (certo molto più affascinante di quelle aride e inutili di oggi), né ricorderò il giusto rilievo dato all'intuizione e alla concezione della poesia come estasi, l'idea della poesia come dono del dio: anche Ivanov, come sappiamo, contribuì in modo creativo all'elaborazione, allo sviluppo del problema. Nella lirica di cui stiamo parlando c'è la descrizione dell'improvvisa «invasione» del dio:

Ma ancora, tra le molte voci, il dono casuale di oscure parole / Prende l'orecchio, lo ripetono gli echì di non libere labbra. / Un attimo, e più vicini fluiscano i suoni. Le parole pienamente comprensibili / Prendono nuova forza nella loro unione per affinità ed eleganza, / E generano la bellezza, come anticamente le onde armoniose / E cullano la meravigliosa immagine: egli sale (il dio) e risplende, sempre più luminoso.

La Bellezza è Afrodite che nasce dalle onde e si sviluppa in armonia grazie alla volontà di Apollo che domina il cantore.

E così dicono gli ultimi versi:

Un attimo e il canto col suo pieno riflesso ripete le suggestione del dio. /
Dalle labbra che risuonano senza più trattenersi, il canto perfetto vola via /
Come la freccia che vola precisa, facendo scuotere il risonante arco.

Qui, nella rievocazione del mito antico e nell'inno ad Apollo, Ivanov espone una teoria della poesia, della sua origine, della sua natura.

E chi è devoto al dio, non può che essere d'accordo con lui, quando scortica Marsia, il falso poeta, il cantore dal cuore impuro e pusillanime, che tenta di nascondere la sua terrestre ingordigia: così dice Ivanov nella poesia seguente, che egli chiama, alla greca, «epirrema» (invettiva).

Perché dovremmo interpretare *Misterii Poezii* come un'allegoria, e non come un vero e proprio inno ad Apollo? Ivanov si lascia, per fortuna, trascinare dal mito (non lo fa sempre, e spesso interviene con i ragionamenti) e, dunque, fa rivivere veramente il dio.

Il mondo greco, a lui filologo, si rivela naturalmente anche nel rivivere i poeti antichi e i loro canti (come nella bella lirica, in strofe saffiche, dedicate a Saffo, o negli inni al genio dell'Ellade, e qui, ovviamente, Ivanov è in ottima compagnia, come quando parla con ispirazione dei templi di Paestum, di una «consonanza di pietre», di un concerto, di un'armonia che egli sente: per cui egli può, col tremore nel cuore (perché sente la presenza del nume) entrare nel tempio di Poseidon, può pregare l'antico dio del mare, e sentire addirittura la sua voce («E la tua voce più forte, risuona, o re Poseidon»), nella poesia che porta il nome di *Pestumskij Chram* e che così chiude:

Dopo lungo errare dalle onde cimmerie / Ho trovato un porto, davanti ai tuoi altari. / Da dove comincio, pacificato cantore? / Dall'antica melodia della lira che rivive.

L'incontro con il dio, con gli dèi, è l'incontro con la poesia eterna: e, come sappiamo, gli dèi avevano un odore, un'ambrosia, che il poeta che li evoca deve sentire, come la sentiva, fra noi, per esempio, Ugo Foscolo e come la sente, per fortuna, Vjačeslav Ivanov.

A volte il nome di un dio, o solo un'iniziale maiuscola, sono la bella «illustrazione» di un momento cosmico, di una riflessione profonda e non necessariamente l'evocazione di questa o quella divinità. Così si può dire per la poesia *Mgla* (La tenebra), nella raccolta *Thalassia*, o per *Golos Morja* (La voce del mare), o nelle liriche della raccolta successiva, dedicate alle montagne e alle loro ninfe (*Oready*).

Ivanov è un maestro nell'arte del sonetto: oltre che nella raccolta *Sonetny*, con *Vospominanie* (Il ricordo) in cui, ancora una volta, è tema il mistero della Bellezza; o *Polot* (Il Volo) in cui risuona il grido di Prometeo. E val la pena di sottolineare l'importanza e il valore di uno dei *Sonetti Italiani* (*Ital'janskie sonety*) e cioè *Speculum Diana*:

Ecco lo specchio di Diana. Fitto intorno / Il magico cerchio di querce e pa-

scoli montani / Ha rinchiuso in sua prigione la coppa delle acque lacustri. / La dea è qui, tra la nuda folla delle sue compagnie.

La delicata intonazione della poesia, il suo tremore sono la dimostrazione della presenza della dea: presenza benevola, perché Diana non ha trasformato il poeta in cervo, come Atteone, né l'ha accecato come fece Atena con Tiresia. E ancora, Siracusa: che ha, come Saffo, le chiome di viola e sorge dal giacinto delle onde del suo mare greco, dalla sua fonte Aretusa, finalmente raggiunta dall'amante Alfeo; dove vennero le dorioche muse e Pindaro. Certo, forse è anche archeologia, forse il regesto delle immagini può sembrare anche scontato: ma Ivanov si salva, proprio grazie alla sua «emozione» pagana, al suo credere negli dèi, alla sua raffinata arte. E anche a quella malinconia che sta dietro queste evocazioni: la malinconia dei templi vuoti.

Nella raccolta *Distichi* leggiamo il componimento cui ho accennato all'inizio, *Den' i Noc'*, una leggenda mitico-cosmica, espressa in eleganti distici di esametri e pentametri dattilici, in un pacato ritmo narrativo, di come il Giorno e la Notte, figli gemelli della Priroda-Pramater' si fossero innamorati l'uno dell'altra e di come il loro peccato fosse punito con la morte dell'uno nell'altra e della Notte stellata nel Giorno luminoso, e di come il loro figlio fosse il Crepuscolo.

Rievocazione letteraria è l'elegia *Laeta*, contrapposta ai *Tristia* ovidiani: una lunga enumerazione dei sentimenti del poeta che si trova a Roma, venuto dalle lontane terre cimmerie, e proclama che Roma non muore, non muore il genio e non muoiono gli dèi, ci sarà ancora la bellezza. L'elegia, divisa in tre parti di cui l'ultima incompiuta, elegia che risale al 1892, non è comunque molto interessante per il suo carattere enumerativo, quasi di «guida» sentimentale-turistica delle antiche bellezze di Roma. Pure di carattere descrittivo e raziocinante sono le terzine di *Sfinks*, di *Vrata*, di *Miry Vozmožnogo*, che non servono alla mia ricerca, anche se qua e là, nomi di dèi sono citati e devo dire che neppure il diritambo *Vozroždenie* (La rinascita), riesce a commuovere fino in fondo, a causa di una sua, forse inevitabile, oratoria, ma certo colpisce per l'eleganza, per la raffinatezza delle immagini, per la sapienza dei ritmi; il mistero di Dioniso è però rievocato nella sua profondità (la didascalia è di Ermias, Οὐτός ἐστι τῆς παλιγγενεσίας ὁ Δεός nell'identificazione tra Dioniso e il ditirambo).

O Dioniso, non sei tu forse / La Morte, la Fiaccola / Della doppia alba? Il Sole delle Ombre? / Dove sono i rami dell'Albero? / Dove l'oscura radice? / Cresci tu forse / Nel giorno o nella / Notte, luce di Mezzanotte? / O tu che calpesti i grappoli / Giorno-Vignaiolo! / Lo scarlatto del tramonto / E la porpora del mattino / Evio! / Il seme che si è addormentato / Nella culla / Gravido di Morte, / Inno, avvinghiato dalla forza dell'edera / Canta, o anguicrinito.

Nel clima culturale in cui scrive Ivanov il ditirambo è legato alla tradizione di Dioniso, e Nietzsche scrive ditirambi e D'Annunzio ritma con i suoi quattro ditirambi il libro di Alcione. Ivanov dedica al ditirambo una nota interessante, in cui ricorda come

le poesie *Ganimed*, *Geliady*, *Orfej* di *Prozračnost* siano scritte «nello spirito degli antichi ditirambi, scritti per l'esecuzione musicale con le maschere e nella scena tragica». Ma non è di questo che qui devo parlare (l'articolo sul ditirambo è seguito dalla traduzione di un frammento dell'inno di Bacchilide dedicato a Teseo). Anche il ditirambo *Vozroždenie* ha un intento sperimentale, l'imitazione dei versi brevi e concitati del ditirambo greco, ma il suo tema è, appunto, la rinascita, in cui Ditirambo e Dioniso si identificano in questo senso.

Anche nel libro successivo, *Prozračnost'*, compaiono gli dèi, compaiono come assorta rievocazione di miti (Persefone: interpretazione suggestiva della figura misteriosa e chiara della Regina delle Ombre, dea del Sonno, della Primavera e della Morte), come canti-preghiera agli spiriti antichi, alle ninfe degli alberi, le Driadi. E appunto *Driady* si chiama una delle più intense poesie della raccolta:

O anime assonate dei sommessi alberi, / Nostre oscure sorelle, Driadi! / Immagini incerte di fanciulle dagli occhi verdi / Frescure verdi-spiranti, / Scigni di lievi anime, sacrari degli alberi!

C'è in questa poesia dedicata alle ninfe dei boschi un bisogno panteistico di comunione con la natura e la sua Anima, cioè con gli dèi, una comunione in cui l'anima non conosca più i suoi confini, non conosca più né limiti, né spazio, né la distinzione fra l'Io e il Tu: e questo nell'ascoltare il fruscio della Driade che permette alle labbra dell'anima di aprirsi, di cantare come in un sogno confuso, di sentire nel profondo il vento della primavera e i sospiri del triste autunno, di sentire come cresca l'Albero, l'Albero della vita, come cresca dalla umida, profonda eternità, perché è proprio l'Albero della Vita che trae le sue forze dal seno dell'Eternità. Qui l'evocazione della Driade permette al poeta di dispiegare la sua visione cosmica e religiosa, di evocare il simbolo antichissimo e universale dell'Albero e, nello stesso tempo, in un canto ampio e profondo, di sentire senza ostacoli vivere la vita degli alberi, la loro linfa, di sentire «che le radici sono la luce dei rami, e i rami sono il sogno delle radici» (*I korni — svet vetvej, i vetvi — son kornej*: uno dei versi più profondi di tutta la poesia russa), di sentire come una unica anima arda attraverso le anime di tutte le luci. O se volete di tutte le stelle. Non una visione profonda e cosmica come questa, ma un delizioso oggetto pagano, una statuetta di alabastro, è la poesia seguente, che per me è un vero gioiello:

Ho veduto il dio Pan nei profondi boschi / Cullare un giglio. / Ho sentito Psiche nelle voci del bosco: / Pan ripeteva il suo canto. // Ho teso il mio udito, ella aveva preso / Il suo flauto, / Respirava nella canna e di nuova malinconia / Viveva il flauto. // E Pan componeva al ritmo divino / L'antica canzone. / E col timido canto risvegliava le Driadi / Le fanciulle dormienti.

Il materiale è copioso, e non devo qui comunicare il registro accurato della mia lettura (una lettura, come è chiaro, *pagana* di Ivanov). Di questo spirto pagano vive in particolare la sezione *Driadi*, in cui leggiamo anche dei bei canti di Dafni (*Pesni Dafni*-

sa), l'eterno amante di Cloe, immagini di un eden perduto di cui siamo continuamente alla ricerca: qui nell'ora in cui Dafni non dorme, Pan sogna sotto una nuvola di caldo: e voi, cicale,

Forgiate a me le frecce / Di languidi ardori, / Di ebbri desideri, / Oh, forgiatrici / Sotto il resinoso terebinto, dove nel sonno è distesa Cloe!

Anche qui troviamo un'altra tipica parola dannunziana, terebinto, e troviamo, tradotta e per così dire un poco repressa (secondo il costume russo) un po' della sensualità mitologica di Gabriele D'Annunzio: la poesia venne scritta a Roma nel 1895.

La lirica *Apollon vlijublennyj*, cui ho accennato all'inizio, è un esempio di «creazione di un mito», almeno così credo, perché non mi risulta, che gli antichi abbiano immaginato, fra gli amori di Apollo, anche un amore per la Musa Erato, che, come sappiamo, è la Musa della poesia lirica, anzi della lirica amorosa¹:

E l'innamorata fiamma dello sguardo, / Il figlio di Latona dai riccioli d'oro, / In mezzo a quel coro divino / Guarda intensamente Erato. // Ascolta la melodia di Pan, / E lontano dalle ispirate compagne / Conduce il dio segretamente / La fanciulla in un prato fiorito. // E trascinato dal languido desiderio / Erra con lei, silenzioso, / Per solitarie vallette, / Nei boschetti di mirti e di olivi.

E le tre Cariti, nella loro splendente nudità, sorridono, come Eros, a questo impenituo amore, dal quale nasce la poesia, il suono delle corde dorate della lira.

Un'osservazione che va ripetuta è che Apollo sembra ispirare ad Ivanov liriche molto belle, più libere a «pagane» (nel senso più positivo di questo termine) di quelle che gli ispira l'ambiguo Dioniso.

Un altro componimento mitologico è l'elegia *Narciss* (Narciso), un'elegia elegantissima e armoniosa:

O forse tu, orgoglioso Narciso, ubriato da una visione solitaria, / Nel languido sogno errante, pieno di segreta armonia? // Va dalla ninfa che ti chiama, tu che finora non hai conosciuto te stesso, / Ma non guardare, chinandoti, nello specchio dell'acqua sonnolenta // E se tu non sei Narciso, avendo visto il tuo volto riflesso / O sconosciuto, io tremo: perché diverrai un nuovo Narciso.

Sempre in *Prozračnost'* troviamo *Ganimed*, *Geliady* e *Orfej rasterzannyj*. *Ganimed* è un frammento, incompiuto, del quale non si può dare un vero giudizio: mi sembra una composizione oratoria, in cui i significati che la cultura mitologica e anche alchemica ha dato del mito di Ganimede rapito in cielo dall'aquila di Zeus sono del tutto assenti. Più interessante il poema *Le Eliadi*, le sorelle di Fetonte che piansero il giovane auriga

¹ Se mai Erato fu *rivale* di Apollo, perché innamorata, come il Dio, di Giacinto.

del carro solare, quando fu folgorato da Zeus e cadde nell'Eridano: le Eliadi furono trasformate in pioppi e le loro lacrime divennero gocce di ambra:

Figlie del Sole, Eliadi, / Sul verde Eridano / Sotto la fascia purpurea / Del crepuscolo serale / Sul tumulo sepolcrale / Versiamo le lacrime, non abbiamo conforto! / E saranno nel puro Eridano / Le nostre lacrime ambra.

Anche qui c'è un'interpretazione interessante del mito, perché le tre Eliadi, le tre sorelle di Fetonte, incarnano, ciascuna, un diverso destino per il giovane, un destino che doveva essere di gloria (guidare i cavalli del Sole!) e fu morte.

Infine Orfeo straziato che è poi Dioniso straziato: Orfeo fu straziato in Tracia dalle menadi di quella terra, che fu anche dimora di Dioniso. Questo componimento ha alcuni versi e strofe assai suggestivi:

Noi siamo le figlie del mare, Orfeo! / Noi siamo i figli dell'angoscia e dei sor-
di dolori! / Noi siamo le anime del Caos! Scendi a guardare / Nel torbido vuou-
to gli occhi della notte!.

Sono le Oceanidi che cantano. Questo poemetto è assai intenso e profondo, e richiederebbe solo esso un intero studio. Quindi concluderò solo nominandolo e riservandomi, se mai, di commentarlo altrove.

Con questo mio intervento ho cercato di sottolineare come Ivanov abbia sentito il «paganesimo» e in quali forme.

Certo, il paganesimo greco-latino come suggestione letteraria, rivisitato tra la fine del secolo scorso e l'inizio del nostro, ha dato risultati diversi: da quello puramente decorativo-artistico, a quello di una intensa partecipazione. Ma anche se la lirica pagana di Ivanov fosse tutta «decorativa» e se Ivanov fosse solo l'autore di bronzi e di alabastri mitologici (il che non è), mi andrebbe bene lo stesso. La sua arte va ammirata, la sua capacità di riprodurre ritmi antichi anche. Ma Ivanov, come abbiamo visto, non è soltanto questo e in molte liriche dimostra la sua fede negli dèi, cioè la sua partecipazione ai miti antichi, la sua passione nel riviverli, il suo desiderio di comunione panica e di incontro con gli dèi: e qui gli dèi non sono falsi e bugiardi, ma sono autentici ispiratori di poesia.

I confronti rapidi che ho fatto ci possono anche permettere di definire il tipo di poesia pagana di Ivanov. Come s'è detto, Ivanov non raggiunge la totalità panica di Hölderlin, né la sensualità profonda e così pagana di D'Annunzio, e i suoi dèi non hanno neppure le incrinature decadenti e così moderne degli dèi e degli eroi del Pascoli (si pensi all'avverbio «forse» usato in quel bellissimo poema che è *Anticlo* nei *Canti conviviali*). E questo anche perché è già ossessionato dal cristianesimo. Se mai, può essere considerato vicino all'ornamentalismo pagano (parnassiano-simbolista) di un Henri de Régnier. Qui sorgerebbero altri problemi. Per ora, basti dire che, nella sua interiore libertà e nel crescere ispirato della sua poesia, Ivanov raggiunge, a volte, veramente i suoi dèi antichi, che ritrovano nei suoi versi una nuova vita e vitalità.

Giovanna Calebich Creazza (Venezia)

ASPETTI DELLA TRASCENDENZA NEL PENSIERO ONTOLOGICO
DI VJAČESLAV IVANOV

Nel periodo storico che vede la fusione dei concetti di υοῦς e di φυχή, che vuole gli Dei caduti e risorti, che propone un neo-umanesimo innovatore e riformatore, si leva il monito di Ivanov: «L'età presente ha bisogno di coltivare l'anima. Essa è necessaria per l'integrazione della personalità. L'atomizzazione della società a cui fu accennato è anche spersonalizzazione dei singoli (...). Per non essere triturati in un pulviscolo di anime morte, in una nebulosa di atomi senza io, noi dobbiamo vivificare la personalità. Ma questo scopo non si raggiunge per mezzo d'istituzioni, tanto meno per mezzo delle libertà democratiche basate sui principi della rivoluzione francese, che hanno già portato il loro frutto d'atomizzazione. L'unica via è la via dello spirito. Perciò è salutare la ricerca di un orientamento nelle cose spirituali»¹. L'uomo del nuovo secolo XX è privo di direzione e si dibatte nei suoi problemi esistenziali, prigioniero di una cultura che genera angoscia, illuso da chimere e da falsi profeti. «L'attuale crisi dell'individualismo» osserva Ivanov «non si manifesta soltanto in un ordine irrigidito dalle norme (...), ma affonda le sue radici nella crescita e nel mutamento della coscienza individuale, che in tal modo cambia, mina la sua unità».²

1 Dove sono? dove sono?
Di me stesso io
Ho avuto fame.
Io sono nella profondità dei miei specchi!
 («Translucidità»)

Questi versi, che un tempo sarebbero stati capitì solo da quel genere di persone che hanno particolare interesse alla sfera spirituale, sono come dire l'espressione di un fatto psicologico comprovato, tipico della nostra epoca, e che risiede nel fatto che la scienza non sa più che cosa sia l'«io», inteso come valore costante nel fluire della co-

¹ Ivanov, Vjač.: *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, in *Sob. soč.*, Bruxelles 1979, vol. III, pag. 480.

² *Ibidem*, pag. 476.

scienza»³. Ivanov vede alla base della crisi dell'umanesimo il dissidio creatosi tra la «scienza» e la «coscienza», cioè tra la realtà oggettiva dell'uomo razionale e la realtà soggettiva dell'uomo spirituale, dissidio che comporta il prevalere della ragione sulla fede. Ivanov richiama l'attenzione sull'importanza della fede religiosa e della dimensione spirituale, perché senza di esse l'uomo si smarrisce e non sa più dove si trova. I versi

«Dove sono? dove sono?
Di me stesso io
Ho avuto fame.
Io sono nella profondità dei miei specchi!»

si prestano a molteplici chiavi di lettura, in quanto sono la rappresentazione simbolica di stati di coscienza diversi, espressi nella ricerca spasmatica di un «se stesso» unico che li armonizzi tutti; in pratica questi versi hanno un significato che è fondamentale per tutti i diversi stati di coscienza in quanto li comprende tutti: chiedendosi *Dove sono?* l'autore va alla ricerca della sintesi di tutte le possibili immagini di tutti i suoi specchi. Dal momento che ogni specchio corrisponde a una realtà relativa, Ivanov vuole raggiungere il suo «Realex» assoluto. In questo «iter» egli chiede a se stesso la massima chiarezza, soprattutto quando questa è difficile e vuole manifestarsi solo parzialmente, alterandosi con mille maschere. Ivanov sa che è necessario opporsi alle proprie maschere con rigore assoluto, con un'onestà feroce, con faticoso coraggio, perché il fine della maschera è quello di alterare la realtà dell'essenza; in presenza di mascheramenti la domanda *Dove sono?* riceve una risposta irreale. Ivanov si chiede *Dove sono?* per realizzare la sintesi del proprio esistere ed essa è ottenuta da una somma di situazioni che possono essere tra loro simili, ma anche antinomiche e conflittuali, esistenti, appunto, «nella profondità dei propri specchi». La domanda di Ivanov tende a realizzare quella realtà nella quale convergano tutti gli elementi che appartengono all'autore, compresi quelli che sono in contrasto tra loro; Ivanov vuole portare alla luce dal suo profondo anche i propri contrasti per trasformarli, perché da «Realia» diventino «Realiora».

La domanda *Dove sono?* vuole stabilire il grado della propria consapevolezza di «essere», il rapporto esistente tra le aspirazioni e la disponibilità alla loro realizzazione, l'interrelazione tra lo spazio metafisico («dove») e il tempo che condiziona l'evoluzione fisica del fenomeno («sono»). La «consapevolezza di essere» deve essere libera dall'angoscioso bisogno di «dimostrarsi di essere»: la soluzione metafisica di Ivanov libera l'uomo dal dover dimostrare scientificamente la realtà della propria esistenza, condizione che porta all'apostasia⁴, alla nevrosi⁵, alla rovina dell'uomo stesso.

Il nucleo di questo discorso ivanoviano è l'uomo nella sua natura fisico-metafisica, quale punto fermo di una situazione mutevole e mutante, la quale appare in modo ben

³ Ivanov, Vjač.: *Ty esi*, in *cit.*, pag. 263.

⁴ Ivanov, Vjač.: *Discorso*, *cit.*, pag. 466.

⁵ Cfr. l'articolo *Discorso*, *cit.*, paragrafi 1, 2, 3, 4, 5, pagg. 452/462.

definito all'interno di forme soggette a trasformazioni. Coi suoi versi Ivanov dichiara apertamente la necessità di stabilire quel punto, fondamentale e assoluto, che sia matrice di infinite soluzioni e riferimento all'infinito stesso, e nello stesso tempo egli segna il limite tra il razionale e l'irrazionale: l'uomo Ivanov che cerca se stesso («ho avuto fame di me stesso») cerca essenzialmente la conferma di «essere».

A questa domanda Ivanov risponde nella prima parte del suo poema «Čelovek (L'Uomo)», intitolata «Az esm' (Io sono)»⁶. L'«io sono» è il «principium individuationis»⁷ dell'«essere»: «l'Essere conosce Se stesso per mezzo di Se stesso»⁸. In Čelovek (L'Uomo) l'«io sono» prende coscienza di sé e dei limiti che appartengono alla sua natura per mezzo della Croce⁹, cioè misura la sua realtà oggettivo-soggettiva in base a quel parametro spazio-temporale che, anticipato da Cartesio, sarà spiegato scientificamente nel XIX secolo ma che gli antichi conoscevano e usavano in modo simbolico da secoli. Per mezzo della Croce l'uomo esce dal tempo e dallo spazio che lo limitano ed entra nel divino, diventa «Uomo Universale»¹⁰, suscettibile di perfezione. Sulla Croce sta l'Uomo-Dio; la Croce è dunque la forma che permette al Dio di realizzarsi nella dimensione umana affinché l'umanità possa tornare a Dio ed «essere» con Lui, in un processo infinito di transustanziazione tra Verbo e Carne. Le fasi della transustanziazione sono fasi di discesa e di ascesa¹¹, sono le fasi della trasformazione dell'energia nella materia e della materia in energia, dove ogni big-bang (esplosione) presuppone la nascita di un nuovo universo (espansione) e ogni universo comporta una fine e quindi un nuovo big-bang ed in tal modo si compie il ciclo di Vita-Morte e di Morte-Rinascita, di incarnazione del Dio e di divinizzazione dell'uomo. Solo nell'interpretazione cristiana di vita, morte e rinascita si attua per Ivanov la salvazione dell'uomo, perché il cristianesimo realizza se stesso nella Resurrezione: «Il cristianesimo è, a confronto delle altre religioni, l'affermazione più radicale della discesa divina, spinta fino alla sepoltura del Dio-Uomo nel seno della terra. "Descendit et incarnatus est — et homo factus est; passus et sepultus est; et resurrexit et — ascendit"»¹².

L'«io sono» per mezzo della Croce permette all'uomo di verificare la realtà del suo esistere; l'uomo però deve percorrere un lungo cammino nell'ombra prima di arrivare ad avere coscienza di sé, deve cioè affrontare ciò che il mito propone simbolicamente come la battaglia che l'Eroe — unico Uomo nella moltitudine priva di nome degli uo-

⁶ Ivanov, Vjač: Čelovek, cit., pagg. 195/242 e la sua traduzione italiana *L'Uomo*, F.lli Bocca Ed., Milano 1946, a cura di R. Küfferle con la supervisione dello stesso Ivanov.

⁷ Ivanov, Vjač: *Ty esi*, cit., pag. 267.

⁸ Guénon, R.: *Il simbolismo della Croce*, Rusconi, Milano 1973, pag. 135.

⁹ Ivanov, Vjač: *L'uomo*, cit., pagg. 34, 35, Cfr. inoltre Guénon, R., cit., pagg. 31/48.

¹⁰ Ivanov, Vjač.: *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la «Docta Pietas»*, cit., pag. 444. Cfr. inoltre Guénon, R., cit., pagg. 25/30.

¹¹ Ivanov, Vjač.: *Discorso*, cit., pag. 462. Cfr. anche *I limiti dell'arte*, in *L'estetica e la poetica in Russia*, a cura di Lo Gatto, E., Sansoni, Firenze 1947, pagg. 453/5.

¹² Ivanov, Vjač.: *Discorso*, cit., pag. 462.

mini — deve combattere e vincere per adempiere al compito al quale è chiamato. Solo l'uomo saggio, l'Eroe mitico, impara a conoscere che il vero significato dell'«io sono» è nel rapporto armonico tra il «principium individuationis» e l'«essere». Il ricorso al mito è indispensabile a Ivanov per chiarire i passaggi logici del suo discorso. Il procedimento ivanoviano è estremamente preciso nella sua complessità, in quanto Ivanov usa la simbologia mitica in un modo che è a sua volta simbolico: «Eros, per il quale soffre la Psiche-sposa, che viene invocato dalla Menade-madre e le cui membra sparpagliate raccolgono Iside-vedova, è il Figlio»¹³. Ogni riferimento al mito contiene un discorso autonomo; oltre a ciò, la varietà degli elementi mitici determina la varietà stessa delle forme nelle quali si esprime il pensiero religioso di Ivanov. Il coefficiente che differenzia la religione dal mito è costituito dalla Fede: infatti, senza la Fede, la religione ellenica riproposta da Ivanov diventa pura simbologia mitica (in essa gli Dei erano) mentre il cristianesimo, supportato dalla Fede, conserva inalterato il suo valore di religione (in esso Dio è); nella religione ellenica ci sono gli uomini-dei, nel cristianesimo c'è il Dio-Uomo. Gli dei mitici sono immortali, ma se essi non muoiono non possono neppure risorgere: dove non c'è Fede nella Morte non ci può essere Fede nella Rinascita. Diverso è l'uso che Ivanov fa del mito egizio, perché è un mito di vita oltre la morte¹⁴. Vita e morte sono dunque rispettivamente tesi e antitesi della rinascita, cioè di una nuova vita. La Morte non corrisponde necessariamente alla morte fisica, perché il valore teologico della morte corrisponde ad un cambiamento di stato, bisogna cioè «morire a se stessi» («il transcende te ipsum» agostiniano così caro a Ivanov¹⁵) per sintetizzare una nuova dimensione dell'«essere» nella trascendenza.

Al problema dell'essenza è annesso quello della conoscenza: colui che dice «io sono» ha la consapevolezza di essere «uno» differenziato dagli «altri»; ci troviamo quindi ad affrontare il problema dell'«io» — dell'oggettivo/soggettivo, dell'unità sdoppiata in spirito e materia —, problema che Ivanov pone all'interno di una struttura di antinomie: «Tutto è antinomico (...), come antinomico è l'uomo stesso in genere — nella sua natura complessa e multiforme, partecipe del subcosciente imperscrutabile...»¹⁶. Il valore di base nella serie di antinomie è l'«io», unità scissa «in due sfere eccentriche»¹⁷, cioè in «Animus» e «Anima»¹⁸. L'«Animus» è il principio maschile, razionale; l'«Anima», che Ivanov definisce «menade o martire»¹⁹, il principio femminile, veicolo dell'instintualità; questi due principi non sono contrapposti come attivo/passivo²⁰, ma sono

¹³ Ivanov, Vjač.: *Ty esи, cit.*, pag. 265.

¹⁴ Cfr. Cilento, V.: *Premessa a «Iside e Osiride»*, in Plutarco: *Diatriba Isiaca e Dialoghi Delfici*, Sansoni, Firenze 1962, pagg. 3-7.

¹⁵ Ivanov, Vjač.: *Anima, cit., cit.*, pagg. 283, 285, 287. E inoltre: *Lettera ad A. Pellegrini, cit.*, pag. 472.

¹⁶ Ivanov, Vjač.: *Discorso, cit.*, pag. 472.

¹⁷ Ivanov, Vjač.: *Anima, cit.*, pag. 271.

¹⁸ *Ibidem*, pag. 273 e segg.

¹⁹ Ivanov, Vjač.: *Discorso, cit.*, pag. 478.

²⁰ Cfr. *Anima, cit.*

preposti ad attività differenziate che sono però imprescindibili l'una dall'altra. Il principio maschile attua quel livello di coscienza che Ivanov esprime simbolicamente con le figure mitico-religiose di Dioniso²¹ e di Osiride²²; solo dopo aver raggiunto tale livello di coscienza superiore l'«io» può ricevere in sé il Figlio di Dio²³ e attuare il processo di divinizzazione dell'uomo. Al principio femminile appartengono l'estasi²⁴ e le pulsioni libidiche dell'inconscio profondo²⁵: per tale motivo l'«Anima» può essere «martire» o «menade». Poiché l'estasi e il furore orgiastico sono due aspetti antinomici di una stessa forza, anche il principio femminile costituisce un'unità «sdoppiata».

Al principio maschile competono lo stato di sonno e quello di veglia. Dal principio maschile addormentato nasce il principio femminile, esattamente come Eva nasce da Adamo²⁶. L'estasi/furore del principio femminile ha il compito di «risvegliare» dal sonno l'«io» maschile dormiente, affinché si compia la trasformazione dell'uomo²⁷. Entrambi i principi, quello maschile e quello femminile, hanno potenzialmente la facoltà di agire in un modo o in quello che gli è diametralmente opposto, hanno cioè la possibilità di compiere la medesima azione al «positivo» quanto al «negativo». Quindi l'«io» è un'unità sdoppiata in «maschile» e «femminile», in «positivo» e «negativo» e, lo vedremo in seguito, in «io inferiore» e «Io superiore». Dall'armonia tra «Animus» e «Anima», che sono le parti umane dell'«io», si realizza il «Sé».

Nell'articolo «Anima» Ivanov dedica un intero paragrafo al «Sé» e alla sua realizzazione come momento di massima comunione tra divino e umano²⁸. Il «Sé» è legato alla «morte mistica»²⁹: infatti, perché esista il «Sé», deve morire l'«io»; la posizione del «Sé» è dunque antinomica a quella dell'«io».

In base alle azioni dei suoi elementi, l'«io» si trova ad affrontare la realtà che gli è esterna, cioè l'«altro da sé», un altro «io» che viene percepito come «Tu» a livello divino e «tu» a livello umano. «Fino a quando» scrive Ivanov «l'uomo ha chiamato «tu» ciò che esiste al di fuori del suo «io», si è potuta realizzare (...) una «religio» nell'antico senso della parola italica»³⁰. Dunque il «tu» è l'immagine speculare dell'«io». Se il «tu» riflette l'«io», anche l'«io» rifletterà il «tu»: l'esistenza di un «tu» opposto all'«io» implica per l'uomo un «essere» simile a sé, un'altra realtà analoga alla propria; ciò significa che il «tu» indica un altro uomo:

²¹ Ivanov, Vjač.: *Ty esi e Anima*, cit..

²² *Ibidem*, pagg. 265, 266.

²³ Cfr. *Ty esi e Anima*, cit..

²⁴ Ivanov, Vjač.: *Anima*, cit., pagg. 273, 275, 277, 283.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivanov, Vjač.: *Ty esi*, cit., pag. 265.

²⁷ Cfr. *Anima* e *Ty esi*, cit..

²⁸ Ivanov, Vjač.: *Anima*, cit., pagg. 275, 277.

²⁹ *Ibidem*, pagg. 285, 287.

³⁰ Ivanov, Vjač.: *Ty esi*, cit., pag. 264.

«Al fratello che incontri
dì: «Tu sei!»
Allorché come te stesso
l'amerai, la gemma dagli
del tuo Io:
conservandola, la perdi»³¹.

L'«io» è correlato al «tu» per mezzo di legami «religiosi»³² che fanno capo all'unica Legge, quella della Creazione:

«Ove nell'Uno si compì l'eterno
Figliuol dell'Uomo, come non s'infranse
la legge mia? Chi di noi due è l'uomo?
È Lui? Son io?»³³

Nello «sdoppiamento» dell'uomo in maschile/femminile sta il principio della procreazione, dell'eternarsi della specie:

«Ridesto, su di me primieramente
vidi la carne mia chinarsi in Eva;
e da quel dì fui duplice in me stesso»³⁴.

Il «maschile» e il «femminile» concorrono a formare un nuovo stato di «Reale»: dall'unione dell'«io» col «tu», dal maschile e dal femminile, si avrà una doppia sintesi: quella biologica, costituita da un nuovo essere umano, il quale contribuirà alla realizzazione della filogenesi, e quella metafisica, la quale è costituita dal principio positivo della «sobornost'» (unione) o dal suo contrario, la «Legione»³⁵;

«Fiorì il secco pruno in rosa
rossa il giorno
che, da te comosso, io freddo
prigioniero del silenzio,
le mie labbra
schiusi al «tu» nel primo bacio.

Di due gemini voleri
varco è il bacio,
paradiso e duolo insieme:

³¹ Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pag. 64.

³² Ivanov, Vjač.: *Anima*, cit., pag. 271.

³³ Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pag. 73.

³⁴ *Ibidem*, pag. 37.

³⁵ Ivanov, Vjač.: *Discorso*, cit., pag. 480. Cfr. inoltre *Legion i sobornost'* (*La Legione e l'Unità*), cit., pagg. 253/261.

nacque il «tu», lo colse il terzo
ed al trono
del Signor ne lanciò l'eco»³⁶.

Ma oltre al «tu» umano c'è il «Tu» divino. La loro sintesi è proposta da Ivanov nei versi:

«Ci siete solo Dio e tu; voi due.
Tu solo sei stato fatto dal Creatore,
Tutto, ciò che è cielo e ciò che è terra,
Sei tu al cospetto del volto di Dio»³⁷.

Dio e uomo sono «liš... vas dvoe (solo... voi due)». Dio non può esistere senza l'uomo, né l'uomo può esistere senza Dio in quanto, come tutti gli opposti, ognuno è la negazione e contemporaneamente l'affermazione dell'esistenza dell'altro: infatti non può esistere la materia senza l'energia vivificante, né può esistere l'energia senza il mezzo materiale attraverso il quale proporsi e trasformarsi. L'unità «io», che come abbiamo visto è composta di più principi antinomici nell'antinomia «io inferiore» e «Io Superiore» è «io/Io» e come tale è parte integrante dell'Essenza Dio/Uomo, è proiezione speculare delle antinomie, «Io/Sé», «Tu/Io» e Tutto/Nulla.

Il «Tu» comporta necessariamente il «sei»: «Tu sei» ha significato uguale e contrario all'«Io sono». In questi termini si realizza la teoria ivanoviana dell'«Es ergo Sum», nella quale l'«Io» e il «Tu» costituiscono una nuova unità:

«Che t'annunciò, devoto pellegrino,
in Delfo per gli oracoli famoso,
il bronzo sacro della chiusa porta?
Ospite, che apprendesti mai, leggendo
su quella porta: «Sei»?
Domandalo a te stesso,
o uomo, che significhi tal verbo!
(.....)
«Tu sei»... E spicca un monito, lì presso:
«Conosci te medesimo»... Agli oscuri
figli di Gea così favella Apollo:
il suo chiaro responso annuncia l'Uomo»³⁸.

Ci troviamo dunque di fronte alla nuova serie di antinomie «io/Io; «io/tu, io/Tu» e

³⁶ Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pag. 54.

³⁷ Ivanov, Vjač.: *Celovek*, cit., pag. 238.

³⁸ Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pag. 58.

«Io/Tu». L'«Io/tu» comporta il non-riconoscersi da parte dell'elemento divino nell'elemento umano, pertanto tale posizione appartiene al principio negativo.

La sublimazione dell'«Io» nel «Tu» avviene per mezzo dell'Amore:

«Finché non amo, io sono: nell'amore
io muoio, come l'araba Fenice:
io stesso appresto il talamo di fuoco,
di due pupille rimirando i soli.
(.....)

La mia cattività con un'altr'anima
divido, lacerando i miei velari
la carne altrui con la mia propria nutro,
e dell'altrui, famelico, mi pasco.
M'appresso ormai all'ultimo confine,
dove gracchia la Morte: «Entro l'amplesso
stèmprati!» Ma, per contro,
a me canta l'Amore: «Sì, tu sei!»
(.....)

Quando l'«Io sono» dalla fronte tergo,
e la barchetta mia volge la prora
verso i fari di Dio, volando incontro
a me canta l'Amore: «Sì, tu sei!»³⁹

È dunque nell'Amore che l'«Io sono» acquista una doppia dimensione e diventa «io sono/tu sei», relizzando l'«Es ergo Sum». L'Amore è la forza che muove la Creazione: «La facoltà di uscire da se stesso è, per l'uomo, facoltà di amore. Col «Tu sei», con l'affermare Dio, l'uomo comincia a essere, a riconoscersi in spirituale concretezza, acquista l'«Io sono» sostanziale. C'è chi resta all'«Io sono» illusorio, persevera nell'egoismo e, in questo amore di sé, della «mentita spoglia», giunge all'odio di Dio, «usque ad contemptum Dei»; c'è chi giunge nell'amore di Dio, fino all'odio della sua propria personalità inferiore, «usque ad contemptum sui». A gara, i due amori, il falso e il giusto, erigono le due città: quella terrena e quella di Dio in terra»⁴⁰.

All'Amore come forza motrice (Ivanov cita i versi di Dante «Amor che muove il Sole e l'altre stelle»)⁴¹ sta opposto il suo valore antinomico, il non-Amore. La mancanza o la negazione d'Amore realizzano il principio negativo, il Male, il quale si oppone specularmente tanto all'«io/Io» quanto al «tu/Tu»; esso è la proiezione negativa del Bene sia a livello umano che a livello divino. Il principio negativo viene espresso simboli-

³⁹ *Ibidem*, pagg. 56, 57.

⁴⁰ Küfferle, R.: *Prefazione a L'Uomo*, cit., pagg. 9, 10.

⁴¹ Ivanov, Vjač.: *Discorso*, cit., pag. 38.

camente nelle forme del Demonio e del peccato: il Male come opposizione al bene è l'atto di ribellione di una volontà inferiore nei confronti di quella superiore, è l'uomo che nega Dio e, soprattutto, negandosi a Dio si nega a se stesso. Il distacco volontario da Dio comporta la perdita del principio positivo, della natura divina. Tra i simboli della demonologia (l'angelo ribelle, il serpente che tenta Eva, ecc.) Ivanov recupera dalla tradizione ebraica la figura di Lilith, che è il «doppio» femminile di Lucifero

«Lilith, sposa del sogno! Ora i tuoi canti,
Lilith-Lucifero, io comprendo appieno:
mi precludesti d'altri mondi i semi»⁴².

In questo modo anche il principio negativo si trova ad essere sdoppiato in quanto è presentato a livello formale come maschile/femminile e a livello sostanziale come diabolico/divino. Ed è proprio dalla condizione di «molteplicità» che Ivanov vuole raggiungere l'unità, la «sobornost». Volendo riassumere le antinomie ivanoviane troviamo una prima coppia di valori riferiti all'uomo e cioè uomo inferiore/Uomo Superiore («io/Io»). All'uomo inferiore appartengono le antinomie relative all'«io» (maschile/femminile; positivo/negativo). Col superamento dell'«Io» nel «Sé» si entra nel vivo del discorso ivanoviano sulla trascendenza perché il «Sé» comprende il «Tu» divino ed è la sintesi dei valori «Io/Tu»). Un'ulteriore serie di sdoppiamenti avviene tra uomo/Demonio e Dio/Demonio, i quali vanno a completare un primo valore costituito dall'antinomia uomo/Dio e sono la proiezione negativa dell'Essere, equivalgono cioè all'antinomia Essere/non-Essere. Tutte le serie di valori antinomici, salvo quelli negativi che costituiscono la forza speculare d'opposizione, convergono nel «Più Reale», nell'«unio mistica»⁴³. Ivanov vede nell'«unio mistica» l'apogeo del cristianesimo: «Secondo il concetto cristiano della realtà inferiore, (...), neanche il mondo materiale sarà abolito e dissipato come un molesto e fallace sogno nel regno di Dio, bensì quale tabernacolo del Verbo trascenderà il suo stato odierno caotico e meonico, cioè disunito e oscillante tra l'essere e il non-essere, e diverrà veramente reale, realmente partecipe all'universale restaurazione e santificazione del creato. La natura si salva tutta quanta col corpo glorificato dell'uomo integrale nella futura risurrezione, perché essa è il corpo dell'uomo, e l'Uomo, che è uno nella molteplicità delle persone individuali ed immortali in cui si realizza, è, quale unità («ut sint unum»), il corpo mistico di Cristo. Che sublime edificio, fatto di antinomie...»⁴⁴. L'unione mistica si attua nel microcosmo, nell'«io» umano, grazie all'incarnazione del Figlio di Dio che rende accessibile il macrocosmo al microcosmo, realizzandone l'identità. «Quando l'anima odierna» scrive Ivanov «trova ancora il «Tu» nel suo «io», come l'aveva trovato l'anima antica nella culla di ogni religione, allora essa finalmente comprende che il microcosmo e il macrocosmo sono la stessa

⁴² Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pag. 38.

⁴³ Ivanov, Vjač.: *Anima*, cit., pag. 271.

⁴⁴ Ivanov, Vjač.: *Discorso*, cit., pagg. 262, 264.

cosa, — che il mondo esteriore è stato dato all'uomo solo perché questi apprenda il nome «Tu» in un Dio tanto vicino quanto inaccessibile, — che il mondo è la rivelazione del suo microcosmo»⁴⁵. Dunque si ottiene l'unione mistica operando principalmente la trasformazione del principio negativo in positivo per mezzo dell'Amore, della Fede e della Volontà⁴⁶. L'«essere» divino che si realizza nell'umano, l'equilibrio raggiunto tra immanente e trascendente, tra microcosmo e macrocosmo, portano al realizzarsi a livello materiale dell'«Io sono» divino, fanno sì che possa «essere» in terra il Figlio del Padre che «è» nel Cielo⁴⁷. In questo modo l'«Io» diventa «IO»; e per mezzo del Figlio l'Uomo può giungere al Padre.

Nella nota intitolata «Almaz (Il diamante)» del poema «Čelovek (L'Uomo)» Ivanov scrive: «Io sono» è il Nome di Dio (Esodo, III, 14: «Io sono Colui che è»). Dio crea lo spirito libero e immortale col donargli il Suo proprio Nome. Questo dono è il pegno della facoltà di diventare «figli di Dio» (...) è il pegno della seconda nascita non più dal sangue, ma immediatamente da Dio (...). Nella coscienza assoluta, divina, «Io sono» è un giudizio identico: «Io sono l'Essere», «l'Essere è Io». L'«Io» creato non contiene in sé tutta la pienezza dell'essere come l'«Io» divino; la presunta pienezza dello spirito creato, rispecchiando nel proprio ambito il giudizio identico dell'Ente unico, lo deforma in giudizio analitico: l'essere è indizio e manifestazione del mio «io»»⁴⁸.

La sintesi del processo dialettico che ha per tesi e antitesi rispettivamente Dio e l'Uomo è data dallo stesso Ivanov che dichiara: «Ricerco per parte mia la dialettica del processo storico nei momenti agonistici dell'incessante e tragico dialogo tra l'uomo e Colui che creandolo libero e immortale e conforme all'immagine Sua e designandolo Suo figlio in virtù gli diede perfino il Suo Nome arcano, IO-SONO, affinch'egli potesse un giorno, figlio prodigo, dopo tanti errori ed abusi, travimenti e tradimenti, dire al suo Generatore: «TU SEI, e perciò son io; non posso essere senza di Te né fuori di Te, ma non ne ho più neanche voglia; chè il mio distacco da Te mi confonde, né son pago di questa parvenza dell'essere che è il retaggio della mia vuota libertà dopo quel distacco; siccome però Tu vuoi io sia né mi è dato di spegnere in me il Tuo Nome che mi strugge, fa così che io sia in verità, cioè unito a Te, fa così che codesto nome mio, che è il Tuo Nome, — il mio IO-SONO che è il tuo fuoco divorante in me — non sia più il segno di Caino sulla mia fronte, bensì il sigillo della Tua paternità». Tale sarà — conclude Ivanov — secondo il concetto cristiano, l'ultima parola dell'uomo universale in quel dialogo, la suprema affermazione della sua libertà consumata.

⁴⁵ Ivanov, Vjač.: *Ty esi*, cit., pag. 268.

⁴⁶ Il tema della Volontà è molto vasto e andrebbe trattato in modo particolareggiato. Vedasi comunque *Ty esi*, cit., pagg. 267, 268.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivanov, Vjač.: *L'Uomo*, cit., pagg. 125, 126.

ta e rinascente come l’araba Fenice nella fiamma d’amore, il suo definitivo superamento di se stesso quale creatura, l’inizio della sua reale filiazione in Dio»⁴⁹.

L’«IO-SONO» divino annette in sé l’«Io sono» umano: il pensiero ontologico ivanoviano si chiude ciclicamente nel teorizzare l’equilibrio tra l’Essenza pura e la sua proiezione, ad essa riconducibile, nella materia. E a tal fine tende la domanda iniziale di Ivanov «dove sono?»; egli, chiedendo di ritrovare se stesso nella propria realtà individuale, cioè nel suo «Reale», vuole arrivare a trovare se stesso nel «Più Reale».

In questo contesto vanno lette le parole di Ivanov sul cristianesimo inteso come unica possibilità di soluzione alla crisi dell’umanesimo: «Dal punto di vista dell’umanesimo significa l’interpretazione cristiana, e pertanto universale, dei valori trasmessi dall’antichità, dall’universo bene da essa «acquisito per sempre» ($\chi\tau\eta\mu\alpha\ \varepsilon\iota\zeta\ \alpha\&\iota\iota$), affinché dell’eterno retaggio neanche una iota si perda, bensì ogni pregio si trasfonda integro nella pienezza della gloria dell’uomo quale figlio di Dio. Dal punto di vista storico (poiché ora siamo giunti alla confluenza del pensiero umanistico e della speculazione storiosofica) 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».⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*, pagg. 129, 130. Lo stesso pensiero è riportato in modo identico nella *Lettera*, cit., pag. 444.

⁵⁰ Ivanov, Vjač.: *Lettera*, cit., pagg. 440, 442.

Maria Carlson (Kansas)

IVANOV-BELYJ-MINCLOVA: THE MYSTICAL TRIANGLE

In 1915 Ivanov-Razumnik, the intellectual historian and literary critic, wrote:

The future historian of literature will undoubtedly have to undertake excavations in the many-volumed «Theosophy» of our time; without this neither Andrej Belyj, nor Vjačeslav Ivanov, nor the numerous «Žeoržij Nulkovs» of Symbolism and pseudo-symbolism would be comprehensible. The psychologist and the historian will find more than a little to interest then in the study of this distinctive sect of our times; the literary historian cannot afford to pass it by.¹

Vjačeslav Ivanov and Andrej Belyj were involved in one singularly interesting Theosophical affair that Ivanov-Razumnik would certainly have mentioned in his imaginary history of Russian literature. From late 1908 through 1910 Ivanov and Belyj, together with the mysterious and enigmatic Anna Rudol' fovna Minclova, were united in a «Mystical Triangle», an odd relationship that lasted less than two years, but nevertheless left its mark on literary history and on literature. Well-known Symbolist writers, Ivanov and Belyj need no introduction. But who was Minclova, the enigmatic woman who wrote one of the stranger footnotes to the history of Russian Symbolism?

Anna Rudol'fovna Minclova was born in 1865. Her father was Rudol'f Rudol'fovič Minclov (1845-1904), a Moscow barrister («prisjažnyj poverennyj») by profession, a journalist and bibliophile by inclination, and a close friend of Vladimir Ivanovič Taneev, who introduced Minclov and his daughter into academic and musical circles.² Belyj describes Anna Rudol'fovna herself as being well-educated «in the French manner»:

She came out with amazing witticisms and revealed her remarkable education

¹ Ivanov-Razumnik, *Andrej Belyj*, in *Russkaja literatura xx veka*, S.A. Vengerov, ed. (Moscow, 1916), vol. 3, 59.

² Taneev, Vladimir Ivanovič (1840-1921), Moscow lawyer; Utopian socialist; brother of the composer, Sergej Taneev; owner of Demjanovo, the summer estate where many Moscow academics (among them the Bugaevs) rented summer dachas.

{he wrote}; instead of an «Incognito» or a «Steinerian», I met a sharply-honed, bold, somewhat French mind; her head was a bookcase: the doors would open and out it would all come -books, quotations, brochures, Diderot and Voltaire, and Wilde, and Rousseau, and Bal'mont, and Rossetti, and Angelus Silesius.³

No one who saw her could remain oblivious to Anna Rudol'fovna's physical resemblance to the extraordinary Helena Blavatsky, founder and first president of the Theosophical Society.⁴ Minclova consciously cultivated the resemblance: she had Mme. Blavatsky's intense grey-blue eyes and the same hypnotic gaze; both women had plump hands with long, tapering fingers; Minclova wore the dark, loose garments favored by Mme. Blavatsky to cover her similarly plump, even obese figure. Minclova's cultivation of her resemblance to Mme. Blavatsky did not end with her physical appearance. Anna Rudol'fovna claimed to be a clairvoyant and a psychic healer; she was subject to hallucinations, trance states, and the usual assortment of paraoccult phenomena considered de rigueur for genteel ladies of the theosophical persuasion at the turn of the century.

Anna Rudol'fovna was an hysterical type, smothering, emotional, and neurotic, who suffered from persecution complexes and migraine headaches. At the same time she was arrogant and demanded love, time, spiritual intimacy, and total obedience from those whom she was psychically «helping». Like Mme. Blavatsky, on whom she modeled herself, Minclova could be charming and fascinating; like Mme. Blavatsky, she enjoyed having power over people, controlling and manipulating them.

Belyj has left several vivid physical descriptions of Minclova; here is one from *Meždu dvuč revoljucij*:

She would burst in, flopping around in a black sack (the loose garments she wore seemed like sacks); a heavy and large head would move among us, and yellow, disheveled locks stood up high above it; and no matter how she tried to comb them, they stuck out like serpents, tufts above a browless, enormous forehead: and the small, weak-sighted and watery blue eyes were narrowed; but open them up, and they were like two wheels: not eyes; and when they darkened: they seemed to be bottomless; and when her eyes would tear open -she would sit there immobile, horribly reminiscent of those stone sculptures, the female-shaped Scythian statues amid the burnt-out steppes.⁵

³ Andrej Belyj, «Načalo veka», vol. 3, chapter 9 (1909-1910), fol. 41. See note 15 for full bibliographic information.

⁴ Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), Russian-born mystic, medium, clairvoyant; co-founder (with Colonel Henry Olcott) of Theosophical Society in New York in 1875; author *Isis Unveiled* (1877), *Secret Doctrine* (1888), and other occult classics.

⁵ Andrej Belyj, *Meždu dvuč revoljucij* (Leningrad, 1934), 355. The unusual word «balachon», used by Belyj to describe Anna Rudol'fovna's exotic garment, is the same word chosen by Vsevolod Solov'ev to de-

Vjačeslav Ivanov's friend, the translator Evgenija Gercyk (1875-1944), gives a similar description of Minclova as having a «stone face like a sculpture»; she was «the living incarnation of those drunk bacchantes of the gods», Gercyk adds.⁶ A neutral description of Minclova's intensity «formlessness» comes from the artist Margarita Sabašnikova-Vološina (1882-1974), while the most sobering description comes from the philosopher, Nikolaj Berdjaev (1874-1948), who was neither charmed nor fascinated by Minclova:

She was an ugly, fat woman with bulging eyes. She bore a certain resemblance to Blavatsky. Her appearance was rather repulsive. The only beautiful thing about her was her hands (I always paid attention to hands). Minclova was an intelligent woman, gifted in her own way, and endowed with great ability to approach people, she knew how to speak with whom.⁷

Minclova developed her interest in occultism, specifically in Theosophy, at an early age, although her father (erroneously, as it turned out) never took her involvement seriously. What was this Theosophy that so attracted the young Minclova, as it did so many intellectuals of the period? Theosophy, the most important occult trend of the late nineteenth century, is a syncretic, mystico-religious philosophical system, «the synthesis of Science, Religion, and Philosophy» supposedly based on an ancient esoteric tradition that Mme. Blavatsky calls the «secret doctrine». This «esoteric philosophy reconciles all religions, strips every one of its outward, human garments, and shows the root of each to be identical with that of every other great religion».⁸ Through «comparative esotericism», the Theosophists claimed to distill out the universal esoteric tradition that ageless adepts had been jealously guarding from the uninitiated for thousands of years. In the second half of the nineteenth century, however, the «Brotherhood of the White Lodge, the Hierarchy of Adepts who watch over and guide the evolution of humanity, and who have preserved these truths unimpaired», decided that the time had come for some of these truths to be gradually revealed through certain chosen vessels.⁹

One of these chosen vessels had been Mme. Blavatsky, who had her own Mahatma from the Brotherhood of the White Lodge to teach her; another was Mrs. Besant, the

scribe the unusual garment of Mme. Blavatsky in the latter's *Sovremennaja žrica Izidy* (St.P., 1893), the sensational exposé of Mme. Blavatsky with which Belyi would certainly have been familiar.

⁶ Evgenija Gercyk, *Vospominanija* (Paris, 1973), 48-49.

⁷ Margarita Woloschin. *Die grüne Schlange* (Frankfurt a/M: Fischer, 1982), 144 f. Sabašnikova-Vološina, who was an intimate or both Ivanov and Minclova, gives many private details about Minclova. Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie*, 2nd rev. ed. (Paris: YMCA, 1983), 221. Berdjaev's memoirs give an interesting account of the Russian occult revival at the turn of the century (see especially chapters 6-8).

⁸ H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine* (New York, 1888), vol. 1, xx.

⁹ Mrs. Annie Besant, *The Ancient Wisdom* (orig. 1897; Adyar, Madras, 1977), 41.

current president of the Theosophical Society, who had her own spiritual guide.¹⁰ Minclova was apparently swept away by the idea of being among the «chosen» who were in contact with supernatural adepts. Like Mme. Blavatsky, she had her own «Brother» who guided her work among men. She saw herself as an old, mature soul, nearing the end of the cycle of reincarnations, chosen to be the liaison between «Them», the Adepts of the Brotherhood, and Russian adherents of the secret doctrine. Amazingly, she had the power to convince not only herself of all this, but others as well.

Minclova's occult studies began with the traditional works of Mme. Blavatsky, C.W. Leadbeater, A.P. Sinnett, Mrs. Annie Besant, and other leading Theosophists; it is from them that she inherited the absolutely fundamental concept of the Brotherhood. Before long, however, she became especially interested in the teachings of Dr. Rudolf Steiner, the head of the German section of the Theosophical Society.¹¹ Dr. Steiner had strong heretical tendencies; his less amorphous, more rigorous «Western» Theosophy may have appealed to Minclova's «French mind».¹²

Anna Rudol'fowna, an indefatigable traveller, frequented European Theosophical circles and attended Dr. Steiner's lecture courses all over Europe. Presumably it is during these trips abroad that she ran across another group of European occultists, affiliated with the Martinists and the Theosophists, who dreamed of uniting all occultists into a single universal Rosicrucian Brotherhood.¹³ Their claim for the legitimacy of such a Brotherhood was supported by the notion, accepted by Theosophists, that Rosicrucian adepts had migrated to India and Tibet in the 17th century and were

¹⁰ Annie Besant (1847-1933), social reformer, third president of the Theosophical Society (1907-1933); author *The Ancient Wisdom* (1897), *Esoteric Christianity* (1901), and other theosophical works.

¹¹ Dr. Rudolf Steiner (1861-1925), trained in mathematics and science, University of Vienna; active Theosophist from 1902; from 1901 to 1909 laid foundation of own spiritual science, emphasizing western intellectual tradition and mystery of Golgotha rather than Buddhist and oriental doctrines of the Theosophists; 1912 broke with Theosophical Society to form Anthroposophical Society, based in Dornach, Switzerland.

¹² Minclova was regarded by many as Dr. Steiner's secret emissary to Russia (see Berdjaev 217, 221), but this is questionable. It is true that she continued to correspond with Dr. Steiner and Marie von Sivers well into 1909. While Dr. Steiner had great hopes for Russia, his «appointment» of Minclova as an «emissary» is not only inconsistent with his methods, but also with his subsequent repudiation of Minclova. Other Anthroposophists claimed that she was «an epileptic, a sick and unhappy woman! Her illness took the form of charlatanism; having fallen into the hands of occult societies, she is just such a Charybdis of our movement, as atheism and skepticism of the spirit is its Scylla» (Andrej Belyj, (*«Nač. veka»*, fol. 101). This, of course, does not preclude Minclova's envisioning herself as Steiner's emissary.

¹³ There are indications that Minclova had contact with the Martinists, a Rosicrucian-Masonic order established by Papus (pseudonym of Gérard Encausse; 1865-1916, alchemist, spiritualist, member of the General Council of the Theosophical Society) and affiliated with the Continental Rosicrucians. The Martinists were particularly popular in Russia. In *Vosp. o Bloke*, Belyj refers to the Martinists in connection with Minclova's aspirations ([657]).

among the adepts of the White Lodge. A continental Rosicrucian organization had been in existence since 1890. Through this occult labyrinth Minclova wound her own eclectic way, forging her own Theosophy (with its strong if selective admixture of Steinerianism) from frequently contradictory bits and pieces of the many mystical philosophies that had chanced to cross her horizon or were communicated by her «Voices».

Anna Rudol'fovna was an active Theosophist who was equally at home in both the Petersburg and Moscow branches of the Russian Theosophical Society, although her will to power drove her to secretly plan a break with that organization with the intention of establishing a separate society under her own tutelage. Minclova was a translator of various theosophical classics (her work included a highly-praised translation of Rudolf Steiner's *Theosophy* published in St. Petersburg early in 1910); she also translated Novalis and Oscar Wilde. Her Theosophical affiliation and her love of literature brought her into contact with modernist circles; she was a good friend of the Bal'monts, Sabašnikovs, and Vološins.

The very nature of the relationship between this woman and two of the best-known Russian Symbolist writers precludes there being a great deal of material available on this topic. Minclova herself was rather secretive and urged the destruction of her communications. The major sources of information consist of a few letters from Minclova to Belyj and hundreds of letters from Minclova to Ivanov (apparently she wrote to him two and three times a day).¹⁴ There is additional information in Ivanov's diary fragments, published in the second volume of the *Sobranie sočinenij*, the odd mention in assorted correspondence, diaries, and memoirs of the period (especially useful are, Sabašnikova - Vološina's memoirs), and Belyj's numerous and fairly detailed autobiographical materials. Belyj's three volumes of memoirs published in the Soviet Union between 1930 and 1934 are rightly considered suspect by many scholars, but the autobiographical materials (some not published, some not intended for publication) are consistent among themselves and consistent with the primary materials (letters, diaries). These «autobiographical materials» consist of the «Material k biografii (intimnyj)», the Berlin redaction of «Načalo veka» (both unpublished), and the *Epopēja* version of *Vospominanija o Bloke*.¹⁵

¹⁴ The hundreds of letters from Minclova to Ivanov are in the Rukopisnyj otdel Gosudarstvennoj biblioteki im. Lenina, Moscow, (fond 109; 30). Many of these letters have been photocopied by the Lenin Library for Dmitrij Vjačeslavovič Ivanov and are in the Rome archives. The letters from Minclova to Belyj are also in the Lenin Library (RO, GBL, fond 25; 19; 17). The letters reveal a great deal about Minclova's neurotic personality.

¹⁵ Andrej Belyj, «Material k biografii (intimnyj)», ms. written in 1923, covering the period 1880-1915. 164 fols. Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, Moscow, fond 53; karton 2; edinica chranenija 3; hereafter cited in the text as «Material». The «Material» was sealed in a black envelope, to be opened only after the death of the writer.

Andrej Belyj, «Načalo veka», vol. 3, chapter 9 (1909-1910), written in 1922-30, edited 1922-33. Type-

A great deal of information on Minclova's personality comes from the material that Belyj has written. Many people were temporarily mesmerized by Anna Rudol'fovna; many people subsequently could not forgive her for having taken them in. Belyj's very ambivalence about Minclova (now she is «a fairy tale», now she is «Baba-Jaga»; now a «genius», now a «charlatan»; such epithets, by the way, were also used to describe Mme. Blavatsky) suggests first that Minclova's personality was a complex one; and second, that Belyj was attempting to be as objective as he could be in his evaluation. Belyj does not gloss over her personality: he mentions her instability, her neuroses, her persecution complex, her Jesuitical arrogance, her hysteria — but «in spite of everything», he concludes, «we all idolized Anna Rudol'fovna: Petrovskij, I, Metner, Sizov, Kiselev, Christoforova, Mama, Nataša Turgeneva» (*«Nač. veka»*, fol. 94).

Minclova's name kept coming up in Belyj's life — their acquaintance was obviously a critical one for him.¹⁶ In *Meždu dvuch revoljucijj*, posthumously published in the Soviet Union in 1934, Belyj paints a one-dimensional picture of Minclova as a mad-woman and a pernicious influence, an inevitable product of the reactionary society of the inter-revolutionary period, but even there he gives her an entire chapter to herself. In the unpublished Berlin redaction of *«Načalo veka»*, which Belyj was still revising as late as 1933, he makes it absolutely clear that Minclova exerted a tremendous influence on the direction of his spiritual life: he writes about her at great length. Finally, he describes her as the person «who subsequently played such an important role in my life» (*«Material»*, fol. 16 verso). A judicious reading of Belyj's autobiographical materials, corroborated where possible by other materials, is a fairly reliable source of information on what Belyj came to call the Mystical Triangle.

Minclova was introduced into the Ivanov household by Maks Vološin and his wife, Margarita Sabašnikova-Vološina, in late 1906 (Vološin had met Mrs. Besant and Anna Rudol'fovna when he was abroad in 1894). Ivanov at first took little notice of this odd woman, but his wife, Lidiya Dmitrievna, was fascinated and began to take instruction from her in the «secret sciences». Soon Ivanov himself was interested, and Anna Rudol'fovna began sending him pages and pages of «lessons» composed of bits and pieces of various occult doctrines transmitted to her by her «Voices». When Lidiya Dmitrievna died in October 1907, Minclova became Vjačeslav Ivanov's spiritual sup-

script copy from 1928 with author's revisions of 1930. 128 fols. Otdel rukopisej Publičnoj biblioteki im. Saltykova-Šcedrina, Leningrad, fond 60 (Belyj), ed. xr. 13. Hereafter cited in text as *«Nač. veka»*.

Andrej Belyj, *Vospominanija o Bloke. Epopeja* (Berlin), 1923, No. 4, 61-305. Hereafter cited in text as *Vosp. o Bloke*.

¹⁶ It was Minclova's name that Belyj used as a reference when he wrote to Marie von Sivers asking for a meeting with Dr. Steiner in Cologne in May 1912; in another letter to Marie von Sivers four years later he admits that his intuitive faith in Minclova brought him closer to the Truth. From *Beitraege zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe*: Andrej Belyj und Rudolf Steiner; Briefe und Dokumente (Dornach, 1985), 19, 44. Marie von Sivers (1867-1948), Rudolf Steiner's secretary; subsequently his wife.

port in the trying period that followed. A telegram brought Anna Rudol'fovna to Zagor'e to be with Ivanov almost immediately; when they returned to St. Petersburg, she was with him constantly.

Anna Rudol'fovna found Vjačeslav Ivanov in a weakened state (close to suicide) after Lidija Dmitrievna's death; his weakness made him receptive to Minclova's phantasmagoric mysticism. In her numerous notes and letters to him, she presented herself to him as a powerful intermediary between the world of the living and the dead; she actually promised him that, with meditation and initiation and her help, he could meet Lidija Dmitrievna in this world once again. Ivanov became Minclova's critical disciple. It was Anna Rudol'fovna's influence that encouraged him to try automatic writing and meditation therapy; she continued to promise him a meeting with «Her», with Lidija Dmitrievna, with whom Minclova was in constant communication on another plane. Minclova was a woman who needed to have power over people; she enjoyed her power over Vjačeslav Ivanov. She became passionately, effusively fond of him.

Belyj first saw Anna Rudol'fovna at the Taneevs. He was seven years old, and she was a young lady of twenty-two. Belyj saw her again in 1901 at Valerij Brusov's, but Minclova became a serious influence in his life only after October 1908, when Belyj forged closer relations with Moscow Theosophical circles.

In September 1908, an old friend of Belyj's mother, the Moscow Theosophist Kleopatra Petrovna Christoforova (d. 1934), gave Belyj a French translation of Mme. Blavatsky's *The Secret Doctrine* to read. At the time he was depressed and felt that among his many friends and colleagues, only the Theosophists understood him. He became a regular and frequent visitor of Kleopatra Petrovna's Theosophical Circle, which met at her home near Devič'e Pole. Regular members of this circle included Belyj and his mother, Aleksandra Dmitrievna Bugaeva (1858-1922); Christoforova's intimate friend, the peripatetic Anna Rudol'fovna (who frequently travelled down from Petersburg, carrying messages between the Moscow and St. Petersburg Theosophists); the well-known Theosophist, active contributor to the new Petersburg journal, *Vestnik teosofii*, and friend of Belyj's from Argonaut days, Pavel Nikolaevič Batjuškov (1864-1930?); the future head of the Anthroposophical Society in Russia, Boris Pavlovič Grigorov (1883-1945) and his wife-to-be, Nadežda Afanas'evna Baryškina (1885-1964); as well as the usual assortment of students and more seriously-inclined society ladies. There Belyj came under the influence of Anna Rudol'fovna.

Depressed, tired, surrounded by the draining occult atmosphere, Belyj traveled to Petersburg to lecture on «The Present and Future of Russian Literature» at the Tenišev Academy on 17 January 1909. As he approached the lectern, the door to the lecture hall opened and Vjačeslav Ivanov, «looking like Tiresius the soothsayer», entered («Nač. veka», fol. 48). Ivanov and Belyj had been having their differences in the past — especially during the recent years of nasty polemics. But now Ivanov had read

Pepel and all was forgiven. After the lecture, Belyj went home with Vjačeslav Ivanov. Minclova was waiting for them in the Tower.

In the course of their conversation in the Tower that evening and the next day, Minclova proposed that they form a secret brotherhood of knights to serve as a conduit for Spirit (*Duch*) and Truth (*Istina*) into the world. The Brotherhood would be called «Bratstvo Rytsarej Istiny». Certain themes recurred in their conversation, themes that would later echo in Belyj's and Ivanov's literary work: Eastern occultists, enemies, systematically poisoning Russia (Isn't that what *Pepel* is about? asked Ivanov); demonic illusion; knighthood; the medieval motif; the role of Russia.

Soon after this momentous meeting, Ivanov travelled down to Moscow (he was to lecture at the Literary-Artistic Circle). Anna Rudol'fovna immediately introduced him into Kleopatra Petrovna's Theosophical Circle. Christoforova and Minclova together went to work on Ivanov and Belyj, feeding them «with myths about the secret BROTHERHOOD in the Himalayas that observes us all, with the help of radiant forces; ... most likely THEY are inspiring Minclova. And Kleopatra Petrovna would add: «Be brave, you are chosen to be a disciple» («Nač. veka», fols. 40-41).

Belyj, being hysterically inclined and on the brink of a *crise de nerfs*, had no trouble envisioning himself in Minclova's scenario. For this reason, perhaps, it was easy for the mysterious Minclova to woo Belyj. Ivanov, in spite of Minclova's obviously serious commitment to and his own acquiescence in the mystic venture, could not overcome a certain scepticism; one has the definite impression he «played» with her: «Anna Rudol'fovna was here», he wrote in his diary; «She tortured me with all of her exposed suspicions, all of her contradictions — and I tortured her sincerely and consciously, expounding to her, building entire structures of gloomy hypotheses, entire novels of demonic scandal, knowing that only some part of the whole was the truth, but that some part of it was the truth».¹⁷ Ivanov was curious, but more restrained, more intellectually rigorous than Belyj. It is hard to accept that Ivanov, while he certainly allowed himself to become involved in Minclova's grand strategy, unquestioningly believed in her mystic program. It is equally hard to accept that Belyj did not.

On 27 January 1909 Ivanov finally read the lecture he had come to Moscow to give, «O russkoj idee». At the lecture Belyj involved himself in a scandal, became hysterical, and had to be led away after fainting into Berdjaev's supporting arms. Suddenly he became aware that he was being escorted by Minclova, who was «leading me out of corrupting *literatursčina*, — onto the path of initiation» («Nač. veka», fol. 57). It was Vjačeslav Ivanov who sat up all night with Belyj and his mother after the traumatic events. Within days, Belyj was safely away at Bobrovka with Petrovskij, recovering from his nervous breakdown¹⁸

¹⁷ Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočienij*, vol. 2 (Bruxelles, 1974), 776.

¹⁸ Bobrovka was the country estate of Anna Alekseevna Račinskaja, in Tver' province. At Bobrovka Belyj spent his time reading books on occultism and writing the first chapter of his most «theosophical» no-

In May that year, Minclova visited Belyj and made him her first major proposition. She and Christoforova had already spoken of «the Brotherhood»; now Minclova introduced the Rosicrucian theme to Belyj (she had spoken of it to Ivanov as early as 1907):

— Listen, Andrej Belyj, [said Minclova] — what you wrote in the introduction to *Urna* about the golden triangle, about the Rosicrucians — it's not permitted; what you wrote was true; yes, yes, the Rosicrucians do exist, but one doesn't write about it...

Minclova next showed him two pictures:

— Do you see who this is? In the Hindu costume? They are not Hindus, but.... And they're not human beings....

— This one here is Blavatsky's teacher, and that one is Besant's: you choose; under whose sign do you want to stand? («Nač. veka», fol. 72).

According to Belyj, Minclova continued the Rosicrucian theme at some length:

«Rosingruanism divided into two streams: the EASTERN BROTHERHOOD — the exoteric offshoot of the movement, in which the older generation (Khunrath, van Helmont, and others) matured;¹⁹ the line went, so to speak, underground; and it was the EASTERN BROTHERHOOD who were the actual inspirers of Novikov;²⁰ but the times changed, and this older line, before going underground, sent out another shoot, in order to impart the grace of the Holy Spirit to a free organization of people who gave rise to the Grail, the CUP; the events of the future appeal to the renascence of a new Rosicrucianism, only illuminated by the powers of the old Rosicrucianism; a new order of knights is arising; in Russia, the vessel must be: a collective, a lodge *sui generis*, and two individuals must be found, in Moscow and St. Petersburg, to group together those who join in brotherhood, to become the standard of the spiritual world; those individuals will prepare themselves by doing spiritual exercises; exercises are armament: of the forehead; that is the helmet; and the other is the life of the heart: the life of armor; and there is a sword; and a shoulder guard (these are all different

vel, *The Silver Dove*. It was there he also wrote the mystical poem «Nain», that signalled for him the end of the *Urna* poems. Bobrovka had strong occult associations for Belyj.

¹⁹ Heinrich Khunrath (1560-1605), Paracelsist, alchemist, author of *Amphiteatrum* (1598), in which he identified the philosopher's stone with Christ; J.B. van Helmont (1557-1624), Paracelsist, alchemist.

²⁰ Nikolaj Ivanovič Novikov (1744-1818), writer, critic, publisher of *Truten'* (1769-1770) and other early Russian journals. The reference here is to Novikov's involvement with the Freemasons, who were closely associated with Rosicrucian traditions.

exercises); the armed KNIGHTS form a circle of knights (the ROUND TABLE on which the Grail, appears; first kept by the Knights of the Grail, later by the Knights Templar, and finally by the Rosicrucians); I [Belyj] am called upon to help: to be the crystal that naturally evokes the concentration of people; there is already such an individual in St. Petersburg: together with Minclova the three of us will form a natural triangle for the construction of a temple of Knighthood; around these TWO will gather circles; Minclova will be the point of contact with the Brotherhood of Initiates; her mission is to transmit something important from the ancient traditions («Nač. veka», fol. 72-73).

Minclova's Rosicrucian outline obviously came from Dr. Steiner. He had lectured on «The Theosophy of the Rosicrucians» at the Theosophical Congress in Munich in May-June 1907 (which Minclova may well have attended); he lectured again on «Rosicrucian Esotericism» in June 1909. Dr. Steiner maintained that Christian Rosenkreuz, the fifteenth-century founder of the Rosicrucian tradition, went to the Orient to find the balance between the Eastern and Western initiations. His Rosicrucianism was a secret Western school whose occult task was to reveal the esoteric tradition to the world only at the end of the nineteenth century. Mme. Blavatsky, however, opened the gate prematurely. Because her soul was chaotic and unformed, it distorted the spiritual wisdom that flowed through it from the Rosicrucian adepts, and Eastern adepts were able to pour their form of spiritual knowledge in through the breach. Hence the distinctly oriental, Buddhist coloring of Theosophy. But, Steiner goes on, the sheer chaos of Mme. Blavatsky's soul soon forced all enlightened adepts to withdraw, leaving the way open for all kinds of negative occult forces. These are the dark powers with which Dr. Steiner (and Anna Rudol'fovna) were preparing to do battle. The highest Rosicrucian initiation led to a true knowledge of the function of evil in the world, and this initiation still had to remain completely hidden from the masses. For this reason, Minclova took Belyj to task for revealing too much in the foreword to *Urna*; for this reason she warned him against the dark occult powers of the East and urged him to take the Rosicrucian initiation. It is clear, however, that on some points Minclova modified Dr. Steiner's outline; she did not share his intense dislike of Mme. Blavatsky and Mrs. Besant.

In May 1909 Belyj still did not know the identity of his Rosicrucian counterpart in Petersburg, but he was enthusiastic about his involvement in the Mystical Triangle. By this time he had had considerable experience in such involvements, having already been in a demonic triangle with Valerij Brjusov and Nina Petrovskaja, in a philosophical-religious triangle with Aleksandr Blok and Sergej Solov'ev, and in a mystic-romantic one with Blok and his wife, Ljubov' Dmitrievna.

Belyj shared all of this with his friend, Emilij Metner (1872-1936), who was appreciatively thrilled by the magnificent Wagnerianism of the whole. Indeed, Minclova's

eclectic vision combines several timely elements: here is the temptingly elite notion of a Brotherhood of the Chosen, guardians of ancient mystery wisdom, who are a force for spiritual change; here is the fear of the yellow peril and the general apocalyptic vision that gripped the Russian intelligentsia in the early years of the 20th century (after all, Minclova's shining knights were preparing for a cosmic battle with the secret enemies, forces from the East, the powers of darkness and evil); here is Wagner's *Parsifal*, which Theosophy regarded as an important mystery drama and which generated the Grail symbolism that Dr. Steiner considered so important.²¹

Belyj's correspondence from this period shows his enthusiasm for Minclova's project. His occasional letters to Ivanov are full of mysterious hints: references to Minclova, to the coming of the light; reference to the joyous fact that they are going to be brothers in the sun, they are going to be knights.²² Writing regularly to Emilij Metner on Musaget business, Belyj marks his letters across the top with a cross inside a circle; he informs his friend that «we are waiting, waiting, waiting for \oplus ». He associates the idea of the Mystical Triangle with Musaget, making the very success of the literary undertaking dependent on the success of the occult undertaking:

I myself need an income so that my other «I» can hold a liturgy in the cause of «Light». ...

The idea of our literary undertaking is not the «Main Thing» Δ ; the influx of energy IN OUR CASE TOO depends on the establishment of relations between individuals, having contact with \oplus . I want to see our undertaking as a «holy cause»; I don't want to begin without a «blessing».²³

In this particular letter Belyj even refers to the still unknown «X» with whom he is to discuss «things». He signs this letter «ISSR», in Latin letters. Belyj never deciphers these letters, but they may stand for the «International Secret Society of Rosicrucians». There is no question but that the triangle symbol refers directly to the «Mystical Triangle» that Minclova urged on Belyj and indirectly to the Pythagorean triangle, a potent symbol of cosmic evolution for Theosophists, while the cross within the circle symbolizes, according to Mme. Blavatsky, «The Union of the Rose and the Cross», the great mystery of occult generation, from whence the name — Rosicrucians (Rose Cross)!».²⁴

Urged on by Minclova, Belyj proceeded to round up the Moscow mystics who

²¹ See, for example, Edouard Schuré, *Le Drame musical*, vol. II: *Richard Wagner, son oeuvre et son idée* (Paris: 1875, and numerous subsequent editions), a Theosophical exegesis of Wagner's opera. Edouard Schuré (1841-1929), was a French scholar and Theosophist, a friend and colleague of Rudolf Steiner. He was involved in the staging of Steiner's mystery dramas.

²² Letter from Belyj to Ivanov, RO GBL 386; 13; 75.

²³ Andrej Belyj, Letter to Emilij Metner, GBL 167; 2; 8.

²⁴ H.P. Blavatsky, *Secret Doctrine*, vol. 1, 612, 19.

would be part of the Order: himself, Emiliј Metner, Nikolaj Kiselev, Aleksej Petrovskij, and Michail Sizov, i.e., all the young men of Musaget except Belyj's friend Ellis.²⁵ There is no indication that Ivanov recruited anyone in Petersburg, or even if he undertook to recruit anyone at all. Minclova did approach other people (Berdjaev, for instance).

That summer, the summer of 1909, Belyj was at Dedovo writing *Serebrijanyj golub'* and being haunted by the «occult Chinese Tatars» with which Minclova had infected him. (Minclova seriously suffered from a persecution complex in which evil occult forces from the East were attempting to destroy her and sabotage her «mission»; in her neurotic state she invented incredible adventures in which «they» tried to kidnap her, etc.) Ivanov, meanwhile, was at home in Petersburg, meditating on his dead wife and indulging in automatic writing. Minclova spent much of her summer abroad, first in Helsingfors, later in Berlin and Munich, attending Steiner's lectures and mystery dramas. Vjačeslav Ivanov received letters from her written from Berlin and Munich in August 1909, which specifically mentioned Edouard Schuré and the Festspiel.²⁶

The first hint that all was not well with the triangle came in late August and September 1909. Minclova, then abroad with an ailing Christoforova, wrote an hysterical letter to Vjačeslav Ivanov informing him that «They» (the Brotherhood) felt she had failed in her mission and that she was being withdrawn from the earth. She mentioned withdrawal to a monastery; she claimed that she had very little time left, but that «Another» would come to finish her work. This hysterical outburst may have been Minclova's test of her power over Ivanov, or Minclova may have been truly despondent (she was very disappointed in her summer with Dr. Steiner). As it was, Ivanov managed to soothe her with his telegrams and letters.²⁷ In the fall she returned to Russia and took up the threads of her life, continuing the intense relationship she had forged with Ivanov.

At the end of October 1909 Minclova appeared once again on Belyj's horizon, to meet the Moscow Circle and to give Belyj an important message:

²⁵ Nikolaj Petrovič Kiselev (1884-1965), Argonaut, member of Musaget, occultist, subsequently rare books curator at Rumjancev Museum. Aleksej Sergeevič Petrovskij (1881-1958), Argonaut, close friend of Belyj's, subsequently Anthroposophist. Michail Ivanovič Sizov (1884-1956), Argonaut, member of Musaget, subsequently Anthroposophist. Ellis (pseudonym of Lev L'vovič Kobylinskij; 1879-1947) poet, critic, subsequently Anthroposophist.

Minclova did not want Ellis to be involved in her Brotherhood. She considered him a medium, and since the medium has little conscious control over his power and no discretion over the benignancy or the malignancy of the forces that pass through him, Minclova considered Ellis a potentially open door for the powers of darkness. His participation in the Brotherhood would jeopardize their mission. Ellis, not surprisingly, was terribly hurt by the rejection. («Nac. veka», fol. 73)].

²⁶ Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, vol. 2, 785, 789. Edouard Schuré's *Children of Lucifer*, in a translation by Marie von Sivers, was performed in Munich in August 1909.

²⁷ The entire text of Ivanov's letter to Minclova is included in the diary entry for 6 September 1909 (*Sobranie sočinenij*, vol. 2, 801-802; see preceding entries for information on their relations that summer).

— Listen, Belyj; you should now apply yourself to working on control of consciousness; go to Bobrovka: you should be completely alone; and then on to Petersburg for the resolution of very important questions («Nač. veka», fol. 98).

So in January 1910, Belyj found himself at Bobrovka for two weeks with his friend Aleksej Petrovskij, doing the meditations Anna Rudol'fovna had assigned to them.²⁸ The bulk of the material that Minclova communicated to Belyj and Ivanov, and especially the meditations that she gave them, were Dr. Steiner's; they were based on materials she had brought away from his lectures. Ironically, Minclova warned Ivanov and Belyj against Dr. Steiner numerous times; she told them that Dr. Steiner was not for them, that he was dangerous. Yet she herself continued to correspond with Dr. Steiner, to attend his courses, and to send his lecture notes to Ivanov for study. Later, when he was already with Dr. Steiner, Belyj would learn from him and from other Anthroposophists who had known Minclova that the yoga meditations she had given him were potentially very dangerous.

Back in Moscow from Bobrovka, Belyj continued to see Minclova; only then, at the very end of January 1910, did she reveal to him that Vjačeslav Ivanov was the third corner of their Mystical Triangle. Belyj immediately went to Petersburg and spent the month of February with Ivanov in the Tower. This was the period of maximum «Bratstvo» (The Rosicrucian Brotherhood). Minclova told Belyj and Ivanov that they were the Rose and the Cross. She probably assigned the Cross to Belyj and the Rose to Ivanov, based on their inclinations and literary productions. Minclova had called Belyj »Krestonosec» in a letter of 6 July 1909 (the image of the crucifixion has always been an important one for him),²⁹ while Ivanov wrote the poems of *Rosarium* in the summer of 1910.

Belyj tells about those February days:

Life in Ivanov's apartment: all kinds of activity (the Petersburg Religious-Philosophical Society, the Society of Lovers of the Artistic Word), debates about Symbolism: but the chief counterpoint of our conversations was the them of the Brotherhood with Minclova and suitable others: 1) I + Minclova, 2) I + Ivanov (on the theme of the Rose and the Cross), 3) I + Minclova + Ivanov — our «MYSTICAL TRIANGLE», into which Minclova has forced me, leaving me with the feeling of being torn from the Moscow

²⁸ Belyj describes one of his meditations in «Nač. veka» (fol. 102): he looks out of a «window» into the past, into another dimension. A face approaches — a grey beard, stern eyes, a red (sometimes green) beret; «he» calls to Belyj with his daimonic voice. Belyj realizes it is the mystic Raimond Lully (Raimond Lully; 1235-1315, Spanish Cabalist, alchemist, philosopher; author of *Ars magna*).

²⁹ Letter from Minclova to Belyj, RO GBL 25; 19; 17.

collective; 4) (Minclova + Ivanov + I) + Metner, who has come to Petersburg and is coming to agree with Ivanov....

Numerous other relationships and problems, continues Belyj, made it impossible «to FIND myself MORALLY, or to work on my meditations (Minclova gave new meditations), or to understand Minclova's versions about the teachers, or to understand the relation between Minclova and Ivanov, or, finally, to work at literature at all» («Material», fols. 56-57).

Nor was Belyj particularly pleased by what he observed in the Tower that February:

I loved Ivanov, but I saw that he, having accepted many teachings and formulas of the occult world, was playing with these teachings in the manner of a dilettante; and Minclova was hiding his dilettantism under the cover of responsibility; E.K. Metner, who took the «Brotherhood» seriously, and who respected Vjačeslav Ivanov... — couldn't stand Ivanov's dilettantish attitude toward the esoteric truths Minclova taught him («Nač. veka», fol. 117).

There was a sense of tremendous disappointment and a feeling that Minclova had let the Moscow Circle down. After months of Minclova's mysterious hints and promises, they were expecting a learned Rosicrucian sage, maybe even an adept, and they got — Vjačeslav Ivanov. Furthermore, after living in Ivanov's pocket for five weeks, Belyj began to realize that, much as he wanted to believe in the higher intelligences that guide man's spiritual development, he could not help feeling that he was only caught in some crazy game Anna Rudol'fovna was playing, and not even with him and the Musaget group, but with Vjačeslav Ivanov. In this Belyj was absolutely correct. Anna Rudol'fovna, while keeping the trusting Belyj in the dark about Vjačeslav Ivanov, had all along been telling Ivanov everything in great detail about her plans about Belyj, their conversations and correspondence.

Belyj's visit to Ivanov in Petersburg, while disappointing in terms of Russia's Rosicrucian future, was fruitful in other ways. Belyj's old polemics with Ivanov were ended. Ivanov also facilitated the reconciliation of Belyj with Blok. For Ivanov the Minclova episode was also useful. Whatever hysteria she may have imparted, Minclova also imparted a great deal of interesting information about occultism; some of the imagery and concepts found their way into *Rosarium* and *Cor Ardens* as well as into Ivanov's articles of this period, especially «Zavety simvolizma» (both in the two lectures, and the article as it appeared in *Apollon* 1910, May-June). Finally, the episode facilitated Ivanov's collaboration with Musaget. Early in March 1910 Belyj and Ivanov travelled together to Moscow, where Ivanov ostentatiously and with great ceremony joined the ranks of Musaget. Ivanov did not return immediately to Petersburg, but stayed to see friends, colleagues, and to visit with Christoforova.

At one of the evenings at Christoforova's, Belyj, Grigorij Račinskij, Ivanov, and

Minclova got into an argument about Goethe and Naturphilosophie; Belyj was irritated that Minclova took Ivanov's side against him. Everyone over-reacted. It was an obvious blow to the Mystical Triangle and it took Minclova several days to mend the breach. Minclova was apparently beginning to give up on Belyj, as he was beginning to give up on her and the idea of the Brotherhood after the disappointments of February. Metner played a role here, too: he was displeased by the way things turned out and wanted Belyj out of what he perceived as Minclova's and Ivanov's clutches; if Belyj remained with them, then Metner would be lost to him.

Minclova wanted only one last thing from Belyj: that he go to Italy with Vjačeslav Ivanov in the spring to meet «Him», the «Brother», and be initiated into the «Tradition». Belyj thought about it, and in April went again to Bobrovka with Petrovskij, where during Eastertide he decided it was finally time to have done with all of Minclova's nonsense.

In May 1910 Minclova once more came to see Belyj. She begged him to go to Italy for the meeting of the Rosicrucians and his official initiation; she promised that Vjačeslav Ivanov would be there as well. Belyj refused, and his refusal signalled the end of the Mystical Triangle.

That July and August Belyj visited Bogoljuby, near Luck, at the invitation of his future wife, Asja Turgeneva (1890-1966), and her family. Asja's sister Nataša, who continued to be an admirer of Anna Rudol'fovna's, criticized Belyj for having deserted her and the Rosicrucian brotherhood for Asja (*Vosp. o Bloke*, [652]), but Belyj stood by his decision.

When Belyj returned to Moscow from Bogoljuby, he found Minclova in Moscow and summoning him. He went to see her and they had what must have been a spectacular scene. Belyj was now inclined to see «Minclova's fantastic myths, interwoven with everyday life, together with her frequent references to occult brotherhoods», as an indication «that we were dealing with an ailing, very nervous, and exhausted woman» (*Vosp. o Bloke*, [657]). She wept hysterically and told him the story of how she had failed in her mission and that this time THEY were really removing her. At this final meeting, she gave Belyj an amethyst ring, telling him that «when people come to me [i.e., to Belyj] from the Spirit and ask about THE RING, to show it to them, and then I would find the way to the Spirit». ³⁰ In a few days Belyj and Sizov took Anna Rudol'fovna to the train station, where she got on a train for Petersburg and was never seen again.

Minclova would have been glad to know that her disappearance was as totally confounding as she hoped it would be. Nikolaj Berdjaev, who also felt the strength of Minclova's personality, gives a different version of her disappearance:

³⁰ Andrej Belyj, «Nač. veka», vol. 3, chapter 10 (1910-1913), 1922-1930; typescript; Otdel rukopisej Publijčnoj biblioteki im. Saltykova-Ščedrina, 60 (Belyj); 14, fol. 8.

Her disappearance was very strange. From the Crimea she returned to Moscow. A few days after her return, she and the lady with whom she was staying went to Kuzneckij Most. The friend went in one direction, she went in the other. She never returned and disappeared forever. This served to increase her mysterious reputation even more.³¹

What happened to Anna Rudol'fovna? No one really knows. Vjačeslav Ivanov assumed she had finally entered a convent; Berdjaev reported rumors that she had indeed gone to a Catholic convent with Rosicrucian connections; there were other rumors that she had committed suicide because Dr. Steiner had condemned her poor execution of his instructions.³² Ol'ga Šor suggests that Minclova, who had invested so much emotional energy in her intense relationship with Ivanov, was driven away by jealousy over Ivanov's growing love for Vera Konstantinovna.³³ Belyj very romantically suggested that she had gone to Norway and thrown herself into a fiord (she loved Norway).³⁴ Although Belyj thought he might run into her or her «messengers» at some time in the future, neither he, nor anyone else, ever saw Anna Rudol'fovna again. For some time no one even noticed she was missing, since she travelled so much. All subsequent attempts to trace her were fruitless.

Belyj, as usual, was able to find the right imagery to describe the Minclova affair: he associated Minclova with Halley's Comet. In all his descriptions of her, there are cosmic images: she is a planet, a world, a comet, whirling through cosmic spaces. His break with her and the Mystical Triangle actually comes in May 1910, the month when Halley's Comet made its appearance:

The spring was stifling: the earth was passing under an enormous comet; people wrote: the comet's tail is poisonous; others waited for us all to be poisoned; Minclova would sometimes evolve in my consciousness as this terr-

³¹ Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie*, 222.

³² Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie*, 222.

³³ O. Dešart describes Minclova's final reaction when Ivanov refused her plea that he take a vow of celibacy: «She [Minclova] quietly, humbly said: «I am guilty. I was unable to fulfill THEIR instructions. They are recalling me. Farewell. May the Lord keep you». She left. Forever. Nobody who knew her in Russia ever saw her anywhere again» (O. Dešart, «Vvedenie», in Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, vol. 1, 140). O. Dešart stresses Minclova's infatuation with Ivanov, an infatuation that was unable to tolerate Ivanov's love for Lidija Dmitrievna's daughter, Vera. «She [Minclova] was soon forgotten», Dešart adds, a comment that is certainly belied by Belyj's extensive commentaries. It is simplistic to explain Minclova's mysterious disappearance merely as the result of a frustrated infatuation, especially as there are no indications that Minclova's smothering passion for Ivanov ever expressed itself in sexual jealousy. The motives of this unstable and neurotic woman were more complex, and we cannot reject the notion that her blatant identification with Mme. Blavatsky was so strong that the disgrace of having failed in her «mission» was a very strong factor in her subsequent disappearance.

³⁴ Andrej Belyj, *Meždu dvjuch revoljucij*, 361-362.

ible comet, intersecting our spiritual sphere and leaving a poisonous trail... («Nač., veka», fol. 126).

Afterwards, when the whole episode had ended, Belyj wrote:

Halley's Comet passed over; everything remained as it was before; the comet disappeared into the black spaces; its poison was harmless.
Minclova also disappeared.³⁵

³⁵ Andrej Belyj, *Meždu dvuč revoljucij*, 355.

Piero Cazzola (Bologna)

L'IDEA DI ROMA NEI *RIMSKIE SONETY* DI VIAČESLAV IVANOV (con richiami a Gogol' e a Herzen)

Il tema che ho scelto per questo Simposio non può essere trattato, mi pare, senza qualche cenno biografico, specie relativamente ai viaggi e soggiorni di Viačeslav Ivanov in Italia e a Roma. È infatti nel 1892 che il Poeta, appena ventiseienne, venne per la prima volta nel nostro Paese, reduce da anni di studio sull'antica storia dell'Urbe alla Scuola berlinese di Teodoro Mommsen. Dopo altre ricerche sull'argomento della tesi che andava preparando (le «societates vectigalium publicorum Populi Romani») nelle biblioteche di Parigi e di Londra, si lasciò convincere dall'amico Grevs a proseguire il viaggio per l'Italia, meta naturale di ogni studioso di antichità classiche e così — in compagnia della moglie Darija, da lui sposata a vent'anni — raggiunse Roma, dopo un ampio itinerario nel Sud, per restarvi tre anni interi.

La «musa romana» di Ivanov può dunque essere nata sin d'allora, in quell'atmosfera di fervidi, sistematici studi sulla storia dell'Urbe, dall'alba della Repubblica al meriggio dell'Impero, da lui intrapresi a fianco dei «ragazzi capitolini» dell'Istituto Archeologico Germanico, ancora imbevuti delle lezioni del Niebuhr e che si maturavano all'insegnamento del grande Mommsen (senza dire degli insigni nostri «romanistix» Gaetano De Sanctis ed Ettore Pais, attivi in quegli stessi anni).

Un tale approfondimento culturale, storico e filologico, si sviluppa però in Vjačeslav di pari passo con un'ispirazione lirica, suscitata in lui, dopo appena un anno di soggiorno nella capitale italiana, dalla conoscenza che qui fa di Lidija Zinov'eva Annibal, nell'incontro con la quale troverà il grande amore della sua vita, conclusosi nel matrimonio dopo anni di traversie giudiziarie, onde sciogliere i rispettivi legami.

Una stagione, feconda di frutti, di viaggi per il mondo classico, da Atene all'Egitto alla Palestina, precede il ritorno in patria degli Ivanov, dopo un'esperienza didattica a Parigi sul tema della tragedia greca, cui si sono intantovolti i suoi interessi culturali. La pubblicazione che segue delle prime raccolte di versi (*Kormčie zvězdy*, 1903, *Prozračnost*, 1904) e della prima tragedia (*Tantal*, 1905), l'apertura del cenacolo filosofico-letterario nella *basnja* di via Tavričeskaja a Pietroburgo e l'adesione al movimento simbolista, con la frequente collaborazione alle sue riviste, sono altrettante tappe nella vi-

ta di Ivanov, la cui fama, come poeta e filosofo, va intanto sempre più estendendosi nel Parnaso russo «principio di secolo»¹.

Ma Lidija muore in pochi giorni, nel 1907 e pare al Poeta che tutto crolli intorno a lui e che l'unico sollievo sia il «rifugiarsi nella memoria». Lentamente riprende il suo cammino, sulle orme di V. Solov'ëv, la cui personalità venera come quella di un Maestro.

Nell'estate del 1910 è di nuovo a Roma per raccogliere materiali sui culti dionisiaci, onde elaborare le lezioni parigine del 1903; di qui nascerà quella sua fondamentale ricerca su «Dioniso e il predionismo», pubblicata solo nel 1923 a Baku, che gli varrà la cattedra in filologia classica. Durante questo secondo soggiorno romano avviene un incontro che riempie la vita solitaria di Vjačeslav: Vera, figlia in prime nozze della non dimenticata Lidija, lo raggiunge in Italia e gli è vicina. Uniscono così i loro destini in una singolare prova d'amore e di fedeltà a una diletta scomparsa, come dirà il poeta in *Cor ardens*, la raccolta di versi, uscita in Russia nel 1911-12, che è stata giudicata il vertice dell'arte ivanoviana². Nel 1912 nasce un figlio, Dimitri, che gli ispira il ciclo poetico di *Nežnaja tajna*: i morti rivivono nel dolce mistero della nascita. Ancora un non lungo soggiorno romano si verifica nel 1912-13, poi le vicende di vita di Vjačeslav s'intrecciano con quelle del suo Paese nei tragici anni della prima guerra mondiale e della Rivoluzione del '17. Nuovamente è drammaturgo con *Prometej* (1916), si abbandona liricamente ai ricordi dell'infanzia col poemetto *Mladenčestvo* (1918), rievoca il desolato inverno di fame 1919-20 (che vide la scomparsa anche dell'amata Vera) nei *Zimnie sonety* (1920) e sviluppa con M. Geršenzon un originale dibattito sul tema della sopravvivenza della cultura in un'epoca rivoluzionaria, nella casa di riposo presso Mosca che li ospita entrambi (*Perepiska iz dvuch uglov*, 1921)³.

Ormai siamo alla vigilia dell'ultimo viaggio verso l'*Ausonia felix*. Nel 1924 Ivanov, che insegnava a Baku, raggiunge Mosca per le celebrazioni puškiniane; qui ottiene di partire in missione per la Biennale veneziana. È l'addio alla Russia, per sempre; coi figli Dimitri e Lidija viene a Roma, «città dell'anima, seconda patria», come direbbe Gogol'. Di quel soggiorno in un modesto appartamento di via delle Quattro Fontane, dei contatti, diretti ed epistolari, con scrittori ed amici russi e italiani hanno scritto, tra gli altri, in pagine in cui suona l'affetto e la devozione, Dimitri Iva-

¹ Vedi F. Malcovati, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze 1983, pp. 17-21. Come fonti della «vita» è citato l'*Avtobiografičeskoe pis'mo S.A. Vengerovu*, in V.I. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, I-III, Bruxelles 1971-79 (la *Lettera* è nel vol. II, pp. 5-22), nonché il *Vvedenie* di O. Deschartes nel detto *Sobr. soč.*, I, pp. 5-227.

² Vedi V. Brjusov, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1975, VI, pp. 308-311.

³ La *Perepiska* è nota in italiano sin dal 1932 (trad. O. Resnevič, ed. Carabba, Lanciano); di recente è stata ristampata (Milano 1976), con un'appendice di lettere dell'autore e una nota introduttiva di A. Rudnev.

nov, allora giovinetto⁴ ed Ettore Lo Gatto⁵, ai primordi di un'amicizia che durerà sino alla morte del Poeta.

Ed è nei mesi che seguono l'arrivo di Ivanov a Roma, nel settembre 1924, che nasce quella perla della sua poesia che rappresenta un *unicum* anche per la cultura italiana: il ciclo dei nove *Rimskie sonety*, rimasti a lungo inediti prima di venire pubblicati su una rivista russa dell'emigrazione⁶.

Ma il definitivo soggiorno romano sarà preceduto da quello pavese; dal 1926 al 1934 Ivanov sarà ospite dell'Almo Collegio Borromeo, che lo avrà insigne maestro di filologia classica e letteratura russa e dove egli vivrà, in intima comunione di spirito con le tradizioni nobilissime dell'antico Istituto⁷, dopo la solenne conversione al cattolicesimo fatta dinanzi all'altare di San Pietro. Poi, negli ultimi anni, tutti «romani», Ivanov sarà, per antonomasia, «l'abitatore del Campidoglio» e dopo lo sfratto d'imperio dal «giardino sussurrante» (che gli porgerà l'ispirazione per le due poesie sulla *Via Sacra*), quello «dell'Aventino», dove concluderà i suoi giorni.

Roma, pristan' skitanij: corsi e ricorsi storici.

Dopo un lungo silenzio è qui, nella Città Eterna, che si esprime di nuovo liberamente la musa ivanoviana, in un linguaggio che alterna i toni epici a quelli lirici, col ciclo dei *Sonetti*, quasi un omaggio a quel «breve et amplissimo carme», caro al Petrarca e a tanti nostri poeti, sino al Carducci. Del primo di essi, cui il Nostro diede il titolo di *Regina Viarum*, abbiamo anche il testo tradotto in italiano dallo stesso autore, che parlava e scriveva forbitamente nella nostra lingua⁸. Eccolo:

Di nuovo, agli archi antichi fedele pellegrino
all'ora mia tarda, col vespertino *Ave*
ti saluto, come la volta della casa natia,
come il porto di ogni peregrinazione, eterna Roma.

Noi demmo alla fiamma l'Ilio degli avi:

⁴ D. Ivanov, *Un'amicizia: E. Lo Gatto e V. Ivanov*, in «Studi in onore di Ettore Lo Gatto», Roma 1980, pp. 99-105.

⁵ E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano 1976, pp. 67-76. Id., *Russi in Italia, dal secolo XVII ad oggi*, Roma 1971, pp. 279-284.

⁶ In *Sovremennye zapiski*, Parigi, LXII, 1936, però due sonetti, *Regina viarum e Monte Pincio* erano già usciti, tradotti in italiano da G. Papini (che volle conservare l'anonimo, essendo ignorante del russo), in *Frontespizio* (VIII, 1930).

⁷ Sul soggiorno pavese vedi C. Angelini, *Poeta russo al Borromeo*, in «Annuario Associazione Alunni Almo Collegio Borromeo», Pavia 1975, pp. 11-14 e P. Cazzola, *I rapporti culturali tra Russia e Bologna*, in «il Carrobbio», Bologna, VII, 1981, pp. 122-123.

⁸ In «Il Convegno», XV, n° 50, 8-12, Milano, gennaio 1934, p. 369. Il testo russo trovasi nella già cit. ed. di V. Ivanov, *Sobr. soč.*, III (*Svet vecěmyj*), p. 578.

si spezzano gli assi dei carri
 in mezzo al frastuono e alle furie del mondiale ippodromo.
 Tu, regina delle vie, guardi come noi bruciamo.
 Anche tu andasti in fiamma e risorgesti dalle ceneri;
 e il memore azzurro
 del tuo cielo profondo non si acciecò.
 E si ricorda, sotto la carezza di un sogno d'oro,
 il custode delle tue porte — il cipresso — come una nuova Troia diventasse
 gagliarda,
 quando giaceva arsa la città di Enea.

Lo stato d'animo del Poeta che ritorna a Roma è dunque quello dell'*arok drevnich vernyj piligrim* (dove gli archi antichi, dei Fori imperiali e degli acquedotti della Campagna, sono come il costante sfondo emotivo), ma vorrei aggiungere anche del *palomnik*, del pellegrino medievale, come quell'igumeno Daniil che primo dei Russi visitò la Terra Santa⁹. L'accenno poi al *pozdnij čas*, al *večernyj «Ave Roma»* vuole significare che oltre sei lustri separano il poeta da quel primo contatto con l'Urbe dell'ultimo '800, dove era giunto quasi «ambasciatore» del Mommsen per continuare gli studi, in quella Roma umbertina piena di lotte parlamentari e di aspri conflitti sociali, ai quali è probabile che Ivanov non prestasse molta attenzione. Ora invece è il 1924, che vede il governo di Mussolini dibattersi nelle strette di una crisi scatenata da un atroce delitto politico e il Paese alla vigilia di una lunga dittatura; e Ivanov si paragona a una nave sbattuta fra le tempeste che ha infine raggiunto il porto di ogni peregrinazione e si sente sicuro sotto lo *svod rodnogo doma* come altri suoi connazionali che, da un secolo almeno, l'avevano trovato, meta felice dei loro pellegrinaggi spirituali, artistici, poetici.

Ma egli non può dimenticare le rive della «Tauride» da cui proviene e immagina che un destino comune lo unisca arcanamente a quel mitico Enea, esule dall'arsa Troia verso una nuova patria. La Russia, «l'Ilio degli avi», gli riappare alla memoria in tutto il suo orrore; la guerra fratricida, da poco conclusa a terribile prezzo, assomiglia a uno dei più rischiosi giuochi dell'antichità: le corse nel circo, quando nel fervore della lizza gli aurighi si scontravano coi carri avversari spezzandone gli assi (è possibile che tale immagine gli sia stata suggerita dalle piazze monumentali da lui visitate, che un tempo ospitavano i «circhi agonali», l'ippodromo di Costantinopoli, piazza Navona a Roma, piazza S. Maria Novella a Firenze).

Roma, come la vede il Poeta, è uno *car putej*, una *regina viarum*, che pare insensibile allo scatenarsi delle furie nelle arene del mondo; ma per lei parlano i fatali eventi della sua lunga storia: dalla calata dei Galli alle nefandezze dell'«incendiario» Nerone, dalle

⁹ Sul *Putešestvie igumena Daniila po svjatoj zemle v načale XII v.* vedi il recente ampio saggio di M. Garzaniti, *Viaggio dell'igumeno Daniele in Terra Santa. Un pellegrino della Rus' in Palestina nel XII secolo*, in «Studi e ricerche sull'Oriente Cristiano», Roma 1985, VIII, fasc. 2, pp. 93-135.

invasioni dei Barbari al feroce «sacco» di Alarico e a quell’altro, non meno spietato, dei fanatici Lanzichenecchi di Carlo V: quali ignominie non ha sopportato quella città, i cui profondi cieli, come canta il Poeta, neppure il fuoco più audace riuscì ad acciicare?

Però l’appellativo di *Regina viarum*, sarà bene notare, viene dato di solito non alla città, ma alla più famosa delle sue antiche strade, a quella *Via Appia*, che la congiungeva alle province orientali — giacché da Brindisi, dove aveva termine, riprendeva, oltre l’Adriatico, col nome di *Via Egnatia*, il cammino per la Grecia, Bisanzio ed oltre, — per cui dobbiamo domandarci se il Poeta non abbia voluto identificare la strada consolare con la città stessa che la costruì, a testimonianza del maggior merito di Roma: l’aver tracciato, sul vasto territorio dell’Impero, le grandi vie per i suoi eserciti conquistatori, divenute poi, nei secoli e sino ad oggi, le arterie di comunicazione per i popoli pacificati.

Un richiamo diretto all’antica via troviamo invece nel *Rimskij dnevnik 1944 goda*¹⁰, il ciclo poetico che può dirsi la continuazione, dopo vent’anni, dei *Sonetti*. Qui, in un poesia che porta appunto il titolo di *Via Appia* - sotto la data del 21 novembre 1944, pochi mesi dopo la liberazione della città dall’atroce ‘stretta’ nazista -, Ivanov immagina di essere stato invitato a mensa, «fra le oblique tombe», da un

muž Rímljanin, bezglavyj, bezymjanyj,
zavérnut v skladki sanovitoj togí.

Sono i versi forse più spontanei dell’intero *Diario*, legati alle impressioni poetiche di una giornata serena, trascorsa coi familiari ai bordi dell’antica Via, in intima comunione con lo spirito di Roma universale, che tutti accoglie:

vsech nas, ravno prišel’cev i potomkov.

Il primo sonetto del ciclo che qui vado esaminando si chiude con l’immagine di un cipresso, uno dei tanti cipressi romani, che pare un custode alle porte dell’Urbe, la «nuova Ilio», nata dalle ceneri dell’antica. C’è un senso di distacco in quella rievocazione del fuoco, distruttore e purificatore ad un tempo, che è simbolo dell’annientamento e del risorgere a nuova vita. Accumunando ai tragici eventi del passato quelli vissuti dai suoi connazionali, il Poeta sente di avere abbastanza sofferto nel suo Paese lacerato dalle discordie intestine per vantare il diritto di guardare ora, con animo dolorante sì, ma non affranto, a quell’altro Paese, l’Italia, che straniero per lui non è mai stato. Sicché nel richiamo a Roma, fattasi forte dalle antiche rovine:

i pomnit... kiparis, kak Troja krepla,
kogda ležala Troja sožzena,

¹⁰ Il *Diario romano del 1944* venne pubblicato in *Svet večernyj. Poems by Vjacelav Ivanov*, con l’introduzione di M. Bowra e il commento di O. Deschartes (Oxford, Clarendon Press, 1962). La poesia *Via Appia* trovasi a p. 167; nel *Sobr. soč.* citato è nel t. III, pp. 638-639.

pare di leggere una speranza e un augurio; che anche Mosca, la «terza Roma» della profezia del monaco Filotej di Pskov, risorga un giorno in tutte le sue forze spirituali, a capo di quel «Rinascimento slavo» di cui il Poeta, come ha indagato lo Zielinski¹¹, fu sempre convinto assertore. Come Roma antica non fu soltanto un grande Impero politico-militare, ma il modello di un popolo razionalmente organizzato e culturalmente maturo, che fondò una civiltà in cui si coagularono tutte le forze dell'*oikumene*, così dagli sconvolgimenti e dalle aspre tenzoni sociali della Russia del suo tempo pare a Vjačeslav che in un giorno non lontano sorgerà l'edificio della «terza Roma», sulle orme del modello antico, per diventare la capitale di un ultimo Impero.

L'effimero e l'eterno: i Dioscuri e il Pincio.

Il sonetto II, nell'ordine di pubblicazione¹², venne intitolato *Monte Cavallo* e già la scelta di quel termine popolare, dato all'antico *collis Quirinalis* che faceva parte del *septimontio*, sembra suggerire l'attrazione del Poeta per la Roma del suo tempo, come vediamo anche in altri sonetti, in cui l'afflato epico, permeato di erudizione storica, si unisce a un vivissimo senso della vita contemporanea, del costume popolare. In *Monte Cavallo*, però, è la leggenda dei Dioscuri, fattisi compagni d'arme dei Quiriti nella battaglia contro i Latini e i Tarquinii al lago Regillo (499 a.C.) e poi comparsi, in una prodigiosa epifania, ad annunciare la vittoria presso la fonte di Giturna nel Foro, che dà ali all'ispirazione del Poeta¹³. Egli vede quegli arditi giovinetti, i *goncy*, i *bogi-prisleyc*, ergersi sull'alto colle per restarvi *do skončiny mira*: sono gli «dèi forestieri», protettori dei cavalieri, già venerati in Grecia e divenuti oggetto di culto anche a Roma, simbolo di quella «nobiltà» che non derivava tanto dal censo e dalla casta, quanto da una disciplina di vita, da una condotta intemerata, nella coscienza dei compiti assegnatili e nella fierezza di eseguirli. Chissà se al Poeta non saranno allora balenati alla memoria i modelli patrii di quelle virtù spinte sino all'eroismo e alla santità, impersonati nei *bogatyri* delle antiche *byliny*, in S. Giorgio il Vittorioso, nei santi Floro e Lauro, protettori dei cavalli, di cui si legge nelle *Vite* medievali, venerati dal popolo nelle splendide icone?

Ma per tornare ai due grandi simulacri campeggianti sul colle romano, anche se non sono opera dei sommi Fidia e Prassitele, come un tempo si credeva, ma di arte romana imperiale, ben si comprende che abbiano potuto ispirare l'inno del Poeta all'eterna giovinezza, che brilla come stella dall'altura del Quirinale. Mentre non sembra dubbio che

11 Vedi T. Zielinski, *Introduzione all'opera di Venceslao Ivanov*, in «Il Convegno», cit., pp. 241-251.

12 Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., III (*Rimskie sonety*), p. 579.

13 Vedi E. Pais, *Storia di Roma dalle origini all'inizio delle guerre puniche*, 5 voll., Roma, 1926-1928. La battaglia al Lago Regillo e la comparsa dei Dioscuri, nonché l'istituzione della cavalleria, sono trattati nel vol. III (1927), *Dalla cacciata dei re all'invasione gallica*, pp. 16-18, 432-433 e 547-548, Nota 2.

la sua fantasia sia rimasta indifferente all'imponente palazzo sul colle, già dimora dei Romani Pontefici e, al tempo della composizione dei *Sonetti*, dei Re sabaudi.

È l'eterno nella storia, per così dire, che Ivanov esalta nelle figure dei Castori¹⁴ e che ritorna nel sonetto IX, dal titolo *Monte Pincio*, poi mutato in *La Cupola* (di San Pietro)¹⁵. Qui domina, nell'*incipit*, un senso di serena mestizia:

P'ju medlenno medvjanyj solnca svet,
gustejučij, kak dolu zvon proščal'nyj;
i svetel duch pečal' ju bespečal'noj,
ves' polnota, kakoj nazvan' ja net.

È un abbandono pieno alla contemplazione del tramonto da quel grande balcone su Roma che è il Pincio; come ebbro della luce mielata del sole, egli sente di essersi lasciato alle spalle le tenebre di quegli angosciosi anni di Russia. Di fronte a tanto fulgore la sua fantasia si finge immagini che richiamano il rito nuziale: la coppa del Giorno colma sino all'orlo, a cui l'Eternità porge l'anello di sposo. Poi, mentre avanza il crepuscolo, anche le immagini si sviluppano: nella gloria dell'ardente liquido oro del cielo annega il gigante, un raggio palpa con dita cieche la cima di un pino, l'occhio si spegne e solo la Cupola azzurra si distacca, rotonda, sullo sfondo dorato. È da vedersi un'allusione alla fede ritrovata nell'unità della Chiesa, che avrà la sua consacrazione due anni dopo in San Pietro? Se è così, come mi pare, «il cupolone», caro ai «romani de Roma», potrebbe essere il simbolo di una civiltà e di una religione che non conoscono tramonto.

Vorrei qui ricordare, a proposito di «tramonti romani», un'analogia descrizione, però in prosa, di cui siamo debitori a N.V. Gogol', che circa un secolo prima di Ivanov soggiornava nella Città Eterna e si compenetrava del suo fascino.

L'unico racconto gogolianiano avente a soggetto Roma, *Rim*¹⁶, scritto in una lingua ricca, variegata, che fu detta «barocca» e pubblicato in forma di «frammento» nel 1842, ma concepito negli anni precedenti, narra di un principe romano che reduce dal-

¹⁴ Come si legge nella *Guida archeologica di Roma*, di Filippo Coarelli (Roma-Bari 1980, pp. 69-71), l'introduzione precoce nel Lazio del culto dei Dioscuri, figli di Giove e di Leda, con edificazione, da parte del dittatore Aulo Postumio Albino, di un tempio in loro onore (c.d. Tempio dei Castori) nel 484 a.C., è ora dimostrata dal rinvenimento a Lavinio di una lamina arcaica (sec. VI a.C.) con dedica a Castore e Polluce; l'iscrizione fortemente grecizzante dimostra la provenienza del culto dalle città della Magna Grecia, probabilmente da Taranto. I Dioscuri, protettori dei cavalieri, cioè dell'aristocrazia, furono sempre gli dèi tutelari della nobiltà. Avanzi imponenti del tempio dei Castori si trovano al Foro Romano, così come della Fonte di Giuturna, sorella di Turno, che era considerata una divinità e le sue acque ritenute salutari. Nel bacino della Fonte furono rinvenute, a pezzi, le statue dei Dioscuri in marmo, di età ellenistica, ma di stile arcaico, opera di bottega di scultori greci attivi a Roma nel II sec. a.C. Vi fu anche reperito un cippo marmoreo coi rilievi dei Dioscuri, con Giove, Leda e Giuturna.

¹⁵ Ivanov, *Sobranie sočinenij* cit., III, p. 582.

¹⁶ N. V. Gogol', *Roma*, in «Due Russi a Roma», ed. Bona, f. c., Torino 1966, a mia cura e commento. I brani qui citati sono alle pp. 42, 43, 78, 79.

la capitale della moda e dell'effimero, Parigi, ritrova nella sua città i valori eterni cui ha sempre agognato. Non lo turba troppo l'amore per una bella Annunziata d'Albano, vista al «corso dei carri» di Carnevale e vanamente ricercata in Trastevere, quando sale a S. Pietro in Montorio, di dove gli si squaderna davanti il panorama di tutta la città, quale aveva già contemplato altre volte dai Castelli romani:

Gli angoli e i contorni delle case avvolti in quella luce avevano un rilievo netto, come le cupole rotonde, le statue di S. Giovanni in Laterano e la maestosa cupola di San Pietro, che pareva crescere in proporzioni a mano a mano che ci si allontanava per rimanere infine luminosa dominatrice sull'intero arco dell'orizzonte, quando della città non si vedeva ormai più nulla... poi il verde cangiava in giallo chiaro dalle sfumature iridate che lasciava appena appena intravvedere le antiche rovine; ed il giallo a poco a poco diventava rosso porporino, che inghiottiva nel suo seno la stessa smisurata cupola sfumando in un cremisi acceso in cui la sola striscia dorata del mare, scintillante in lontananza, separava i campi dall'orizzonte anch'esso porporino... Il sole si abbassava sempre più verso l'orizzonte; più caldo e vermiglio diventava il suo raggio che andava accarezzando tutta la massa delle architetture; ancora più vicina e vivace appariva la città; ancora più scuri i pini; ancora più azzurri e fosforescenti i monti; ancora più bella e solenne la volta del cielo, già in procinto di spegnersi...

Sembra non si possa dubitare che Ivanov conoscesse il racconto gogolianiano; e non solo perché proprio a lui (e all'amico suo, il pittore Alessandro Ivanov, che visse a Roma molti anni e qui dipinse, dopo abbozzi e studi preparatori a non finire, il suo capolavoro, *L'apparizione di Cristo al popolo*) egli fa cenno nel sonetto *Il Tritone* (gde v ke-l'ju Gogolja vchodil Ivanov), ma perché pare che una comune onda emotiva avvolga, a un secolo di distanza, i due grandi artisti dell'800 e «Venceslao il Magnifico», come lo chiamava Šestov¹⁷. Solo di passata richiamerò qui le lettere agli amici in cui Gogol' esprimeva l'amore per la segreta bellezza della città e del paesaggio circostante, per le magnifiche notti, per la trasparenza dell'aria che non attenua i colori come al nord e per quel «certo bagliore quasi argenteo, visibile nel cielo e nelle nubi». Nel racconto *Roma* poi, composto nella «cella» di via S. Felice, oggi via Sistina, Gogol' alterna di continuo gli stili, come fa Ivanov nei *Sonetti*: ora è il «lungo maestoso» nella visione del Genio italico nei secoli, ora l'«allegro comico» nelle scenette di sobborgo, nei dialoghi delle comari in Trastevere, ora il «descrittivo folclorico», nello straordinario corteo di Carnevale, coi personaggi di stampo romanesco, da Peppe alle varie *sore*. Lo scrittore ucraino infatti preferiva all'antica Urbe la Roma dei suoi tempi, «anche nella sua rovina attuale», che «non è mai stata bella come adesso, se non altro perché conta 2588 an-

¹⁷ L. Šestov, *Vjačeslav Velikolepnyj*, «Russkaja mysl'», 10, 1916.

ni», come scriveva all'amica Balabina nel giorno del Natale di Roma e «perché da una metà di essa spira l'èra pagana e dall'altra quella cristiana» e «l'una e l'altra rappresentano le due più grandi idee che esistano al mondo»¹⁸.

Quanto al pittore A.A. Ivanov, egli fu abilissimo nei quadretti «di genere» spontanei e vivaci (un'Ave Maria su un Lungotevere, giochi di fanciulle durante le Ottobrate, scenette popolari, ecc.). Lo stesso quartiere dove abitava gli offriva continui spunti di vita quotidiana che per la loro genuinità attiravano la sua attenzione di artista; particolarmente cari gli erano quegli scorci tra i vicoli che piacevano anche a Gogol' e che gli ispiravano «un senso di remota antichità patriarcale»¹⁹. Inoltre il paesaggio dei dintorni di Roma, della Campagna e dei Castelli è stato l'oggetto di uno studio amoroso, indefeso del pittore, così come lo fu sotto la penna versatile di Alessandro Herzen che a Roma passò alcuni mesi del fatidico 1848 e descrisse mirabilmente, in un con gli avvenimenti politici visti da vicino, la città, la Campagna, gli abitanti nelle *Lettere da via del Corso*, poi raccolte, insieme a quelle parigine dell'Avenue Marigny, del 1847, in un'unica opera, *Le Lettere dalla Francia e dall'Italia*²⁰. Ecco, per esempio, quali impressioni suscita in Herzen la visione della Campagna Romana:

Più si vive a Roma, più certi suoi aspetti meschini, volgari si perdono di vista e più la vostra attenzione si concentra su altri interessi ed oggetti: la grandezza e la bellezza dell'eterno. I sudici androni, l'assenza di ogni comodità, le vie strette, le case sghembe, le botteghe vuote si notano sempre di meno, mentre si vanno delineando a poco a poco altri oggetti della vita romana, che escono dalla nebbia, simili a piramidi o a colli; scorgendoli, gli occhi non se ne staccano più, si dimentica la strada sassosa, l'erba nel pantano, il caldo, il freddo e la polvere. Tale in primo piano la *Campagna di Roma*. Dapprima essa colpisce per il suo aspetto deserto, per l'assenza di campi coltivati, di boschi; tutto è povero, fosco, non pare d'essere nel centro d'Italia, siffatti deserti si trovano sulle rive dell'Istro o della Sprea... Ma a poco a poco l'uomo comincia a prendere coscienza di quell'eterna solitudine, di quel selvaggio quadro romano. Il suo silenzio, lo sfondo opalino, le sue montagne azzurre all'orizzonte dispongono l'animo a una solenne tristezza... Laggiù un asino si muove lentamente agitando i sonagli; un pastorello bruno, con indosso una pelle di montone, si de mesto e guarda lontano; e una donna che porta degli ortaggi, con un costume sgargiante e un bianco fazzoletto piegato sul capo, vivente immagine delle antiche statue dalle belle forme, si è fermata per riposare e anche essa guarda

¹⁸ Vedi in «Due Russi a Roma», cit., la mia introduzione, *Gogol' e Ivanov, un'amicizia nel segno dell'arte*, pp. XXXIII, XLIV, XLV e *passim*.

¹⁹ M. V. Alpatov, *Vita di A.A. Ivanov* (brani), in «Due Russi a Roma»; cit., pp. 88-91.

²⁰ A. I. Gercen, *Pis'ma iz Francii i Italii*, Moskva 1931. Vedi il mio articolo «Le 'lettere da via del Corso' di Alessandro Herzen», pp. I e II, in «Palatino», Roma 1968, XII, n° 1 e 2, nel quale sono riportati ampi squarci delle *Lettere*.

lontano; i suoi splendidi occhi esprimono una mestizia forse per lei stessa incomprensibile... E pare che un medesimo pensiero, triste, pesante, gravi sull'immensa distesa dei campi, sui monti, sulla linea irregolare degli acquedotti che scompaiono all'orizzonte, sulle colonne spezzate, sul pastore, sulla contadina. Sempre triste, sempre imbronciata, la *Campagna* vive un solo momento solenne, quello del tramonto del sole, quando rivaleggia col mare. Quale godimento allora stare in qualche località dei colli, a Frascati, a Monte Mario e seguire per ore intere il calar del sole, il sopravvenire della notte... Chi non è stato in Italia non sa che cos'è il colore, la luce, gli debbono sembrare sforzate, eccessive le tinte dei paesaggi meridionali. La tristezza della *Campagna* è legata indissolubilmente alle rovine dell'antica Roma; si completano l'una con le altre. Ma quale straordinaria grandezza v'è in queste pietre. Non senza ragione al culto di tali rovine si alterna una generazione dopo l'altra, da tutti gli angoli del mondo civile. Chi, leggendo la storia, non ha compreso Roma, venga qui, alle Terme di Caracalla, al Colosseo...²¹.

L'acqua delle mille fontane e le «titaniche» architetture.

L'esame dei *Sonetti* mi porta ora a notare una «costante» poetica che sembra prevalente sulle altre del ciclo. In ben sei di essi²² infatti il motivo ispiratore riguarda quell'elemento equoreo che si fa arte pura nelle meravigliose fontane di Roma. Così, nel sonetto III, dal titolo *Aqua Felix*, sono descritte varie fontane collegate con l'acquedotto dell'Acqua Felice²³, nel IV, intitolato *La barcaccia*, quella di piazza di Spagna²⁴; nel V, dal titolo *Il Tritone*, quella di piazza Barberini²⁵; nel VI, *La fontana del-*

²¹ Gercen, *Pis'ma ecc.*, cit., pp. 74 ss.. La traduzione di questo brano si trova nel mio articolo cit., I, p. 30.

²² Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., III, pp. 579-582.

²³ L'acquedotto, che fu voluto da papa Sisto V e prese il nome dal papa stesso, Felice Peretti, alimenta, fra molte altre, la fontana del Tritone e quella delle Tartarughe.

²⁴ L'architetto Francesco De Sanctis realizzò negli anni 1721-25, su disegni dello Specchi, la grandiosa scalinata di Trinità dei Monti, imponente raccordo fra piazza di Spagna e il piazzale antistante la chiesa; concepita in funzione di una visione prospettica lontana, essa risultò di grande effetto scenografico. La fontana della Barcaccia, in piazza di Spagna, è opera notevole di Pietro Bernini, padre di G. Lorenzo, che la eseguì nel 1627-29, pare riferendosi a un fatto reale: essendo vicino il porto di Ripetta sul Tevere, un'inondazione del fiume aveva sommerso la piazza e le acque, ritirandosi, avevano lasciato una barca sul lastricato.

²⁵ Nella fontana del Tritone, opera di G. L. Bernini (1643), è ammirabile la concezione del gruppo dei quattro delfini, con le bocche sfioranti l'acqua di un bacino, che tengono sollevati con le code lo stemma Barberini e le valve aperte di un'enorme conchiglia, sulla quale è accosciato un tritone che, soffiando in una buccina, manda verso il cielo un alto zampillo.

le *Tartarughe*, quella di piazzetta Mattei²⁶; nell'VIII, *Aqua Virgo*, la famosa fontana di Trevi²⁷, mentre il VII, *Valle Giulia*, ha per soggetto la fontana di Esculapio²⁸.

In questi sonetti però non troviamo soltanto il tema dell'acqua, come sorgente di vita inesauribile. In alcuni di essi, specie nelle terzine, si sovrappone la visione dei luoghi (piazze appartate, angusti vicoli, sonnolenti palazzi) che il Poeta va visitando. Così, nel sonetto *La barcaccia*²⁹, vediamo le ragazze della Campagna Romana ridare vita a quei marmi, impietriti

pod čarami žurčan'ja
beguščich struj za polnye kraja,

coi fiori variopinti che offrono ai passanti; è una macchia di colore che rompe l'uniformità della pietra e insieme un accenno ad un uso tradizionale che persiste ancora oggi. Mentre la grande scalinata biforcuta, che proietta nell'azzurro i due campanili della Trinità dei Monti e l'obelisco di piazza di Spagna, appare al Poeta come un motivo di ascesa spirituale. Il scenografico raccordo fra la barca semisommersa e quei vertici dell'architettura settecentesca ispira a Vjačeslav uno stato d'animo che tende al sublime, ed anche più quando il pensiero torna a quei poeti ed artisti che abitarono «le case di cupo arancione» della celebre piazza, dal Canova al Monti, da Keats a Byron. Trapassando dalle vie brulicanti di vita, dagli sgargianti colori del giorno, pieno di suoni e rumori, all'oscurità e quiete delle notte, il Poeta gode dei melodiosi «akkordy bar-chatnych gitar» e del «brodjačej strekotan'e mandolini». Quelle «sospirose cavatine» intonate da sentimentali amanti rappresentano una nota di folclore romano, che è stata colta magistralmente.

²⁶ Eseguita dallo scultore Taddeo Landini, su disegno di G. Della Porta (1585), la fontana delle Tartarughe è un capolavoro di arte tardo-rinascimentale. Su quattro chioccioloni marmorei si ergono altrettanti agili efebi di bronzo, che trattengono con una mano un delfino, da cui sgorga l'acqua e con l'altra spingono una tartaruga ad abbeverarsi nella vasca superiore: è una composizione piena di grazia e di movimento.

²⁷ La fontana di Trevi è stata detta un ricupero classico in piena fioritura del rococò (1732-51). Con l'innesto di un arco trionfale su una facciata rinascimentale nel centro stesso della città, l'architetto Nicola Salvi, su commissione del Papa Clemente XII, riuscì felicemente a realizzare l'«invenzione». Come è stato osservato, «su questo fondale di palazzo architettonicamente costruito le statue, le formazioni di roccia, il movimento delle acque» agiscono «in modo tale che l'intera decorazione della fontana e del palazzo sia completamente inclusa nella mobilità dell'azione scenica...» (F. Cataldi, *L'architettura nel seicento e settecento*, in «Conoscere l'Italia: Lazio I», Ist. Geogr. De Agostini, Novara 1979, p. 322). I bassorilievi del Bergondi e del Grossi illustrano la leggenda della villanella (*virgo*) che indicò la fonte ai soldati romani assetati. Il gruppo statuario di Nettuno, dio dell'Oceano, su un carro di conchiglie cui sono aggiogati i cavalli marini guidati da tritoni, è opera di Pietro Bracci, mentre le statue della «Salubrità» e dell'«Abbondanza», nelle nicchie della facciata rinascimentale, sono di Filippo Valle. L'*aqua virgo*, originariamente introdotta in Roma da Agrippa, venne poi dai Papi Nicolò V e Sisto IV ricondotta in città con un nuovo acquedotto, riallacciato alle sue fonti.

²⁸ Tale fontana si trova all'interno di Villa Borghese, vicina al viale che conduce alla Villa Giulia, donde il titolo del sonetto.

²⁹ Ivanov, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 580.

Allo stesso modo, nel sonetto *Il Tritone*,³⁰ con la perfetta descrizione dei delfini reggenti con le forti code la bivalve spalancata, su cui si erge il demone marino, che strombettando nella chiocciola lancia uno zampillo a penetrare l'aere azzurro, Ivanov rende omaggio al Bernini, che lo rallegra col suo mirabile «gioco». Il genio umano si presenta al Poeta in un'opera prodigiosa, in cui la bizzarria delle linee trova un paragone solo nella natura: dalla base orizzontale della fontana si alza verticalmente, come un raggio, il benefico umore che pare voler attingere la volta celeste. L'acqua apportatrice di vita domina ogni altra impressione:

sred' znoja plit, zovuščich oblak pinii,
kak zelen mcha na demone chiton!

Nel contrasto dei colori (il grigiastro del selciato e il verde-muschio della fontana), all'arsura della piazza si sovrappone la fresca immagine del manto musoso che copre in parte il tritone. Poi, però, nelle terzine che seguono, lo stato d'animo del Poeta muta: egli ha cominciato un meraviglioso vagabondaggio per i luoghi a lui cari, come un giorno faceva Gogol' e dalla sua abitazione alle Quattro Fontane ha raggiunto il «memorabile» Pincio, per portarsi poi, sulle orme dell'Ucraino, a via Sistina e nei luoghi celebrati dal grande Piranesi, che col suo

ognennoj igloj
pel Rima grust' i zodčestvo Titanov.

È come se davanti agli occhi ci scorressero la serie delle acquaforti, con quelle cupe «carceri», quelle imponenti «rovine» di Roma antica, quelle architetture «titaniche» del Rinascimento, che il maestro incisore ci ha lasciato.

Ugualmente dominante, nella deserta piazza, è l'elemento equoreo nel sonetto *L'Acqua Felice*³¹, sia che

pleščet zvonko v kladjaz' sarkofaga
o che
b'ët v lazur stolbom i vdal', drobima,
prochladu zyblet,
o ancora che,
neukrotima,
potoki rušit s mramornogo praga;
è sempre quell'umore delle felici sorgenti,
sklonen'em akvedukov s gor gonima,
che fa sentire dolcemente la sua voce sonora nelle tenebre.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 579.

Ancora due luoghi, preferiti nelle solitarie passeggiate di Ivanov, sono da lui descritti come *exempla*, in cui l'arte dello scultore si fonde con l'ambiente circostante: la piazzetta Mattei e quella della Fontana di Trevi.

Nella prima, cantata nel sonetto VI, *La Fontana delle Tartarughe*³², gli adolescenti danzanti sui musi rincagnati dei delfini sollevano oltre le spalle le tartarughe, «gibbose prigioniere», mentre spruzzi d'acqua escono dalle rotonde fauci. «Prodigiuse monelle-rie», le chiama il Poeta: il genio ha eternato quei quattro efebi che «se la spassano sui delfini», mentre «il riso verde-fluttuante del giorno» lucida «or gli stinchi or le bronze schiene». Sembra che Ivanov ripensi a quei capolavori dell'arte classica ed ellenistica ammirati ai Musei Capitolini, dal «Gallo morente» al «Cavaspina», che già preludono al naturalismo del tardo Rinascimento e all'esplosione del Barocco. L'arte è un mirabile gioco e il Poeta ne coglie «i festosi diletti», ma pure sente «l'eco delle tue melancolie, Lorenzo», come apostrofa Lorenzo de' Medici, cui lo lega un inesausto amore per la bellezza.

Mentre nel sonetto VII, *Aqua Virgo*³³, cioè «Fontan di Trevi», egli proclama la potenza dirompente dell'acqua:

Vest' moščnych vod i v vejan'i prochlady
poslyšitsja, i v ich rastuščem reve.
Idi na gul: razdvinutsja gromady,
sverknët carica vodomětov, Trevi.

È davvero la «regina delle fontane» quella che riversa le sue argentei cascate, pare, direttamente dalle stanze del palazzo, mentre i cavalli marini si lanciano in fulgido furore e le dèe si affacciano agli scogli, guardando il Nettuno-Oceano che va incontro, possente, alla Vergine-Acqua. Però, dopo la contemplazione dell'esteta, segue la mestizia del «fuggiasco prigioniero» di Roma: come tanti altri visitatori, egli non ha saputo sottrarsi alla superstizione popolare, ha gettato dietro le spalle la monetina nella vasca, pregando di poter ritornare ed è stato accontentato:

sčastlivogo, kak dnes', fontan volšebyj,
ty vozvraščal svyatynjam piligrima.

Si ripresenta qui il tema del pellegrino, del «romeo», questa volta «felice» perché dopo tanto errare ha potuto deporre il suo fardello di pene dinanzi all'altare del Pescatore (*i santuari*), anche se, forse, in ciò aiutato dalla «magica fontana».

Fra i sonetti «equorei» l'ultimo è *Valle Giulia*³⁴, in cui predominano le impressioni dell'autunno, che invita a godere delle sue porpore, «cenci regali»:

³² *Ibidem*, p. 581.

³³ *Ibidem*, p. 582.

³⁴ *Ibidem*, p. 581.

Spit vodoëm osénnij, okroplën
bagrjancem niščim carstvennych otrepij.

Ma fra le rocce e i muschi del ninfeo c'è il medico divino, Esculapio, a contemplare il rossastro acero, il sontuoso paramento del fogliame, non toccato dai geli e dalle nevi, lo zampillo che tende l'ondeggiante stelo verso un raggio di luce. Beati tutti, canta nella chiusa il Poeta,

Asklepij, klën, i nebo, i fontan,

che ci guardano con un mesto sorriso, specchiandosi capovolti nella superficie delle acque. Sembra di risentire un famoso verso di Blok, che vagando per Pietroburgo enumera gli oggetti della sua emozione poetica, però su uno sfondo di paesaggio invernale, mentre qui è l'*osen' zolotaja* che trionfa coi suoi colori su un ampio orizzonte. Forse in quelle immagini c'è l'eco di un ricordo dei parchi, laghetti, grotte, statue, ninfei in veste autunnale, visitati un giorno lontano negli ameni dintorni della capitale russa: da Peterhof a Pavlovsk, da Gatčina al più famoso di tutti, Carskoe Selo, immortalato nei versi dell'Achmatova.

Ed è anche probabile che il poeta conoscesse quelle superbe interpretazioni musicali delle «Fontane di Roma» che Ottorino Respighi aveva composto pochi anni prima (1916) col suo poema sinfonico in quattro parti, pieno di colore, di ispirata fantasia, tanto più che alcune delle fontane cantate nei *Sonetti* (il Tritone, Valle Giulia, Trevi) sono quelle stesse che eccitano l'estro melodico del Maestro bolognese.

Coincidenza d'ispirazione dunque fra il poeta russo e il musicista italiano suo contemporaneo ed amico (dava lezioni alla figlia Lidija), che in gioventù era stato alla scuola di Rimskij Korsakov? È ben possibile, così come ho già notato l'affinità dell'ispirazione di Ivanov rispetto a quella di Gogol' e del pittore suo omonimo di cent'anni prima.

Ciò non toglie che deve riconoscersi l'assoluta originalità del ciclo poetico del Nostro, che con l'impasto di stupendi arcaismi, attinti all'antico slavo (*vratar*, per il cipresso custode, *goncy* e *prišlecy* per gli «dèi forestieri», *čertogi* per i palazzi nelle sonnolenti piazze, *prag* per la marmorea soglia, *lad'ja* per la barca semisommersa), ha innalzato il suo canto solenne, grandioso, dando ai versi la cadenza e il senso della storia. Così come i non pochi vocaboli d'origine greca o latina (*akveduk*, *sarkofag*, *kel'ja*, *piligrim*, *melancholija*, *fontan*, *kaskada*, *kupol*) s'intrecciano ad altri di «stile alto» russo (*pristan'*, *skončina*, *rodnik*, *mgla*), nonché a quelli che esprimono sfumature di colore, frequenti nella poesia simbolista (*golubizna*, *lazur*, *zeleno-zybkij*, *bagrjanec*, *medvjanyj*, *ognistij*). Ne riesce un insieme armonico, perfetto, di classico nitore, cui però non sono estranei accenti romantici; per cui è evidente che i *Rimskie sonety* non furono il frutto di pochi momenti di riflessione e introspezione poetica, ma l'apice di più momenti ispirativi, lungamente meditati e sofferti.

Il ricordo di Lidija, sua diletta compagna nei vagabondaggi romani, la gioia della

bellezza imperitura allora assorbita con tutti i sensi, la mesta serenità conquistata nel rinnovato rapporto con la Roma dei Cesari e del Bernini, degli archi antichi e dei vicoli ombrosi sono alla base dell'arte creatrice di Ivanov, che in rapide, perfette descrizioni ha saputo esprimere suoni, movimenti, giochi di colori, frescura di acque, silenzi notturni. Giacché Roma fu veramente per il Nostro la «patria nuova», dov'egli spirò e che ne conserva per sempre, coi resti mortali, il retaggio spirituale.

Anna Lisa Crone

POLYPHONY IN THE PROSE OF VJAČESLAV IVANOV: A PRELIMINARY CONSIDERATION¹

Almost nothing has been written about polyphony in the prose of Vjačeslav Ivanov. An initial consideration of this important question must address the writer's explicit statements about polyphony in music and the other arts, as well as his practice of a kind of polyphonic prose. Here, as is often the case with Ivanov, there is considerable inner consistency in what he says about polyphony and how he practises it. Furthermore his treatment and practice of polyphony anticipates certain Bachtinian positions, which implies a greater influence of Ivanov on Bachtin than is normally acknowledged by Bachtin scholars². Here, after a brief discussion of Ivanov's polyphony in the light of Bachtinian theory, I shall present a working typology of his voices based on the analysis of numerous articles. Considerations of space and the inevitable length of line-by-line analyses make it impossible to include one here³.

A. *Ivanov's Polyphony and its Connections with Bachtin's*

Vjačeslav Ivanov very early on evinced an interest in the full-valued voice and in the active voice of the choral singer that was to characterize the future «choral happening» (*dejstvo*)⁴ In his programmatic article, «Two Elements in Russian Symbolism»

¹ In Ivanov, Vjačeslav, *Sobranie sočinenij*, eds. D.V. Ivanov and Olga Déschartes (Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971-), III, 172-194. All references to Ivanov texts are to this edition unless otherwise indicated in notes.

² Katerina Clarke and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge: Harvard U. Press, 1984, p. 26) Clarke-Holquist refer to this influence but do not dwell upon it enough to make the point of its importance for Bachtin sufficiently. Other works treating Bachtin are: *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work* Gary Saul Morson, ed. (Chicago: Chicago U. Press, 1986) and Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich (Minneapolis: Minneapolis U. Press, 1984).

³ The author has submitted examples of full polyphonic analysis of Ivanov's prose for publication elsewhere.

⁴ *Dejstvo*- the central Dionysian theatrical even in Ivanov's future theater.

(1908-09)⁵, he distinguishes between the arbitrary concoction of original, idiosyncratic symbols in which an author may «multiply voices» interminably on the one hand (idealistic symbolism) and his own favored realistic symbolism in which symbols correspond to and are transformations of time-honored myths of mankind, handed down from culture to culture on the other. These symbols and the myths in which they combine are artistic embodiments of the Real in the Platonic sense, what Ivanov calls the more real (*realiora*).

Ivanov's attitude towards polyphony is ambiguous, but it is clear in «Two Elements» that a period of polyphony may be part of the process of achieving the Real:

V polifoničeskom chore učastnik individualen i kak by sub-jektiven, no garmoničeskoe vosstanovlenie stroja sozvučij v polnoj mere utverždaet ob-jektivnuju celesoobraznost, kažusčegosja raznoglasija (*heteroglossia*) (p. 545).

In such polyphony the differences in the individual voices are to an extent resolved at a higher level through their unified *telos* — all-Unity. Anyone familiar with Orthodox thought will recognize the similarities in Ivanov's definition of polyphony and the concept of *sobornost'* (ecclesiastic collective consciousness)⁶ — a unison in which each voice is full-valued, free yet subject, or ideally so, to some higher or more profound principle. Each voice is partial, but a necessary and meaningful contributor to the collective word (*sobornoje slovo*).

These early notions of polyphony in Ivanov may have influenced Bachtin who knew the article well. Certainly Ivanov's analysis of Dostoevskij in «Dostoevskij and the Novel Tragedy» (1916)⁷ influenced Bachtin more than is usually appreciated. In his opening chapter to *Dostoevsky's Poetics* he writes:

«The first to grope his way towards this structural feature of Dostoevskij's artistic world was Vjačeslav Ivanov — and, to be sure, he only groped ... [he] arrived at a profound and correct definition of Dostoevskij's fundamental principle — the affirmation of someone else's «I» not as object, but as another subject—»

⁵ Ivanov, *Sobranie soč...*, II, 536-61.

⁶ *Sobornost'* - a theological term in Orthodoxy, it is an organic conception of the ecclesiastical consciousness which, externally, placed the Russian conciliar or synodal (*sobornyj*) system above papal absolutism or Protestantism and internally, defined the Church not as a center of teaching but as a «congregation of lovers in Christ» ... its members are united» organically rather than organizationally «The Church is not an authority that can force obedience, but a *free* (Italics mine) union of believers who love one another. The only source of faith is the consciousness of believers *in their collectivity*» in *Russian Philosophy*, eds. James Scanlan, James Edie, Mary-Barbara Zeldin (Chicago: Quadrangle Books, 1969) I, 161-2.

⁷ Ivanov, «Dostoevskij i roman-tragedija, in *Borozdy i meži* (Moscow: Musaget, 1916), pp. 3-72. Later a fuller study was published in English, including the earlier part as *Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky*. Trans. Norman Cameron (London, 1952).

Yet Bachtin complains that Ivanov

«proceeded to monologize this principle, i.e., he incorporated it into a monologically formulated authorial world view and perceived it as merely one of the interesting themes in a world view represented from the point of view of a single monologic consciousness»⁸.

While there is some tendency to monologize Dostoevskij in Ivanov's book, Bachtin's statement is misleading in that it 1) overlooks the fact that Ivanov's main focus was the psychology of creativity and the effect of art on the reader, rather than the mechanics of the novel, the end-product of the creative process; 2) it overstates the degree to which Ivanov disapproves of polyphony and thereby obscures the presence of polyphony in Ivanov's own writing; 3) it gives the impression that Ivanov barely understood his own theory or discovery, that he came close to discovering the dialogical principle but that it held little interest for him. Yet we know, as Bachtin also did, that the interior dialogue of the ego was of central importance for Ivanov's theory of being and personality as set forth in «Thou Art»⁹ (1907 and 1909). And interior dialogue is set in motion most often by participation in dialogue with others; such are the dialogues Ivanov tries to spark with his articles. In that seminal work, the individual's search for his true or higher self — on which Ivanov bases his hopes for the regeneration of religion and art — is shown to depend on the internal dialogue of «selves». James West has pointed out:

«Thou art» is two things at once... it is a description of religious experience... It is also, however, a characterization of the psychology of creativity... because he is using the elements of religious experience as figures for the aesthetic state of mind as he discerns it»¹⁰.

«Thou Art» and the later «Anima»¹¹ are about the awakening of deeper selves or the «deeper self within». Ivanov does not take his reader as he finds him, but attempts in his poetry and through his artistic prose to effect religious change in his readers and listeners, making, as did Dostoevskij, a concerted attempt to awaken voices that might without his intervention remain dormant in the self. These deeper voices would enable the reader/listener to transcend the bounds of his erstwhile individualism. If Dostoevskij seeks to let various truths battle each other on the pages of his novels, truths-ideas that are embodied in «selves», characters or heroes, then Ivanov in parallel

⁸ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. and ed. Caryl Emerson (Minneapolis U. Press, 1984) pp. 10-11.

⁹ «Ty-esi» in *Sobranie soč*, III 261-8.

¹⁰ James West, *Russian Symbolism* (London: Methuen, 1970), p. 65.

¹¹ Ivanov, *Sobranie soč*, III, 269-293, see also notes III, 745-6.

fashion attempts through his use of language to call forth other, unexpected «Selves» (thous) from within his readers.

Although as we pointed out, little has been written about polyphony in Ivanov, in fact, it is the multi-voiced, multi-toned nature of much of his writing that elicits strong criticism from those who would wish to judge his prose as objective scholarly exposition alone. Ivanov's prose has been assailed for its vagueness and the complexity of its formulations. His interpretation of cultural phenomena indeed put off many of his contemporary readers and would-be readers with its denseness and multifaceted approaches. Yet Ivanov persevered in his aim to turn those would-be readers into *his ideal reader or interlocutor*, that is, to effect changes in his reader through verbal art, causing an interior dialogue within him that would ultimately change him.

Like Dostoevskij from whom he derived so much, Ivanov was a religious writer who wished to instruct, to convince his reader intellectually of certain facts or higher truths on the basis of which he would hope to incite in that reader belief or some sense of mystical participation in those truths. Ever mindful of the vast differences between his own mystical vision and the world view of most of his contemporaries, however, Ivanov assaults the reader's reason and intellect (through a series of voices I term «scholarly» or «sober») and the reader's emotions and religious sensibilities (using voices which I term «exalted or elevated»). Before presenting a tentative typology of Ivanov's voices, it is useful to consider his polyphony in light of Bachtinian Theory.

For Bachtin a voice is a semantic position (*smyslovaja pozicija*)¹² or point of view on the world and it is usually expressed in a language that differentiates it from other such semantic positions. In Ivanov's prose articles there are several such voices, all using the pronoun «I» and often, but not always, a particular prose style is attached to each voice. Almost everywhere in Ivanov's prose the sober/scholarly and exalted/elevated types of voice coexist and neither successfully drowns the other out. Ivanov also stylizes the prose of others in order to convey a lively sense of the «presence in the discussion» of other thinkers. He further stylizes the voice of imagined groups of others, thus personifying positions with which he agrees or polemicizes.

Of course, at times «other positions» are presented by direct quotation, there is also frequent autocitation from Ivanov's earlier prose and poetry (article on Čurljanis). This is done as if Ivanov had been «other» at the moment of uttering or writing those words¹³. Ivanov's sense of the fluidity of the self is, in fact, quite Bachtinian and Bachtin in his lecture «Vjačeslav Ivanov»¹⁴ alludes to the poem in which Ivanov best expressed this sense which he felt was common to contemporary man:

¹² Bachtin, *Dostoevsky's Poetics*, *passim*.

¹³ Ivanov, «Čurljanis i problema sinteza iskusstva», in *Sobranie soč* III, 149-50.

¹⁴ M. Bachtin, «Vjačeslav Ivanov» in *Èstetika slovesnogo tvorçestva* (Moscow: Iskusstvo, 1979), pp. 373-383. I have provided a complete translation of these notes of R.M. Mirkina from Bachtin's lecture.

Gde ja? Gde ja? Po sebe vozalkal.
 Ja--na dne svoich zerkal
 Ja--pred likom čarodeja
 Rjad vstajuščich dvojnikov,
 Beg prelunných oblakov (I, 740-1)

Ivanov views the «selves» or doubles which struggle within his ego as part of his whole generation's loss of its former wholeness (*cel'nost'*). The idea that the reflections in the mirror add up to the «self» concedes the many facets of the modern personality. The play of reflecting light from mirror to mirror is a visual equivalent of the repartee of different voices in active dialogue.

Stylistic differences in Ivanov abound from article to article and within the same piece, yet he is not as multi-voiced as Rozanov or the Portuguese poet Fernando Pessoa, both of whom revelled in verbal play for its own sake and in the complex interplay of their many «selves» or doubles. That kind of cultivated stylistic innovation, that «anarchy of self»¹⁵ is censured by Ivanov in «Two Elements...» Despite his awareness of a multiplicity of voices in his ego, he, unlike Bachtin, views their presence as something not to be rejoiced at but ultimately to be overcome. Unbridled polyphony and the excessive psychic division it implied were not for Ivanov ends in themselves; they could degenerate into empty cultivation of «selves» to the detriment of the Truer Self¹⁶. Paradoxically at the same time, some division of self is necessary for the discovery of the deeper self or God within. Speaking of the great novelist in «Dostoevsky and the Novel Tragedy», Ivanov makes it clear that polyphonic writing may be part of the author's task — part of his «descent» from his mystic vision. Polyphony has an aesthetic and transformative role. How much polyphony may be tolerated and why is an unanswered question, yet of vital importance to Ivanov's theory and practice.

The specific type of polyphony encountered in Ivanov's prose is what Bachtin calls «internally dialogized narration», for Bachtin it is an intermediate type of multivoicedness; not the full-blown novelistic polyphony of the late Dostoevskian novel. He sees it exemplified in Dostoevskij's *The Double*:

«The whole work is constructed as an interior dialogue of three voices [in Ivanov's case often more] within the limits of a single dismantled consciousness... we could say that this is not yet polyphony, but no longer homophony... (p. 220).

In Ivanov's multi-voiced articles there are five-to-six voices of his own as well as the voices of «others», including those voices he expects to arise in his readers/

¹⁵ Osip Mandel'stam, «O prirode slova», in *Sobranie sočinenij*, ed. Gleb Struve and Boris Filippov (Munich: Interlanguage Literary Associates, 1967), II.

¹⁶ Ivanov, *Sobranie soč*, III, 541.

listeners. Ivanov appears to favor, as we would expect in a religious thinker, the voice we call the Mystic. He often tries to merge it with or *substitute it for* the voice of some very admired and therefore highly authoritative other, such as Dostoevskij or Scriabin, or implant it in his reader and displace the reader's former words with those of the Mystic. In actual practice, Ivanov's prose presents an unresolved struggle in which the exalted voices try to dominate. This struggle is real because the scholarly/sober and exalted/elevated voices are both very forceful in his prose. The first deal mostly with *realia* (*not realiora*) and they should ultimately be relinquished or give way to the exalted voices, but in practice this often fails to happen. Even in his least polyphonic articles, Ivanov cannot resist mixing scholarly/sober and exalted/mystical voices. In him there dwelt a consummate scholar and a consummate mystic.

B. Tentative Typology of Voices in Vjačeslav Ivanov's Prose

Sober and Scholarly Voices

1 The didactic professorial voice

This voice is the cultured voice of the professor of St. Petersburg University and is very like the voice Zelinskij uses in *From the Life of Ideas*¹⁷ and his other works on the ancient world. The voice of the professor, mentor or instructor, it carries considerable moral-ethical authority. This voice has the function of introducing cultural historical, mythological, psychological, sociological data as well as a moral-ethical stance or position to the reader. It employs a teacherly, at times even choolmarmish use of «we». This «we» is not fully inclusive of the speaker but means «you whom I teach». It is not disrespectful of the student's intelligence, however. Even when it is morally didactic, it maintains a democratic tolerance for the opinion of the other

Examples: 1, hint of moral ethical suggestion (we should love these differences):

«Vo vse èepochi kogda poèzija, kak iskusstvo, procvetala, poètièeskij jazyk protivopolagalsja razgovornomu i obsčeprinjatomu, i kak pevcy tak i narod ljubili ego otličja i osobennosti i gordilis' imi» (III, p. 355).

2. Explanatory text:

«Nabljudaja poslednie nastroenija našej umstvennoj žizni, nel'zja ne zametit', čto vnov ožili i vošli v naš myslitel'nyj obichod nekotorye starye slova-lozungi i vnov predstali obščemu soznaniju svjazannye s ètimi slovami-lozungami

¹⁷ Faddej Zelinskij, *Drevnie i my* (St. Petersburg, 1903), *Religija Èllinizma* (Petrograd: Academia, 1922).

starye problemy. Byt' možet, porož slyšim slova èti v ešče nebyvalych sočetanijach» (III, p. 321) (*O russkoj idee*).

2. *The Scholarly Voice*

This voice is more neutral and dispassionate than voice 1. It is not directed to laymen or learners. It is employed most notably in Ivanov's doctoral dissertation and in many articles in frequent scholarly tangents. It is everywhere in footnotes and in some personal letters. This style is often flowery and heavily spiced with exotic lexical items, often left in the original Latin, Greek, German, French or English with no attempt to translate them. Some of the most dense and abstruse prose of Ivanov is in this voice and the lack of explanatory background material is one of the main reasons for its difficulty — the tendency to scholarly allusion and shorthand (ellipsis). It is difficult for Ivanov to maintain this very scholarly style without the interruption of other voices. He inevitably enlivens it with evaluative epithets or turns of phrase and other personal interpolations. The sentences are very long and overly encumbered by subordinate clauses. The very difficulty of the formulations, the unusual vocabulary and the convoluted syntax force the reader to stop, to re-read, force him to feel the language, «to wade through it» as through thick waters. The following, for example, is one sentence:

«Ja skazal 'novozavetnoe', potomu, čto vsjakoe predvidenie novoj organizacii novoj organičeskoj èpochi v èpochu kult'tury kritičeskoj est' javlenie novogo religioznogo soznanija, poskol'ku sovpadaet s iskaniem vselenskogo sinteza i vosoedenienija razdelennych načal, --kakovoe iskanie my vstrečaem, naprimer v jazyčeskem Rime, v ego kritičeskuju èpochu, u Vergilija v tak nazyvaemoj -messianskoj- i po-istine proročeskinovozavetnoj po duchu IV -oj èkloge--i soprovoždaetsja priznakom èschatologičeskogo predčuvstvija, predvareniem v duche katastrofičeskogo perevorota, vnezapnogo vselenskogo čuda (III, pp. 322-3).

Considerably more recherché examples of this abound in *Pre-Dionysianism*. The scholarly voice often has a way of writing about distant historical or mythological figures with considerable poetic flourish. This can make it difficult to determine exactly where the scholarly voice ceases and gives way to one of the elevated voices which also have constant recourse to poetical formulation. This is one of the limitations of our typology that cannot be overcome until a much larger sample of Ivanov's prose texts have been analyzed in terms of «voices».

Voice 3 the Polemical Voice or Function - this is the most changeable voice and may therefore be described merely as a function. What it does is present the views of others in a polemical light, either by direct quotation which it surrounds with its own point of view or commentary or by paraphrase. The voice often imitates the adver-

sary's using his vocabulary and coopting it for Ivanov's purposes, i.e., subtly undermining the point of view of the voice. This is not to be confused with «false polemics» in Ivanov in which he presents another point of view *as if* he disagreed with it, only to make his final agreement with its position more dramatic. (The latter is occasionally practiced in the Dostoevskij book and in the Skrjabin articles). Example on Berdjaev.

Kniga Berdjaeva izobličaet, v moich glazach, dva fakta ego mnogocennogo vnutrennego opyta i izkaženie ètogo opyta v soznanii. Iskažajuščja sila — želanie otdeljat'sja, do vlečenija otdelit'sja vovse. Kogda Berdjaev vynužden skazat' «my», on prodpočtet opisanie «oni i ja» ... (III, 319-20, «Staraja ili novaja vera?»).

Transitional Voice

Voice 4 Ja sam (I myself), this voice represents in prose the Ivanov of «flesh and blood», the down-to-earth counterpart of Vjacëslav the Magnificent, the highpriest of Symbolism. Its diction is comparatively more colloquial than that of the voices described heretofore and occasionally it strikes a note of intimacy or confession. It is found in letters, in the «Autobiographical Sketch» of 1916, and in personal asides in the articles which occur frequently. One charming feature of this voice is Ivanov's good-natured humor in reference to himself and his scholarly and Symbolist activities, a humor not unlike Vladimir Solov'ev's lighter treatment of himself and his endeavors («Three Meetings»). This voice, when it interrupts others, effects a considerable change in persona, as if another person has entered the room. In letters and diaries it makes Ivanov appear an urbane, pleasant person as he was in social intercourse from all contemporary reports. It further impresses the reader that the «elevated» or «complex» materials being discussed have a «here and now» importance and relevance. Smooth, elegant and dignified, this is Ivanov's most readable voice and it softens whatever resistance the reader may have to Ivanov's more challenging passages and ideas. An example from an article:

«Esli pozvolitel'no vnesti v moe rassuždenie neskol'ko čert ličnogo opyta i vospominanija, nečto iz intimno mnoj perežitogo, ja priznajus', čto posle tech sporov o simvolizme, kogda my s Aleksandrom Blokcom zaščíščali na stranicach bespristrastnogo i, kazalos', bezučastnogo Apollona...» (III, 182-3). («Vzgljad Skrjabina na iskusstvo»).

From a personal letter:

Dorogoj Valerij, Znaeš' li ty, kak èto znaju ja-- čto ty vozdvig našej družbe pamjatnik «večnyja medi pročnej»? Slova blagodarnosti zdes' nemys... No kak ja chotel by byt' dostojnym drugom tebe» (January 12, 1906, II, p. 72).

Elevated Voices

Voice 5 Seer of Connections — this voice is intellectually and spiritually above the common man. It functions to assert connections between phenomena and equivalencies that would otherwise go unobserved. Its express purpose is to show correspondences that are part of the religious Symbolist's view of the world: «что те самые символы прорезывают все планы бытия и назначают что-то иное в каждом плане». (II, 537). The style in which this voice asserts equivalencies and analogies mixes for the reader usually very familiar Russian phenomena and words, and very remote, exotic concepts, and words which correspond to them, usually Hellenic, Roman or Egyptian. This gives the very lexicon an oxymoronic quality. The connectedness of the phenomena is reinforced by similar phrasing in the description of the things compared, the use of the same root, word, sound repetitions, parallel constructions, logical parallelisms. There is sometimes a jump from analogy to equation at a higher level (a kind of synthesis). This voice asserts these equivalencies confidently, feeling very little need to marshal scholarly or other evidence for them. Often it follows upon the proofs of the scholarly voice. It represents an independent and high intellectual authority. The reader must passively receive the revelation of Voice 5. Example:

Orfej — символ искусства не просто свободного, но и освобождающего, — свободного настолько, что оно освобождает пленный мир. Ибо, кто жив, живит, и истинно свободный — освобождается; так и искусство истинное не свободно тол'ко, но и освободительное. Тайнственная природа всякого творения, достойного названия творением чудоестественным: одновременно — тварная, по отношению к своему творцу, чудоизнику, и самотворческая *natura naturata i natura naturans...* (III, 178)».

Voice 6 the Mystic - this is the most exalted voice of Ivanov. It often follows Voice 5, the Seer of Connections, which tends to go off into mysticism. What Voice 6 utters is presented as revealed truth and with authority like unto that of a Biblical prophet. It employs much Church Slavonized Russian, sometimes archaic syntax, and either speaks on religious subjects (Orthodox or Dionysian) or makes religious whatever subject it takes up. This voice differs essentially from Voice 5 in that it seems to be totally one with the *Realiora* whereas Voice 5 views connections and is still somewhat apart from, looking on at and not immersed in «the highest things». Like Ivanov's most ornate poetry, the mystic voice has a broad and rarefied lexicon, long rhythmic sentences, at times an almost incantatory quality, a modern *pletenie sloves* (word weaving of the Muscovite period). Its aim is to transport the reader, to take him to realms where Ivanov would like him to go. This voice often invades the text in «outbursts» and these are sometimes quotations from Ivanov's poetry or that of Schiller or Goethe. It aims to incite enthusiasm through verbal beauty, to effect a kind of suspension of judgment in the reader through rhetorical means. The suspension of judgment

that can be induced through this hypnotic flow of words is not unlike that which occurs when a reader gives himself over to fiction although he knows what is being recounted to be untrue. Here the reader falls under the sway of the prose and poetry although he may in fact disagree with what is being said. This is, I think, Ivanov's most powerful voice, although it is at the same time the one that puts off the most readers. Example:

«Anima ispytyvaet predmet svoego vlečenija, kak priroždennoe ej blago vysšej cennosti, kotoroe nevedomo kak, kak budto volšebstvom, uskol'znulo ot nee, — kak luščuju čast' sebja samoj, poterja kotoroj obrekla ee na bytie toski i polubezumija, — vmeste s tem, kak nečto, čto ne est' ona sama, kak potustoronnij svet, kotoryj nekogda pritekal k nej iz polnoty žizni i ljubvi beskonečno blizkogo ej i vse že beskonečno prevyšajučego ee suščestva, životvorja ee i daruja ej blaženstva, no kotoryj teper' zaslonennyj oblačnym pokrovom Animus'a (ego ulavlivajuščim i k nej propuskajuščim), uže ne dochodit do nee svoimi solnečnymi lučami (III, 275-7).

These two sides of the self, of course, correspond to the rational, male part to which the sober voices speak and the ecstatic feminine side which the exalted voices address.

The essential polyphony of Ivanov's prose rests in the presence of the scholarly and exalted voices which are virtually ubiquitous in it and in the fact that they are both, in their way, ultimate semantic authorities — the scholarly voices are for the raw data, the empirical *realia* of the world and the exalted voices are for the deeper aspects of them. The reader can approach and read Ivanov on either level or trying to blend the two, but presumably one or the other type of Ivanovian information will sway a particular reader more. Thus readers, such as R.H. Stacy¹⁸, who completely reject the mystical voices of Ivanov's prose can still learn and derive something of value from his sober voices.

C. Ivanov, Bachtin and the Penetrative Word

Ivanov's polyphonic technique in his articles employs what Bachtin has termed the *penetrative word*. Ivanov uses such a word to invade his reader's or listener's consciousness. Before considering Bachtin's penetrative word, let us cite the analysis of penetration of selves in Ivanov's Dostoevskij book, which is clearly one source for Bachtin's term and concept:

¹⁸ R.H. Stacy, *Russian Literary Criticism* (Syracuse: Syracuse University Press, 1974), p. 128, for example «Very often Ivanov is inordinately abstract and, in direct violation of the norms of good criticism not so much illuminating as obfuscating...».

«Dostoevsky has coined a word *proniknovenie*, which properly means “intuitive seeing through” or “spiritual penetration”. ... It is a transension of the subject. In this state of mind we recognize the other Ego not as our object, but as another subject. It is not therefore a mere peripheral extension of the bounds of individual consciousness, but a complete inversion of its normal system of coordinates... The spiritual penetration finds its expression in the unconditional acceptance with our full will and thought of the other existence — in “Thou art”. If ... with this acceptance, the whole substance of my own existence is rendered null and void (*exinanitio, kenosis*), then the other — existence ceases to be an alien “Thou art” ... means “I experience thy existence as my own, and in thy existence I again find myself existing»¹⁹.

Ivanov’s «Thou Art» underlines the necessary requisite for dialogue two full-valued, interpenetrating voices. In *Dostoevsky's Poetics* Bachtin writes:

«Myshkin was already the carrier of the *penetrative word*, that is, a word capable of actively and confidently interfering in the interior dialogue of the other person, helping that person to find his own voice...»²⁰.

Ivanov employs the penetrative voice technique in the hope of making one of his voices elicit or even merge with the reader’s own higher voice, a «decisive voice» (for Bachtin), to help the reader discover his higher self. It seems, too, that the voice he most wants to implant in his reader is the Mystic’s, yet he knows he will more likely implant ideas expressed in the scholarly or professorial voice. Therefore he tries to pass whatever conclusions he arrives at through both types of voices.

Conclusions

In «Skrjabin’s View of Art» (III: 12-194) Ivanov hails Skrjabin’s work as an example of *sobornost'* in music:

«Sobiranje razroznennogo sostava v одно celoe, čistym i isključitel'nym sintezom. Sintetičen princip ego garmonii — zamykanie melodičeskogo rjada zvukov v одно sozvučie».

It becomes clear that the unfinished part of Skrjabin’s oeuvre was to have embodied the felicitous resolution, transcending the seeming dissension:

«V grjaduščej Misterii vse dolžen byl nesti chor, mnogoobrazno rasčlenj-

¹⁹ Bachtin, *Dostoevsky's Poetics*, p. 242.

²⁰ *Ibid.*

ajuščijsja i slivajuščijsja voedino... chor raznolikij, no proniknutyj edinym sobornym soznaniem i vdochoveniem ... V soborno slitom soznanii ètich iz-brannikov dolžna byla, kak v fokuse sobiratel'nogo stekla, voskresnut' pamjat' vsej prožitoj nynešnim rodom ljudej èpoch... i najti vychod v inye prostory bytija» (p. 188).

Skrjabin's music thus described is analogous to the polyphonic method practiced in many of Ivanov's articles. Ivanov begins them with a «Kažušcjasja polifonija», a proliferation of voices which is gradually narrowed down or merges into a single voice which contains the others at a higher level. Yet the result of this is far from the full monology that Baxtin accuses Ivanov of.

It is true that unlike Bachtin, who celebrates alterity, Ivanov experiences a Romantic longing for wholeness, the German Romantic vision of ancient Greek *Gemeinschaft*. But despite this strong impulse towards complete agreement and unity, in Ivanov's still imperfect prose there is much dialogue and amidst the many dissenting voices total unison is not achieved. Ivanov speaks very significantly of Dostoevskij who despite his own internal achievement of a higher spiritual state still *as part of his role as artist*, fleshed out the many «doubles» that *inhabited him*. In this passage from «Dostoevsky and the Novel Tragedy» (1916 version) Ivanov anticipates Bachtin's theory of the polyphonic novel:

It may be that during those moments when, at the place of execution, Dostoevsky looked into the eyes of death, he underwent a sudden and decisive transformation of the soul — a beatified death, followed by the unexpected gift of divine mercy to his corporeal shell... in those moments of preparedness for death... he felt that his soul had overrun death, and knew itself to be alive... / The [his] personality was thus forcibly extricated from the conditions of its earlier existence, and became conscious of its own true substance... / The life thus spared was from that time onwards, a life of singular character... Dostoevsky's consciousness had a different centre of gravity... his personality was, in fact, divided into an empirical entity and another, higher and more free, which was essentially metaphysical. / In most mystics this dichotomy produces either complete exhaustion or a deep purification and transformation of the outer man. But this act of sanctification was not to fall within the lot of the prophet whose task was that of an artist»²¹.

Despite Bachtin's claims to the contrary (p. 11) Ivanov has here discovered the dialogical principle and in «On the Boundaries of Art» and elsewhere he tells why the artist must maintain a polyphony just as Dostoevskij does.

It is part of the artist-prophet's «descent», his sacrifice for others, that he not

²¹ Ivanov, *Freedom and the Tragic Life*, pp. 26-7.

allow himself to be completely transformed. He must remain in communication with others and to the end rather than flights of unintelligible mysticism, Dostoevskij created from within himself a polyphony of characters, the very phenomenon that Bachtin described in such detail:

«Not only did Dostoevsky give his double... full freedom to live as he chose... we actually find the artist ever creating new doubles from himself, all of them contained behind the polymorphous masks of his own manyfaced [*mnogolikij*] and allhuman Ego, which is no more bound to one face.²²

Thus the artist-novelist is bound by his métier to create a multiplicity of doubles out of himself all of which dispose of «full freedom». There is on the pages of Dostoevskij's novels an open and active dialogue, lacking the unity and resolution Ivanov believed characterized Dostoevskij's inner self. Maintaining this polyphony in his works was part of his duty as a novelist. By the same token, Ivanov leaves his prose polyphonic and tries to pressure the reader/listener towards union with the words of the Mystic voice. Thus, Ivanov produces a prose and poetry that is still polyphonic for the most part. There is an ambivalence about its polyphony and it remains moot how long the polyphony is expected to last. The dialogue for the present must remain open and open-ended, so that more voices (readers) may join it and be transformed through dialogue into members of the chorus.

²² *Ibid.*, p. 35-36.

Pamela Davidson

VJAČESLAV IVANOV'S CYCLE OF SONNETS «DE PROFUNDIS AMAVI»

là 'v'è alcun che perder lei s'attende
Dante, *Vita Nuova*

Ivanov's cycle of sonnets «De Profundis Amavi» was first composed in 1920, substantially revised over the next twenty-nine years, and finally extended (by the addition of a new sonnet) on the eve of the poet's death in 1949. It is a work of great complexity and poetic suggestivity which can be read on many different levels. Its composition at a critical stage in the poet's life and subsequent alteration make it a particularly rewarding subject of study for a deeper understanding of the poet's spiritual and artistic development.

The nature of Ivanov's development is a problematic question which provokes a variety of responses. Marina Cvetaeva, in her highly original essay of 1933, divided poets into two categories, «poets with a history» and «poets without a history», that is to say poets who develop and poets who do not develop. The poets without a history can be graphically represented by a circle; they are primarily lyrical poets who base their verse on their emotions and private dreams; their end is already clear in their beginning. To this category Cvetaeva assigned her contemporaries Achmatova, Mandel'stam and Pasternak.

By contrast, poets with a history are compared to an arrow. Their poetry tends to be more intellectual, and they are poets with a clear *put'* or path who undergo a definite process of development. Puškin and Goethe are given as examples.

Cvetaeva does not directly discuss the question of which category Ivanov belongs to, but, significantly, she chooses a verse from his poetry to characterize the type of the poet who develops. After mentioning Goethe as the prime example of this category, she continues: «This is precisely what is described in the brilliant lines of our Russian follower of Goethe, the poet and philosopher Vjačeslav Ivanov who now lives in Padua' (a mistake for Pavia). She then quotes the last verse of a poem of 1915 entitled «Song of Divorce» ['*Razvodnaja*']:

Č'ë imja s kryš vostrubite
 Ukrylsja pod čuzim.
 Kogo i nyne ljubite,
 Už mnoju ne ljubim.¹

The implication is clearly that Ivanov belongs to the category of poets with a history. This is undoubtedly true, but the statement deserves some further qualification. Cvetaeva's categories are a little rigid; she sees the poet either as an arrow speeding from A to B, or as a lone figure locked in a closed circle. Ivanov's case requires an image which is a logical impossibility using Cvetaeva's terminology: that of an arrow speeding from A to B but describing a few circles or spirals in the course of its flight. Development is not necessarily something continuous which happens at a consistent pace; it can go through many different stages, including years of apparent stagnation when the movement within the circle is deepened but the arrow does not move forward. The arrow then re-emerges with renewed force from within the circle.

There is an image from the realm of physics which describes exactly this phenomenon. Sometimes physicists need to obtain elementary particles which move at great speed. To achieve this degree of speed, the particles are sent into an enormous accelerator where they revolve round and round in circles of increasing velocity. When they have accumulated the required speed, they are released from the spinning circle and shoot straight to their goal.

This image can aptly be applied to Ivanov's development. The period from *Pilot Stars* [*Kormčie zvezdy*] through to *Cor Ardens* and *The Tender Secret* [*Nežnaja tajna*] represents one continuous deepening of the circle. There is change undoubtedly, but it is always within the same framework. The basic theme remains the attempt to achieve a new synthesis of the flesh and the spirit through the transforming energy of Eros, embodied in the Dionysiac cycle of sacrifice and ecstasy. The various elements of this ideal are present in embryonic form in the first collection as disparate strands, and over the years they are gradually woven together into a single fabric by means of syncretic images. This fabric can be compared to the flimsy veil which is cast over the abyss of night in Tjutčev's poetry, for it only disguises but does not truly resolve the tension which underlies it.

However, at some point after *The Tender Secret*, possibly around 1915, Ivanov stepped out of this magic circle and embarked on a new path of linear development. There are some remarkable poems of 1915 in which the poet makes plain that he is

¹ Marina Cvetaeva, «Poety s istoriej i poety bez istorii», in *Sočinenija*, ed. by A. Saakjanc (Moscow, 1980), II, 424-57 (427). The essay was written in 1933 towards the end of Ivanov's period of residence at the Collegio Borromeo in Pavia (1924-34). The text of Ivanov's poem is in Vjačeslav Ivanov, *Sobranic sočinenij*, ed. by D.V. Ivanov and O. Deschartes (Bruxelles, 1971), III, 541. Further references to this edition (hereafter SS) will be included in the text.

acutely aware of this change of direction. One of these is «Purgatory» [*‘Čistilišče’*] in which he compares the illusory pleasures of his past to a series of burnt years, to a labyrinth of purgatorial torments from which he has finally emerged, purified and cleansed (SS III, 548). «Purgatory» was also the title which he planned to give to his next collection of verse, and the concept of this area of the after-life perhaps provides the most appropriate metaphor for the nature of his spiritual path². Dante's vision of Purgatory is unique for it combines the idea of circular movement round the terraces of Mount Purgatory with the possibility of upward movement towards a final goal; when a soul has completed a sufficient number of circles on a given terrace, it gathers enough spiritual momentum to ascend to the next terrace or directly to Paradise.

Another typical poem of 1915 marking this new orientation is «The Song of Divorce» from which Cvetaeva quoted the last verse to describe the category of poets who develop. It is no coincidence that a poem of 1915 should have been selected by Cvetaeva for her purpose. Its title, ‘Razvodnaja’, refers to the poet's symbolic divorce [*razvod*] from his former life; he is parting company with the Dionysiac stage of circular, cyclical torment and preparing for the upward flight; he is shedding the pleasures of the flesh and revoking his former self:

Ličinu obvetšaluju,
Pritvorstvuja, nošu:
Vesnoju nebyvaloju
Predčuvstvenno dyšu.

Rastēt vo mne krylatoe,
I junoe rastēt;
A prežnee, raspjatoe,
Spadaet i spadēt.

Tebe pis' mo razvodnoe,
Moja starucha-plot'.
Mne-stranstvie svobodnoe
Nasledniku - milot'.

Kogo vy pomnit' budete,
Navek zabudu ja.
Bežal, kogo osudite,
V bezvestnye kraja.

Cvetaeva notes that poets with a history are primarily «poets of will-power» [*‘poetry voli’*] — poets who are distinguished by their strength of will and ability to direct their

² The collection which was eventually published in 1962 under the title *Svet večernij* was first prepared by Ivanov in Moscow before his move to Baku and emigration. At this stage he planned to call it «*Čistilišče*». See Deschartes' introduction and note, SS I, 207, 854.

own destiny. They have the power to change themselves and to break with their past — «to decide to part with oneself» [‘*rešit' rasstat'sja s samim soboj'*], as she puts it³. This is certainly true of Ivanov in 1915; he seems to be taking his destiny into his own hands and with a great effort of the will stepping out of the magic circle to embark on a new path.

The poems of 1915 are bold statements of resolve, typical of new resolutions. By 1920, the year in which Ivanov wrote “De Profundis Amavi”, he had not wavered from the new course which he set himself, but he had entered a period in which his initial strength of determination was increasingly assailed by doubts, fears and contradictory impulses. The reasons for this were partly historical and partly personal. The First World War, two revolutions and the Civil War had left Russia physically and spiritually drained. This sense of the end of an era brought about a profound change of subject-matter and tone in the works of many poets of the period, as is clear, for example, from the poetry of Achmatova and Mandel'stam. In Ivanov's case this common awareness was compounded by a personal crisis. He had just been through the terrible winter of 1919 to 1920, living in a rat-infested flat without any heating. His wife Vera was seriously ill, and their application to travel abroad had been refused — news which was greeted by Vera as a death-sentence⁴. In more ways than one, he had reached the end of a road. His relationship with Vera — which he regarded as a symbolic continuation of his marriage to Lidija Dimitrievna — was endangered, the Symbolist experiment was apparently over, and the future of Russian culture was clouded by uncertainty.

The twelve «Winter Sonnets» [“*Zimnie sonety*”] which Ivanov composed between December and February depict this «winter of the soul» through stark images of a bleak, frozen landscape, bereft of any warmth or comfort. Many years later, Anna Achmatova expressed her admiration for this cycle, and marvelled at the poet's ability to transmute feeling into poetry at a time when most writers were reduced to silence⁵. In the following summer, Ivanov received permission to spend two months at a Moscow sanatorium reserved for writers and intellectuals. This privilege meant that he no longer had to contend with the daily struggle for survival, and was able to devote more time to taking stock of his situation, reviewing the past and looking towards the future. His reflections found their way into two works, written concurrently at the sanatorium. In the *Correspondence from Two Corners* [*Perepiska iz dvuch uglov*], he conducted a debate on the ultimate value and purpose of culture through a series of letters exchanged with his old friend and temporary room-mate at the sanatorium, the literary historian and critic Michail Geršenzon. In poetry he found an outlet for the more

³ Cvetaeva, 428.

⁴ For the biographical background to this period, see Deschartes' introduction, *SS I*, 163-70.

⁵ See Nikita Struve, «*Vosem' časov s Annoj Achmatovoj*», in Anna Achmatova, *Sočinenija*, ed. by G.P. Struve and B.A. Filippov (Munich and Washington D.C., 1967-68), II, 323-46 (340).

intimate, personal dimension of his situation. He began the cycle «De Profundis Amavi» at the sanatorium in June, and completed it soon after returning to his flat in July and August⁶. Both works differ in tone; in prose, when discussing issues of a more public nature, he adopts a fairly confident, optimistic voice, whereas in poetry his tone is much more divided and contradictory.

The underlying subject of the new cycle is essentially the same as that of the pre-1915 poetry — it still centres on the tension between the flesh and the spirit. However, the poet's emphasis is now different. Previously, he believed that sensual and spiritual love could always be successfully reconciled through the transforming energy of Eros. At this stage he used poetry as a technique for substantiating his ideal by constantly merging the two forms of love through syncretic images. Around 1915, when he dissociated himself from his earlier position, he came to view this process of transformation as more problematic and complex. Sensual love could resist the spiritualizing force of Eros, and thereby deflect the soul from its true destination. It could represent a threat, rather than a bridge to spiritual attainments. The same tension therefore underlies the later verse, but poetry is no longer used as a way of resolving it; it is now a method for exploring it and exposing its true nature with all its painful contradictions and ambiguities. Before, the poet saw the tension as a fruitful source of spiritual energy, and was content to remain within its circle; now, he is trying to step out of the circle and embark on a new path of linear development. He is anxious to point out some of the illusions of the old method and affirms his desire to transcend these, and yet at the same time he is beset by the difficulties of following his new chosen path.

This framework determines the range of themes and imagery of the cycle. The old world from which the poet is trying to escape is represented by images of a circular nature associated with the type of sensual love which resists spiritualization: it was an engulfing abyss (sonnets I, IX), a cloud of smoking fumes obscuring the poet's vision (I), a cave surrounded by water (VI) or a vast tent (VII).

The desire to escape from this world is represented by linear images, directed at the pure spiritual love of God. These are either images of retiring to the seclusion of a brazen fortress (II), a lone tower (V) or a cell at the top of a stronghold (VII), indicating the ascetic withdrawal from the world of senses which must precede the upward flight, or images of upward movement, emphasizing the direction of the new path, the desire of the created soul to return to its Creator and spiritual source (I, IV, VII, IX).

This forward movement is matched by a counter-force: the fears, weaknesses, distractions and memories which tempt the poet to regress and revert back to his past. This leads to the third category of symbolic imagery in the topography of the cycle

⁶ Sonnets I, II, III and IV of the 1920 cycle were written on 14, 17, 22 and 18 June respectively. Sonnets V, VI, VII and VIII were written after Ivanov left the sanatorium, at the end of July and beginning of August. See Deschartes' note on the cycle, SS III, 847.

which can best be represented as an arrow flying backwards into the circle. In some sonnets (V), this is only a potential force, a voice of temptation which the poet hears but resists; in other (VIII) it is taken further, and gives rise to some of the most anguished verses of rebellion in which the tension engendered by the pull of opposites reaches its most painful extreme. Occasionally the poet invokes death, overtly or implicitly, as his only hope of release from this tension (IV, VI)⁷.

Through these three elements — the circle, the forward line and the backward line — the poet explores the problem of his own spiritual development in relation to the central tension between sensual and spiritual love. Although the cycle contains much conflict, it is essentially a testimony to the poet's determination to escape the circle and maintain the forward line, as can be seen from its internal structure.

The original cycle of eight sonnets was written in 1920, but not published until 1937 in *Sovremennye zapiski*. Several years later, a second version of the cycle was prepared by the poet for inclusion in his final collection of verse, *Evening Light [Svet večernij]*, plans for which were initiated in 1946. This later version included an entirely new sonnet and several revisions. It first appeared in *Oxford Slavonic Papers* in 1954, and is the version published in *Evening Light* (1962) and in the major edition of the poet's collected works⁸.

The following discussion of the cycle draws on both published texts, and on a number of unprinted interim variants, available in manuscript form in the poet's Rome archive. First we shall consider the version published in 1937; this text is substantially the same as the original cycle of 1920, although it is clear from earlier manuscript variants that a few alterations were made. We shall then compare this text to the later version prepared by the poet towards the end of his life.

The first sonnet of the cycle was written on 14 June 1920. It is quoted below in the form in which it was first published in 1937.

O, snoviděn' e žizni, dolgij morok!
 K čemu ty primečtalos'? I k čemu
 Ja bližnemu primmnilsja moemu?
 K dobru-li? K lichu l'? Rastocisja, vorog!
 Voskresni, Bog!... Uže davno ne dorog
 Očam uzor, chitro zatkavšij t'mu.
 V pešere probudjas', jasnej pojmu,
 Čtó, alča, grezil dnej obetnych sorok:

⁷ These numbers refer to the final version of the cycle, as printed in the poet's collected works. In the original version, shorter by one sonnet, sonnets IV to IX were numbered III to VIII.

⁸ For the two published texts of the cycle, see *Sovremennye zapiski*, 64 (1937), 156-9 and *Oxford Slavonic Papers*, 5 (1954), 71-5, reprinted in *SS III*, 574-8. Manuscript and typescript versions of the cycle, showing further variants, are in the poet's Rome archive, and were kindly made available by D.V. Ivanov for the present study.

Kak bujnoj ploti golod i požar
 Duchovnyj vzor mutil mne navažden' em,
 Podobnym kurevu vostočnych čar.
 I byl ja gord i měrtv, i sir, i star, -
 No živ Ljubvi v mogilu nischožden' em:
 Ljubit' iz preispodnej - byl moj dar.

The opening sonnet sets a bold tone of new resolve. The poet compares his past life, the magic circle from which he is escaping, to a murky dream. He is trying to take stock of its significance in moral terms, and calls for the resurrection of God, for the reinstatement of the divine principle in his life. Here his language echoes the appeal of the Psalmist: «*Da vosstanet Bog, i rastočatsja vragi Ego...!*» (Ps. 67:2). For some time now the poet has no longer been taken with the patterned fabric which so cunningly covered the dark abyss; this pattern can be seen as a metaphor for the bright veil of his earlier poetry, composed of syncretic images and designed to disguise the tension between sensual and spiritual love - an illusory harmony which he now rejects. He feels on the verge of a spiritual awakening and hopes to attain a clearer understanding of his past, likened to the forty day period of temptation endured by Christ in the wilderness after his baptism. Before, the poet's spiritual vision used to be troubled by the hunger and passion of his turbulent flesh; this created a delusion which he compares to the smoking fumes of Eastern cults — an image used in his earlier poetry for the cult of Aphrodite or earthly love (in «*Ad Rosam*» for example, he wrote: ‘*Čej vzor ne pomračen / Volšebnym kurevom Kifery?*’ - SS II, 450). The poet was then spiritually «dead» and prematurely aged, but he survived by the descent of divine Love into the metaphoric tomb of his life.

The last two lines of the sonnet take us into the heart of the fundamental article of faith on which the «forward line» of the cycle is based. This is the Psalmist's conviction that if he remains true to God, God will not forsake him. Ivanov devotes considerable space to a discussion of this idea in his first letter to Geršenzon, written just three days after this poem. He is trying to persuade his friend of the personal nature of God and the immortality of the soul. The two questions are linked, for the salvation of the individual soul depends directly on the existence of a personal God. In his letter, Ivanov uses various phrases which are closely related to the sonnet. He writes, for example: «*Ne možet Bog menja pokinut'*, esli ja ne pokinul Ego» or «*Ne možet byt' nischoždenija bez vol'nogo prijatija*». This reciprocity constitutes the «inner law of love» which he relates at the end of his letter to the words of the Psalmist: «*Ty ne ostaviš duši moej vo ade, i ne daš' svjatomu Tvoemu uvidet' tlenie*» (Ps. 15:10) — a verse traditionally interpreted as a reference to the immortality of the soul⁹.

⁹ For the text of Ivanov's letter to Geršenzon (17 June 1920), see SS III, 384-5.

In other words, man and God are bound together by a two-way reciprocal covenant. This idea is expressed in the last two lines of the sonnet. On the one hand, the poet «lives» — his spiritual survival is assured — because of God's personal love for him. On the other hand, God only bears this love for him because he — the poet — has always loved God, even from the abyss.

A further psalm is introduced to complement this idea. The title of Ivanov's cycle, «De Profundis Amavi», is a play on the opening line of Psalm 129 in Latin, «De profundis clamavi», rendered into Russian as «*Iz glubiny vzyvaju k Tebe, Gospodi*». This is one of the seven penitential psalms and, significantly, it is the first psalm of the book to deal specifically with the anguish and misery caused by the awareness of past sin¹⁰.

The same phrase is taken up again in the last line of the opening sonnet. In the original manuscript version of this sonnet, the words are cited in Latin, and the line reads: «*Amare de profundis byl moj dar*». Later, Ivanov replaced the Latin with its equivalent in Russian: «*Ljubit' iz preispodnej*». When he presented this sonnet for discussion at a poetry class which he gave in Moscow in the summer of 1920, he made a particular point of emphasizing the difference between the original wording of the psalm and his adaptation¹¹. By altering «clamavi» to «amavi» he appears to have achieved two purposes. Firstly, he focuses on love — the conflict between sensual and spiritual love — as the essence of the problem of past sin in his case, and secondly he converts the Psalmist's cry of pure anguish over past sin into the hope expressed in other psalms — that because he has always loved God, even from the depths, God will not forsake him.

After this initial statement of resolve, the cycle continues with a sonnet in which the poet reflects on the different course which his life would have followed if he had not, like the prodigal son, departed from the true path. If he were given the chance to live his life again, he would impose much stricter constraints upon it, limiting the role of sensual love in order to intensify the experience of mystical love.

In the third sonnet (fourth in the final version), the poet addresses the moon and pleads for death. This would release him from life and enable his soul to be reborn in a new world of purity and health, unsullied by the poison of sensual passion [«*strastnaja otrava*»], jealousy and retribution. The end of the sonnet sounds a warning note: the poet's strength is sapped by the death of his flesh and the passion which runs in his blood, and the transition from the earthly to the spiritual is not an easy one.

¹⁰ See Ivanov's notes on the psalm in the edition of the Psalms which he prepared at the end of his life, *Psaltir'* (Rome, 1950), p. viii, 433, and the comments of Hirshch in *The Psalms*, tr. and ed. by Rabbi Samson Raphael Hirshch (Jerusalem, 1978), 394.5.

¹¹ See the notes on the fifteenth meeting of the circle (approximate date: 20 June 1920) in the record kept by F.I. Kogan, «*Kružok poezii pod rukovodstvom poeta Vjačeslava Ivanova*», 12.x.1953, *Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo*, Moscow, fond 55, opis' 1, n. 6.

Both sonnets express wishful dreams which are impossible; the past cannot be relived, nor can the present be escaped through death. The desire for change is strong, but the difficulties are manifold. This brings us to the fourth sonnet (fifth in the final version) in which the poet appears to be trapped by these conflicting forces and caught in a timeless world of suspended indecision:

Nadežd nestrojnyj chor, iz golosov
 Mladenčeskich i starčeskich, iz vstrečnych
 Želanij odnodnevok i serdečnych
 Zavetnych umyslov, — kak šum lesov
 I v nem roga i laj provornych psov, —
 Donositsja do kryš ostrokonečnych
 Toj bašni, gde, mež kamnej vekovečnych,
 Mne oščutimej listopad časov.
 Tam pochoronnoj Večnosti merilom
 Zemnye sroki merit rokovoj
 Kurantov drevnich odnozvučnyj boj.
 Vsečasno tam učus' proščat'sja s milym:
 Perst medlennyj sveršit uročnyj krug, —
 I molot pò serdcu udarit vdrug.

The atmosphere of the sonnet is quite magical. The poet depicts himself immured in a tower, haunted by voices from the past — his old hopes and desires — which reach him in his new sanctuary like the murmur of a rustling forest. He listens intently to the chiming of a clock — every time it strikes the hour, it is measuring out a span of time in this world according to the measure of eternity. Eternity is here termed «funereal» [*pochoronnaja*] because this act of measuring, a metaphor for the revaluation of the past, is also an act of parting and of burial. In an earlier manuscript version of the poem, the noise of the forest is qualified by the epithet «earthly» [*dol'nij*] and eternity is described as «indifferent» [*ravnodušnaja*], underlining the discrepancy between the world of relative time — the poet's confused emotions, torn between the present and the past — and absolute time. Under the spell of these different voices, the author appears to fall into a trance, trying to part with everything which was dear to him in the past.

Olga Deschartes interpreted this sonnet as a reflection of the poet's premonition of Vera's death which occurred six weeks later. This reading adds a particularly poignant personal note to the closing lines. The poet senses that only a limited amount of time remains to be measured out before Vera will be taken from him, and he attempts to prepare himself for this final parting. Each time the clock strikes, it brings this hour closer and strikes a fresh blow at his heart. When the final hour comes, the fatal circle will be complete; Vera's death echoed the untimely death of her mother,

Lidija Dimitrievna, some thirteen years earlier¹². The tower described in the sonnet evokes the celebrated tower of St Petersburg where the poet spent many lonely hours, recorded in his diary, trying to come to terms with the loss of his beloved¹³.

Whether or not one accepts such a specific reading of the sonnet in the light of later events, it is clear that its general subject concerns a painful process of reorientation, involving a complete break with the past. This was the third sonnet of the cycle to be composed; it was written on 18 June 1920, four days after the opening sonnet and one day after the second sonnet. In the earliest manuscript versions of the cycle, the poem is in third place, but significantly, for the published version, it was moved to fourth place. This is the only instance in the cycle of such a displacement; all the other sonnets are arranged in the order of their composition. The position of this particular sonnet has clearly been changed so as to place it at the exact mid-point of the cycle and emphasize its role as a central sonnet of indecision and conflict. It is as if the problems affecting the past and the present which are hinted at in the two previous sonnets have overtaken the poet and brought the forward movement of the cycle to a temporary standstill. The sonnet stands at the heart of the cycle, at a crossroads where conflicting emotions converge and reduce the poet to a trance-like moment of introspection.

After this central sonnet of paralysed anticipation, the cycle moves on. The fifth sonnet (sixth in the final version), like the third one, contains an implicit death-wish, resulting as before from the poet's sense that his spirit is imprisoned in this life by the flesh. Here he uses the image of a winged swallow, trapped in a sea cave surrounded by water, and struggling to escape to its true element, the heavens. The waves lapping around the cave are an image for the poet's life which surrounds him like a dream from which he is unable to awaken.

In the sixth sonnet (seventh in the final version) the poet contrasts his past attitude to love with his present. His heart used to be like a wide-open tent, willing to accommodate and welcome any visitors; now, however, it is like a cell at the top of a barricaded tower-like fortress, from which he looks down at the banquet of life below, and then turns away to merge as a pure spirit with the divine cosmic spaces.

The poet's attitude to this change seems to be somewhat ambivalent; the exclamation «Alas» [*Uvy*] at the moment of transition may reflect a certain regret for the past and resistance to the new life of monastic asceticism. The idealistic vision of the poet in a mystic trance at the top of his tower is brought sharply into check in the next poem, the penultimate sonnet of the cycle, in which the poet openly rebels against the new path which is set for him.

Svetilo dnja sijajušćeju pečat'ju
Skrepljaet v nebe prigovor sudeb:

¹² See Deschartes' note on the cycle, SS III, 847-8 and her comments in the introduction, SS I, 169-70.

¹³ See for example the diary entries of 25 and 26 June 1909 in SS II, 773-5.

I to, čto kolos bylo, stalo chleb;
 Zakonom to, čto bylo blagodat'ju.
 I Febovu poslušnoe zakljat'ju,
Vozmožnoe, kak ten', bežit v Ereb;
 Liš' nužnoe dlja rokovych potreb
 Poščaženo lučej kop'istoj rat'ju.
 No duchu čužd, vraždeben etot sud, —
 I kryl'ja Pamjati menja nesut
 V kraji duš, vosled nesbytočnoj Nadežde.
 Tam obnimaju mertvuju Ljubov',
 I v časti serdca, trepetnye prezde,
 L'ju žarkich žil ostatočnuju krov'.

The poet relinquishes his position as a «poet of will-power» who rules his own destiny — a position which assumes the Christian tenets of freedom of choice and responsibility — and reverts to the Greek idea of fate — fate which controls him and which he can therefore rebel against. Apollo, the god of prophecy, identified with the sun, fixes the fate of all things to be, and all potential events which are not destined to take place are banished to the dark underworld of Erebus. This spatial topography is then translated into temporal terms: the poet's soul rebels against this judgement and he seeks to escape back to his past through Memory, back to the time of unrealized but still potential Hope (the chorus of voices which tempted the poet in the central sonnet of the cycle). In this shady underworld he embraces the «dead Love» of his past (contrasted with the life-giving divine Love of the first sonnet)¹⁴ and tries to revive the old passion of his heart.

This sonnet was written at the beginning of August, in the week preceding Vera's death. More than any other poem of the cycle, it reflects the close link between the general question of the poet's spiritual development and the immediate challenge of facing up to the possibility of his wife's death. In fact it goes so far as to state this link in coded form. Memory [*Pamjat'*], Hope [*Nadežda*] and Charity [*Ljubov'*] are all singled out in the poem by capital letters and personified. This trio immediately evokes the three theological virtues, Faith, Hope and Charity [*Vera, Nadežda i Ljubov'*], also commonly represented allegorically as ladies. There is one significant change; Faith [*Vera*], the faith which sustains the forward impulse of the cycle, is lost and has given way to Memory [*Pamjat'*] which carries the poet back into his past and reverses the whole movement of the cycle¹⁵. The prospect of Vera's death — as it draws nearer —

¹⁴ Compare «*Tam obnimaju mertvuju Ljubov'*» with the earlier line «*No živ Ljubvi v mogilu nischožden'em*».

¹⁵ A liturgical *podtekst* is fairly common in Ivanov's poetry. There are also precedents for the device of a coded form of reference to the beloved. In the ninth sonnet of the *Zolotye zavesy* cycle (1906), addressed

brings about a spiritual crisis and undermines the poet's opening resolve to break with the past and transcend the physical dimension of love. Like Orpheus, he attempts to reverse the laws of fate and death, and pursues his beloved to Erebus in the hope of bringing her back to the land of the living.

The final sonnet of the cycle was begun on 5 August, Vera's thirtieth birthday. Three days later, on 8 August, she died. The poem was broken off and never finished. It reads as follows:

Iz glubiny Tebja ljubil ja, Bože,
 Skvoz' bred zemnych pristrastij i strastej.
 Menja tomil Ty dolgo bez vestej,
 No ne byl mne nikto Tebja dorože.

 Kogda lobzal ljubimuju, ja lože
 S Toboj delil. Privetstvuja gostej,
 Tebja vstrečal. I čem Tebja svjatej
 Ja čtil, tem vzor Tvoj v duch vperjalsja strože.

 Tak ne revnuj že!...

With this closing sonnet, the cycle appears to have come full circle. The opening line of the poem is an adaptation of the same line from Psalm 129 (*«Iz glubiny vzyvaju k Tebe, Gospodi»*) which the poet used in his title *«De Profundis Amavi»* and paraphrased in the final line of the first sonnet (*«Ljubit' iz preispodnej byl moj dar»*). Here the reference is much clearer, for the line is quoted directly, rather than paraphrased, and in the more familiar Russian version rather than in Latin. Following the pattern of the two earlier references, the poet has substituted for the original *cry* from the depths the idea of *loving* from the depths (replacing *vzyvaju* with *ljubil*).

The poet then develops this idea in relation to the specific question of the balance between sensual and spiritual love in his own life. He asserts his central claim that through all his earthly passions [*«zemnye strasti»*], his love was always ultimately directed at the supreme God to whom he remained faithful even in his darkest moments. In the second quatrain, in a daring series of enjambments, he affirms his ability to bridge the gulf between the two forms of love.

So far the poet has dealt with the first part of the pact between man and God. He has kept his side of the bargain and never forgotten God, even from the depths of the abyss. Following the idea which underlies the first sonnet of the cycle, one would expect the address to continue with an appeal to God to keep his side of the pact and not break faith with the poet. However, the opening of the first tercet suggests something different. The poet pleads with God not to be jealous. In the Dantesque and Pet-

to Margarita Sabašnikova, Ivanov uses a variety of onomatopoeic devices and the symbol of the pearl to allude to the name of his beloved (see *SS II*, 388, 764-5).

rarchan traditions (a strong influence on the cycle, according to Ivanov's own admission), God's «jealousy» refers to his awareness of the special qualities of the poet's beloved, and causes him to remove her from this life to the heavens where she can bask in the divine presence¹⁶. The poet's train of thought seems to run as follows: since his earthly love has never seriously threatened his love of God, God has no cause to be jealous of the present object of his earthly affections and should not remove Vera from this world.

This plea indicates a shift of attitude, an alteration of the original terms of the agreement. The poet is no longer asking for an assurance that God will remain true to him and ensure his spiritual salvation in return for his own fidelity to God over the years; he is pleading for Vera's life. Although the final sonnet appeared to be returning to the bold resolve of the opening poem, based on the Psalmist's faith that God will not forsake him, it is in fact moving off at a tangent; the forward line of the cycle is broken by the fear of death. At the very end of the cycle, the driving impulse behind it is laid bare. From the beginning it was clear that the poet's spiritual development depended on his ability to resolve the tension between sensual love — love of a physical being — and pure spiritual love of God. In 1915 he may have been able to boldly hand over his letter of divorce to his «old woman flesh» [«*starucha plot'*]], but the reality of giving up that which one has cherished in this life turns out to be a much harsher challenge than expected. As the cycle progresses, there are increasingly pronounced hints at the link between the underlying tension which it explores and the particular circumstances of the poet's life in 1920 — his fear or premonition of Vera's death. The difficulty of breaking with the past described in the central sonnet evokes an association with the possibility of losing Vera which is not, however, openly stated. This culminates in the cry of rebellion of the penultimate sonnet where the link with Vera is hinted at much more explicitly, but still only in coded form. The flight into the past leads nowhere, and the poet turns from this impasse to his last resort — a direct appeal to God. In the closing sonnet the underlying anguish and fear of Vera's death which gave rise to the whole cycle finally comes to the surface and erupts in the short impassioned plea of the first tercet.

The appeal breaks off abruptly. The very intensity of the poet's prayer seems to prevent him from spelling it out, perhaps for fear of tempting fate. This is a remarkable instance in Ivanov's poetry — which Olga Deschartes rightly compares to an earlier sonnet, written shortly before Lidija Dimitrievna's death and also broken off

¹⁶ See Dante's description of heaven's desire for Beatrice in the second and third stanzas of the *canzone* from Chapter XIX of the *Vita Nuova*, and his later explanation of the reason for her ascent to the heavens in the secondo stanza of the *canzone* from Chapter XXXI. In her notes on the meetings of the poetry circle held in 1920, referred to above, Kogan recalls Ivanov acknowledging the influence of Dante on his cycle, and reading out the sonnet beginning «*Kakie, mesjacs...*» (III in the 1920 cycle) as an example of his Petrarchan manner.

midway — where silence speaks louder than words¹⁷. The unwritten lines convey a greater intensity of feeling than any words possibly could.

After this cycle, Ivanov wrote no more poetry for four years until he arrived in Rome in 1924 and composed the «Roman sonnets» [«Rimskie sonety»]. Later this cycle was joined to the «Winter Sonnets» and «De Profundis Amavi» to form a closing triptych at the end of the poet's last collection of verse. This arrangement seems designed to mirror the tripartite division of Dante's *Commedia*. The «Winter Sonnets» depict a frozen winter of the soul which evokes hell. «De Profundis Amavi», with its many contradictory impulses, reflects the constant struggle of the spirit with the flesh, the attempt to rise from the depths and embark on a spiritual journey which is the essential subject of Purgatory. In fact, while Ivanov was composing this cycle, he was also working on his translation of Dante's *Purgatorio*, and this undoubtedly contributed to the underlying affinity between the two works¹⁸. Finally, the «Roman Sonnets» strike a new note of confidence and spiritual revival. Like Dante in Paradise, the poet knows that he has arrived at the end of his journey. The ice of winter, melted by the heat of the struggle, has given way to a warm autumnal calm. The opening quatrain of the cycle captures the pilgrim's sense of a true spiritual homecoming:

Vnov' arok drevnich vernyj piligrim,
 V moj pozdnij čas večernim «Ave Roma»
 Privetstvuju kak svod rodnoogo doma,
 Tebja, skitanij pristan', večnyj Rim.
 (SS III, 578)

Between the «Roman Sonnets» of 1924 and the «Roman Diary» of 1944, Ivanov wrote very little poetry (only about a dozen poems). In «A Palinode» [«Palinodija»], composed in Pavia in 1927, he links this period of relative poetic silence to his changed attitude to Hellenism. As the poem's title indicates, it is a form of recantation in which the poet confronts his disenchantment with Hellenism with some surprise:

I tvoj gimetskij med užel' menja presytil?
 Iz roši mirtovoj kto tvoj kumir pochitil?
 Il' v veščem užase ja sam ego razbil?
 Uželi ja tebja, Ellada, razljubil?

The poet even goes so far as to suggest that his previous ideal was a form of idol-worship (he refers to it as an «idol» [*kumir*] and to himself as a former worshipper at the «ornate temple of devils» [*chram ukrašennyj besov*]). At a certain point in the past, a

¹⁷ See «Exit Cor Ardens», SS II, 281-2 and Deschartes' comments, SS III, 847-8.

¹⁸ Ivanov worked on his translation and discussed it with Geršenzon while staying at the sanatorium in June 1920. See Geršenzon's letter to Ivanov, SS III, 387 and the present author's article «Vjačeslav Ivanov's Translations of Dante», in *Oxford Slavonic Papers*, 15 (1982), 103-131 (125).

voice from the heavens commanded him to forsake this temple, and he fled to the mountainous regions of Thebes:

I ja bežal, i em v predgor'jach Fivaidy
 Molčan'ja dikij med i žestkie akridy.
 (SS III, 553)

The abandonment of the old Hellenic synthesis of flesh and spirit in favour of a purer, more ascetic form of Biblical Christianity has led the poet to reject the «honey of Hymettus» for the «wild honey of silence».

This change of attitude seems to be the outcome of tensions which were already inherent in the 1920 version of the «De Profundis Amavi» cycle. When Ivanov returned to this cycle in 1949, nearly thirty years after the original date of its composition, he made certain alterations and added an entirely new sonnet to the cycle. These changes were not just technical improvements, but revisions in a much deeper sense which served to bring the original cycle in line with the development of his later views, following the direction suggested by «A Palinode». In this respect «De Profundis Amavi» is unique among Ivanov's works; it stands at a crossroads, defining the poet's relation to his past and making it possible to trace his development in the future.

Two examples of revisions made in 1949 clarify the nature of this development. The first example is taken from the opening sonnet of the cycle. In the second verse of the original version, after calling upon God to revive and revoking the illusions of the past, compared to a patterned veil cast over the abyss, the poet expressed the conviction that he would now — at this moment of spiritual awakening — attain a clearer understanding of the meaning of his past, likened to the period of Christ's temptation in the wilderness:

V pešćere probudjas', jasnej pojmu,
 Čto, alča, grezil dnej obetnych sorok:

The hope is expressed in a fairly vague, open-ended manner. The nature of the past delusion is not defined (it is just a vague dream) and the new understanding does not appear to lead to any fundamental change of attitude.

Twenty-nine years later, Ivanov replaced these lines with the following couplet:

Čto tkač byl ja, v poslednij srok pojmu;
 Sud'e: «Ty prav» - skažu bez ogovorok.

The opening phrase — *Čto tkač byl ja* — is of particular interest. It refers back to the patterned veil of the previous line which can be taken as a metaphor for the syncretic nature of the poet's past beliefs and literary method. The poet now casts this veil aside, he recognizes that it was an illusion, a projection of his own creative fantasy which tended to reconcile rather than explore certain fundamental tensions. Here he seems to be stepping back to allow God, the true Creator, to resume his guiding role.

These lines perhaps provide a partial explanation of Ivanov's long period of poetic silence; it is as if the artist in him had to withdraw in order to allow his spiritual self to develop more freely.

Recognition of God as Creator leads to recognition of God as the source of moral values and ultimate Judge. In the second line of the couplet the poet states his uncompromising recognition of God as the only true Judge whose final judgement he will accept unequivocally.

The desire for judgement causes the poet to reassess his past. In the next two tercets a number of changes are made which serve to delineate the nature of the past delusion more sharply. The verb «troubled» [*mutil*] is changed to «veiled» [*zastił*] — the spiritual light was obscured rather than just clouded, there is no grey, half-way zone between light and dark. Similarly, the description of the poet's state as if he were a passive victim of alien forces

I byl ja gord i mertyv, i sir, i star, -

is changed to a statement which through its use of a verb of action underlines the poet's active role and consequent accountability — he *breathed in* the poisonous fumes of the Eastern cults:

Ich jadovityj ja vdychal ugar, -

In other words, the moral focus of the poem is sharpened, both in relation to the nature of the poet's past sin, and in relation to his ultimate responsibility for his past. Ivanov was eighty-three years old and only a few months from death when he made these changes. They reflect the state of mind of an old man who is drawing up his final confession in preparation for death and the last judgement¹⁹.

There is an equally revealing change in the second sonnet. After reflecting on the erroneous course of his past life, the poet describes how he would act if given the chance of a second life. In the original 1920 version he writes:

I esli-by v judoli serdca bednoj
Vnov' žit' byl osužden, ja b žizn' zamknul,
Kak drevnjij car' Danaju, v zamok mednyj:
Čtob milyj vzor v tajnik ne zagrjanul
I strast', rasplavja svod, slepaja, divnej
Schodila zolotom bezlikich livnej.

In 1949 he made the following changes:

O žizni son, boleznnennyj i brednyj!

¹⁹ The awareness of approaching death is particularly evident in a manuscript variant of line 7; in an earlier alteration, instead of «*v poslednjij srok*» Ivanov had written «*svoj srok otživ*».

Prisnis' ty vnov', - ja serdce by zamknul,
 Kak car' -otec Danaju, v zamok mednyj:
 Čtob milyj vzor v tajnik ne zagrjanul -
 I plamen' neba, svod rasplavja, divnej
 Svergalsja zolotom bezlikich livnej.

In both versions the poet draws on the myth of Danae to express his central idea. Danae was the daughter of Acrisius, the king of Argos, who was informed by an oracle that he would be killed by his daughter's son. To prevent his daughter becoming a mother, the king locked her up in a brazen tower which no man could enter. This strategy was foiled, however, by Zeus who changed himself into a shower of gold and visited Danae in her tower. From their union a son, Perseus, was born and many years later, as predicted by the oracle, he killed his mother's father.

Ivanov uses the image of Danae in her tower to convey the idea of a complete withdrawal from the distractions of sensual love. In the 1920 version of the sonnet he writes that if he were destined to live the life of the heart again, he would confine his life within a brazen tower, following the example of Acrisius and his daughter. This would protect him from all amorous advances and prepare him for the miraculous descent of «blind passion».

Here, an ambiguity which is inherent in the original myth is left unresolved. Zeus is both god and mortal lover, and his encounter with Danae can be interpreted either as the mystic union of a god with a mortal or as a purely erotic encounter. The phrase which Ivanov uses to describe Zeus in the first version of his sonnet — «blind passion» [*slepaja strast'*] — stresses the sensual rather than spiritual side of the meeting. It evokes the poet's earlier view of Dionysiac Eros as an intense form of mystic love with its deepest roots in sexual ecstasy, rather than the traditional vision of divine love as a purely spiritual guiding force.

In the later version of the sonnet, Ivanov introduces a significant alteration to resolve this ambiguity. He changes the phrase «blind passion», first to «pure flame» [*čistyj plamen'*] (a manuscript variant), and finally to «flame of the heavens» [*plamen' neba*], thus shifting the emphasis from the sensual to the spiritual. He also tightens the imagery of the sonnet to make it more consistent. He likens life to a dream, echoing the imagery of the opening sonnet, and states that if this dream were to recur, he would imprison his *heart* (rather than his life) in a brazen fortress. This change is important; it pinpoints the area where reform is needed, making it clear that it is the heart, the seat of love, which needs to be more strictly controlled. In this later version, the meaning of the sonnet becomes clearer and less ambiguous; if the poet were given the chance of a second life, he would circumscribe the role of sensual love more closely in order to open himself up to a much more intense experience of spiritual love, the descent of divine love described in the opening sonnet of the cycle.

The effect of these revisions, as in the case of the changes made to the opening

sonnet, is to emphasize the possible danger which sensual love can present to spiritual love. This tendency is developed more fully in the additional sonnet which Ivanov composed in February 1949, at the same time as he was making these revisions, and inserted into the cycle in third place, after the first and second poems. This sonnet is the poet's last completed work, and provides his final comment on the problems which he raised in the original cycle of 1920.

Prilip ognem snedajuščij chiton;
 Kentavra krov' - kak lavy tok po žilam
 Geraklovym. Už jazviny mogilam
 Podobjatsja. Derev'ja mečet on -
 V koster... I vichr' bagrjanych pochoron
 Polzučij jad krylatym tušit pylon.
 Tak zoloto očiščeno gornilom...
 Zemnoj ljubvi ne tot že li zakon?
 Spletjas', - kak dub s omeloj čužejadnoj,-
 So Strastiju gluchonemoj i žadnoj,
 Ubijcu v nej vdrug uznaet ona.
 Živaja plot' bežit ot ploti chladnoj,
 I nàdvoe, čto bylo plot' odna,
 Rassekla Smert' sekiroj bespoščadnoj.

The sonnet takes up the underlying theme of the 1920 cycle — the tension between sensual and spiritual love — and presents a stark uncompromising picture of their struggle in this life which far exceeds anything previously written by Ivanov on the subject. The conflict is presented through a series of vivid images drawn from one of the last episodes in the myth of Hercules.

When Hercules was trying to cross the swollen streams of the Evenus with his wife Deianira, the centaur Nessus came to his aid. He offered to carry Deianira across the river, but once he reached the other side, he attempted to seduce and abduct her. To prevent his escape Hercules shot him with a poisoned arrow. The expiring Nessus took his revenge by giving Deianira his blood-soaked poisoned tunic and telling her that it was a charm for inspiring love. Later, when Deianira had occasion to suspect her husband of infidelity, she sent him the tunic, innocent of its true purpose. The moment Hercules donned the tunic, it clung to him and began to devour his flesh.

This is the point at which Ivanov's sonnet begins. The tunic is consuming Hercules' flesh like a fire; the poisoned blood of the centaur runs through his veins like a tide of volcanic lava, and his flesh becomes lacerated and deformed. Crazed with pain he runs, ripping up trees and casting them onto a funeral pyre which he builds for himself. The creeping poison spreads through his body and finally quenches the last glimmer of life in it as he burns to death on the pyre.

This description of Hercules' death owes many of its details to Ovid's account in *Metamorphoses*. For example, the poet's concluding comparison of the hero's death to the way in which gold is purified in a furnace echoes Ovid's words: «His blood, saturated by the burning poison, hissed and boiled, like white hot iron plunged into icy water»²⁰. Ivanov also makes use of various poetic devices to reinforce the sense of violence; the harsh series of enjambments, coupled with the frequent repetition of «к» sounds in the first six lines, seems to reproduce the crazed, stumbling run of the hero before death.

The poet then turns to the interpretation of this myth as an illustration of the law of love. In antiquity Hercules was often represented alongside Eros as an allusion to the hero's passion for love. In the sonnet he is identified with «earthly love» [*zemnaja ljubov'*], the soul's aspiration to spiritual love while still in this world. The poisonous tunic is a symbol of sensual passion — with which it is also closely connected in the original myth. The relationship between the two is compared to that between the oak, a sacred tree, and mistletoe, a parasitic plant which grows upon the oak. In Russian the mistletoe plant is popularly known as «oak berries» [*dubovye-jagodki*], a semantic detail which reinforces their connection²¹. In several ancient pagan cults, mistletoe was regarded as a gift of the gods because it grows on the oak, the king of the woods, without roots in the earth. It was often considered to contain the life of the oak as it remained green in winter when the oak turned brown. The special powers attributed to it included the ability to promote fertility in barren women and animals²².

In Ivanov's sonnet, the oak represents the soul's aspiration to spiritual love in this life, and mistletoe symbolizes the avid greed of sensual passion which feeds parasitically upon this aspiration and threatens to destroy it by diverting it from its true destination. The struggle between the spirit and the flesh has no issue in man's life-time, and can only be resolved in death. However, it is a positive struggle, for the spirit is purified through its purgatorial struggle with the flesh, just as gold is refined in the heat of the furnace. In the same way as mistletoe can be seen as the «life» of the oak, the mortal part of man's nature enables him to refine his spiritual love through the constant striving for transformation.

²⁰ Ovid, *Metamorphoses*, tr. by Mary M. Innes (Harmondsworth, 1973), 207-8. Compare also: «Meanwhile the violence of the poison, heated and melted by the fire, coursed right through his limbs, to their furthest parts... He tried to tear off the deadly garment with all speed. But wherever the cloth was dragged away, it dragged his skin with it and, horrible to tell, either clung to his limbs, resisting all attempts to pull it off, or left lacerated flesh, revealing his massive bones... Consuming fire steals into the depths... he could be seen... bringing trees crashing down... Hercules... cut down the trees... and built them up into a pyre» (207-9).

²¹ See the entry on *omela* in Vladimir Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*, second edition, 1880-82.

²² These details, many of which are taken from Pliny's account, are given in the section on mistletoe in J.G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (London, 1957), II, 862-73.

The last tercet reverts to the myth while continuing the general line of interpretation. The first line evokes Hercules' body, half dead, half alive, torn asunder by the pain. When death comes, it divides into two that which once formed a single whole; the «living flesh» [*živaja plot'*] — that part of man's mortal self which has been transformed into spirit — breaks away from the dead flesh, and the soul is released from the body. This part of the poem recalls the final stage of Hercules' death when Zeus looked down on his suffering and took pity on his favourite son, declaring that only his human part would perish from the flames, while his eternal part — which was beyond the reach of death — would be taken up to the heavens. All the gods agreed that Hercules deserved to be rewarded in this way for his heroism in life, and after the moment of death Hercules was swept up to the heavens where he joined the company of the gods.

In an earlier poem of 1910, «Ad Rosam» (SS II, 450), Ivanov had called for a new Hercules to reestablish the former unity of spirit and flesh, to restore the flower of the rose to its roots. The Hercules of his late sonnet is this hero — he has taken on the ultimate challenge, the transformation of the physical into the spiritual. In this sense he is a prototype of Christ whose crucifixion and ascension are echoed in the manner of his death. Like Christ, Hercules illustrates Ivanov's understanding of true Eros as the striving to rise from the physical to the spiritual, not through negation or denial of the flesh, but through its transformation. The violent and uncompromising imagery of the sonnet conveys the difficulty of this process, and the impossibility of its resolution in this life. The death wish of the 1920 sonnets (strongest of all in the third sonnet of the original cycle) is no longer a Petrarchan conceit, but an imminent reality. Ivanov was eighty-three when he wrote this final sonnet, and he put the finishing touches to it a few days before his death. It offers no solution, and this is the very source of its strength. There are no more false syntheses or golden veils, man is a creature of the flesh as well as of the spirit, and only death will bring true freedom and purity of love to the spirit.

Ivanov left instructions that this sonnet should be placed third in the cycle. Although it is his final word on the 1920 cycle, he evidently did not want to disrupt the progression reflected in the structure of the original cycle by placing the new sonnet in the concluding position. As the 1920 cycle unfolds, it brings the reader closer and closer to the heart of the underlying anxiety which inspired it — the fear of losing Vera. This growing anxiety culminates in the poet's final claim that his earthly passions never interfered with his spiritual love of God — an argument which he advances in support of his closing plea for Vera's life. The message of the 1949 sonnet transcends the temporal nature of this appeal. It is therefore not placed after the eighth sonnet but between the second and third poems of the original cycle. The fire imagery associated with the death of Hercules follows on naturally from the wish expressed at the end of the second sonnet that the flame of heaven should descend upon the poet, and the message of the new sonnet — that only death can resolve the conflict between

the flesh and the spirit — prepares for the death wish expressed in the following sonnet.

However, despite these connecting links, the 1949 sonnet stands out clearly from the rest of the cycle. It is the only poem of the cycle which is not narrated in the first person. The personal dimension of the 1920 cycle — rooted in time and space, racked by hesitation and doubt — has been replaced by the universal language of myth. The tone of the new sonnet is impersonal and authoritative. The basic idea is presented elliptically through an image, and the explanation which follows is minimal and economical, producing the effect of an overall, definitive statement. The tension which was explored in the 1920 cycle is perceived with greater intensity than ever before, but its final purpose is spelt out clearly — it is a fruitful tension through which man is able to refine his spirit and prepare himself for death. In this way Ivanov succeeds in retaining the original character of the 1920 cycle, with its differing impulses and unresolved doubts, while at the same time introducing his final perspective of 1949.

Laura Ferrari - Alberto Romitti (Bologna)

LA MEMORIA COME ANTI-DESTINO NELLA «CORRISPONDENZA DA UN ANGOLO ALL'ALTRO»

Si deve incominciare a perdere la memoria, anche solo brandelli di ricordi, per capire che in essa consiste la propria vita. Senza memoria la vita non è vita... La nostra memoria è la nostra coerenza, la nostra ragione, il nostro sentimento, persino il nostro agire. Senza di essa non siamo nulla... (Non mi resta che aspettare l'amnesia finale, quella che può cancellare una vita intera, come fu per mia madre...).

Luis Buñuel

Abbiamo scelto come oggetto di questa nostra riflessione sulla figura d Vjačeslav Ivanov la «Memoria», fulcro di quell'originale scambio epistolare tra Vjačeslav Ivanov e Michail Geršenzon, che è la «Corrispondenza da un angolo all'altro».

In sostanza, la «Corrispondenza» si snoda, fin dal suo inizio, nella dialettica di due tendenze contrastanti: Geršenzon che anela all'oblio del passato e vagheggia una sorta di «rito battesimal» nel Lete, per divenire «tabula rasa», ed Ivanov — permeato di un prepotente senso del destino come casualità e necessità — che continuamente tenta un ricupero globale del passato ancestrale dell'Umanità tutta, per ricondurla e riammetterla in Dio, Eternità per definizione, in Cristo, teologico Centro della Storia, suo momento escatologico.

A tale senso del destino — che Ivanov in parte condivide con Nietzsche (è del pensatore tedesco l'amara, tragica definizione dell'Uomo come «figlio del caso e dell'angoscia») — egli invece contrappone spiragli ottimistici e si ancora ad una fede incondizionata nella Memoria storica, culturale, esistenziale dell'Uomo. Quella Memoria che, attraverso il ricupero del tempo, interpretando il sapere, le conquiste, le tappe del progresso umano nei suoi molteplici aspetti, è principio fondante e strutturante la Storia stessa e può dare un senso agli eventi o agli accadimenti, apparentemente privi di razionalità e di continuità.

È proprio questa tematica che riteniamo tra le più interessanti e ricche di tutto il pensiero ivanoviano ed espressa, appunto, nella «Corrispondenza» con forza e passione davvero rare.

La concezione della Memoria come principio fondante, come «anti-destino», acco-

muna Vjačeslav Ivanov a tutta una serie di scrittori, filosofi, artisti antichi, moderni e contemporanei, e lo inserisce in un filone di pensiero che, dall'antichità fino ad oggi, non conosce soluzione di continuità.

La nostra stessa presenza qui, del resto, dà ragione alla tesi ivanoviana avendo lo scopo di far rivivere e soprattutto non disperdere anche le più piccole schegge del pensiero, della vita e delle opere di un uomo che ha lasciato dietro di sé tracce utili e significative durante la sua esistenza terrena, valide per la cultura e la crescita di una collettività.

Ci limiteremo qui ad alcuni riferimenti e paralleli che possono contribuire a dare ricchezza e spessore ancora maggiori alle parole appassionate di Ivanov in difesa della Memoria.

Fu probabilmente, la sete di Ricordo che fece scaturire l'interesse profondo, diremmo quasi esistenziale, di Ivanov per la Grecia, che alla cultura occidentale ha donato il Mito¹ e l'Arte Plastica²; ed è ancora alla Grecità che noi dobbiamo le origini, già così mature, della Filosofia.

Ricordiamo qui che Platone ha riassunto in un'immagine stupenda gli uomini che, privi della facoltà di leggere e scrivere — cioè di tramandare in una delle forme più elementari di generazione in generazione il proprio sapere — sarebbero come prigionieri inchiodati ad una roccia immobile e morta.

Ed è al «Timeo» di Platone che Ivanov nella sua III lettera a Geršenzon fa riferimento, riportando un dialogo tra Solone ed un sacerdote egiziano, nel quale si esalta, o meglio, si prende atto di un'esigenza connaturata all'Uomo di ricordare, di fermare il tempo, di incarnarlo, di renderlo visibile; l'esigenza cioè di Immortalità, ben diversa dalla paura della morte, che è un atteggiamento in negativo, di sottrazione ad un evento a cui tutti siamo destinati, o condannati: dipende dalle prospettive.

Riportiamo uno dei passi che riteniamo tra i più autentici ed appassionati di questa lettera:

Mio caro oppositore, come quell'egiziano e il suo discepolo ellenico, e Platone stesso, io brucio il mio incenso devotamente sull'altare della Memoria, madre delle Muse, la glorifico come «il pegno dell'immortalità», come «la corona della coscienza», e sono convinto che non è possibile un passo su per la scala dell'ascesa spirituale senza un passo in giù per i gradini che conducono ai suoi tesori sotterranei: quanto più alti sono i suoi rami, tanto più profonde sono le radici.

Anche Omero, forse il dono più grande che abbiamo ereditato dalla Grecità, sente fortemente questo bisogno di inseguire i fili che legano anche oggetti più piccoli, i par-

¹ Cfr. Levy-Strauss: «Ogni mito è ricerca del tempo perduto».

² È Malraux che in «Les voix du silence» definisce l'arte plastica come «anti-destino» per antonomasia, traduzione in pietra e imputrescibile del Mito.

ticolari più quotidiani dell'oggi al loro passato: pensiamo all'attenzione e, in fondo, all'amore con il quale nei suoi poemi egli interrompe la narrazione degli eventi, per soffermarsi e ricostruire la storia di una spada, di un'armatura, di un elmo, di un arco, per rievocare le gesta degli uomini, ormai morti, che li possedettero. È così che quegli oggetti acquistano quasi esistenza propria, un proprio passato.

E pensiamo — si tratta però solo di esempi — al II canto dell'Iliade, nel quale Omero espone un «vero e proprio catalogo, per quasi 400 versi, delle navi, dei migliori guerrieri e dei migliori cavalli degli Achei: un repertorio delle conoscenze che permette al gruppo sociale di decifrare il suo passato»³.

Ma è sempre in Omero che si può ritrovare anche la concezione opposta, quella dell'interlocutore di Ivanov: segno che le due tendenze espresse nella «Corrispondenza» sono, in fondo, due archetipi.

Ci riferiamo al IX canto dell'Odissea, nel quale Ulisse racconta, alla reggia di Alcinoo, come fosse approdato nel paese dei Lotofagi, e come fosse stato costretto a portare a viva forza sulle navi i compagni che, essendosi cibati di fiori di loto, avevano dimenticato il ritorno. E nel X canto l'eroe racconta di come fosse giunto all'isola di «Circe incantatrice che infondeva nelle vivande tristi farmaci affinché gli ospiti si dimenticassero affatto della patria».

L'Oblio è quindi, pur sempre, una tentazione forte, cui l'Uomo è sottoposto e di cui Geršenzen nella «Corrispondenza» si fa assertore.

A questo proposito vorremmo riprendere un'espressione usata da Geršenzen in risposta alla prima lettera di Ivanov, un'immagine riassuntiva di tutto quanto il suo pensiero espresso nella «Corrispondenza» e di formidabile pregnanza simbolica:

Dovrebbe essere, m'immagino, una felicità grande gettarsi nel fiume Lete, e mandarvi dentro l'anima, senza che resti alcuna traccia del ricordo di tutte le religioni e dei sistemi filosofici, di tutta la sapienza, delle dottrine, delle arti, della poesia, e tornare alla riva nudo, come il primo uomo nudo, leggero, gioioso (...).

Geršenzen qui esprime con forza straordinaria il proprio bisogno di liberarsi del «fardello» della memoria, ricorrendo ad una immagine archetipa: in questo «bagno» nel fiume dell'Oblio, vengono a condensarsi tutte le sue intenzioni purificatrici. È l'antropologo Bachelard che ha messo in evidenza il valore inconscio legato all'acqua pura, ed un altro antropologo, Durand, scoprendo il valore psicologico ambivalente dell'acqua (la ripugnanza spontanea per l'acqua sporca ed il valore catartico dell'acqua pura) rileva che l'acqua lustrale — questo fiume Lete sognato da Geršenzen — ha un valore morale: non agisce perché «lava», ma diventa la sostanza stessa della purezza, o meglio forza irradiante, poiché in questa immagine l'acqua non solo contiene la purezza, ma «irradia

³ Cfr. Vernant, 1965, in «Rivista sperimentale di Freniatria», vol. CX, p. 7.

la purezza»⁴. E la purezza è nella sua sostanza lampo immediato, luce spontanea, rinascita, vita nuova senza ricordo.

Ritornando ad Omero, egli fu tuttavia cantore della Memoria, e la esalta con la stessa passione — anche se con più forza espressiva e genialità di Ivanov — se nello stesso X canto dell'Odissea, quando Ulisse pregherà Circe di lasciarlo partire per ritornare in patria, la maga acconsente, ma lo avverte che prima dovrà scendere all'Ade ad interrogare Tiresia, dal momento che la conoscenza e l'accoglimento sereno del futuro si deve accompagnare ad una ripresa vera ed obiettiva del passato e di ciò che è morto. È Tiresia qui che impersona la memoria della Storia e la memoria del gruppo, che sola può animare e dare vita alle ombre del passato.

Memoria e Oblio: i due poli della «Corrispondenza» hanno dunque radici anche in Omero, e ripropongono un dramma antico quanto l'Uomo e che l'Uomo non cesserà mai di vivere. Ad un recente convegno di psicoanalisi, svoltosi a Palermo, dedicato appunto a «Memoria e Oblio», Francesco Corrao affermò che «Memoria e Oblio si intersecano di continuo secondo incessanti processi di costruzione e de-costruzione alternati in oscillazioni periodiche e costituenti una interazione complementare necessaria alla loro realizzazione fenomenale». È forse per questo che la «Corrispondenza da un angolo all'altro» ci appare più che come un dialogo frammentario e fino alla fine irriducibile, come un'opera avvincente ed organica. Non c'è un vincitore. C'è lo sviscerarsi, il farsi coscienza di una dicotomia presente da sempre e per sempre nell'Uomo.

Sulla stessa linea di Ivanov, anche Orwell, in tempi recenti, nel suo «1984» sottolinea con forza il valore immenso della Memoria, e l'Oblio come la perdita incalcolabile di un bene prezioso, e scrive con toni drammatici:

La Storia era un palinsesto grattato fino a non recare nessuna traccia della scrittura antica. La sezione più grande dell'Archivio (...) era formata semplicemente da gente il cui incarico consisteva nel rintracciare e mettere insieme tutte le possibili copie di libri, giornali e altri documenti che erano stati superati e che erano quindi destinati ad essere distrutti⁵.

Nell'allucinante società immaginata da Orwell i fatti, gli accadimenti venivano sistematicamente cancellati da un apposito Ministero e

quando non ci sono oggetti esterni a cui ancorare le memorie, anche l'immagine stessa della propria vita comincia a perdere la forma⁶.

Comprendiamo così, la scelta di Winston, in «1984», di iniziare a scrivere un diario, a fissare i ricordi, a prezzo della propria vita.

⁴ Cfr. G. Bachelard, «L'Eau et les rêves», pp. 126-213.

⁵ G. Orwell, «1984», p. 63.

⁶ Ibid., p. 55.

E, ritornando a luoghi e tempi più vicini a Vjačeslav Ivanov e Geršenzen, Berdjaev scrive:

La memoria storica è lotta con il potere mortifero del tempo in nome dell'Eternità. La memoria storica è la suprema manifestazione dello spirito d'eternità nella nostra realtà temporale. Su di essa poggia il nesso storico tra le epoche.

Come vediamo, si ritorna alla stessa sorta di professione di fede nella Memoria principio fondante e formante l'Uomo stesso, nella Memoria che Ivanov sente come «motore» dell'esistenza, e non come palude di ombre sbiadite vaganti in un Limbo senza vita.

Già in «Terror Antiquus» (1909) Vjačeslav Ivanov parla della forza unificatrice della memoria:

Quando il bambino è svezzato dalla madre, separato come il frutto dall'albero, l'Uomo divenuto individuo è simile ad una nuova ombra, leggera visitatrice dell'Ade, che si è appena abbeverata alla fonte del Lete, all'acqua dell'Oblìo.

Come l'anima, secondo l'antica segreta credenza, deve ritrovare la sorgente della Memoria per ascendere verso la luce e spegnere l'ardente sete al lago della sotterranea Mnemosyne, così anche noi ci uniamo per mezzo della Memoria con il Principio ed il Verbo che «era all'Inizio». E lo sappiamo: quando l'Uomo sarà compiuto, Adamo ricorderà tutto se stesso, in tutte le sue sembianze, nel flusso riverso del tempo, fisso alle porte dell'Eden, e si ricorderà del suo primigenio Eden.

La memoria ivanoviana della «Corrispondenza» è forza vitale e propulsiva; forza creatrice e vivificante, «divina sovrana della cultura» (sono parole sue). Scrive nella sua V lettera a Geršenzen:

(...) la Memoria fa i suoi veri servitori partecipi alle iniziazioni dei padri e, risuscitandole in essi, comunica loro la forza iniziatrice, quella di osare e procreare cose nuove. La memoria è un principio dinamico: il dimenticare è stanchezza, interruzione del movimento, ritorno ad uno stato di stasi.

Per Ivanov — ed in ciò egli è in sintonia con la tradizione platonica e cristiana — la memoria è l'atto creatore con il quale Dio mantiene in sé ogni immagine della creazione, come Egli l'ha concepita. Riflettendo poi sull'azione della memoria tra gli uomini, Ivanov scrive:

Ciò che, parlando dei grandi cicli della storia universale, viene attualmente chiamato «cultura generale» (...) si basa essenzialmente sull'azione permanente della memoria infusa, mediante la quale la sapienza Increata conduce l'u-

manità a trasformare gli strumenti della disunione naturale — spazio, tempo, materia inerte — in strumenti d'unione e d'armonia e, in tale modo, a ripristinarli nella loro destinazione conforme all'immagine divina della creazione perfetta.

Ogni grande cultura, in quanto emanazione della memoria, è l'incarnazione d'un fatto spirituale fondamentale, e quest'ultimo un atto e un aspetto particolare della rivelazione del Verbo nella Storia: ecco perché ogni grande cultura non può essere che l'espressione multipla d'un'idea religiosa che ne costituisce il nocciolo⁷.

E si potrebbe aprire un'altra complessa problematica: quella del rapporto tra memoria ed estetica, per la quale qui, ovviamente, manca lo spazio.

Vorremmo solo accennarne qualche spunto, anche per ricordare l'Ivanov non solo grecista, ma anche poeta.

La Memoria appartiene, per sua natura, al dominio dal fantastico proprio perché ordina esteticamente il ricordo e possiede il carattere fondamentale dell'immaginario. La memoria «eufemizza» il passato, lo preserva dalla corruzione del tempo, diventando così una sorta di «anti-destino»⁸. La memoria — sia quella individuale che quella di un'intera collettività — è potere di organizzazione di un tutto a partire da un frammento — o da più frammenti e segmenti esperienziali — e fa sì che la vita non sia un divenire cieco, ma potenza di reazione e di ritorno. La memoria, quindi, è un processo attraverso cui una particella di esistenza può riassumere e farsi simbolo della totalità del tempo ritrovato.

Scrive Ivanov in «Terror Antiquus»:

(...) l'artista è il più creatore allorquando risveglia in noi il senso vivo della nostra organica unione con le Madri dell'Essere, quando ristabilisce l'antica memoria dell'Anima del Mondo.

Ivanov, evocando il «magico» potere della Memoria e dell'immaginario (e i Simbolisti russi furono veri «sacerdoti» dell'Immagine e dell'Immaginifico), sa bene — e cerca di darne ragione a Geršenzon — quanto tale potere sia in grado di assicurare all'esere, contro la dissoluzione del divenire, la continuità della coscienza e la possibilità di ritornare al di là delle necessità del destino.

Lo spirito umano si ribella al divenire e alla corruzione del tempo: la memoria e l'immaginario sono le sue difese naturali, sono i suoi doni divini. Fermare il tempo, «eufemizzandolo» — non cristallizzarlo in immagini morte — e ricrearle, cioè ridare ad esso esistenza è il compito che si prefigge l'Arte di ogni tempo e di ogni popolo: dalle maschere dell'Africa nera alle statue di Prassitele, dalle tele di Leonardo alle opere mo-

⁷ «Lettera a Charles Du Bos» in «Corrispondenza da un angolo all'altro», p. 113.

⁸ Cioè di anti-tempo; basti ricordare la figura mitologica di Cronos come Orco divorante i figli.

numentali degli Assiri e degli Egizi, dalle liriche di Saffo ai quadri di Chagall, dal teatro Nô giapponese ai totem delle tribù pellerosse.

Scrive l'antropologo Durand:

Il senso supremo della funzione fantastica, di cui la memoria non è che un'incidenza, levata contro il destino mortale è dunque l'*eufemismo*. Cioè esiste nell'uomo un potere di migliorare il mondo. Ma questo miglioramento non è più vana speculazione «oggettiva», poiché la realtà che emerge al suo livello è la crezione, la trasformazione del mondo della morte e delle cose in quello dell'assimilazione alla verità e alla vita⁹.

E può essere questo il credo, verbalizzato, di ogni poeta, di ogni artista. È questo che vuol dire e che, secondo noi, continua a ripetere Ivanov nelle sue lettere a Geršenzon, esprimendolo anche attraverso la sua stessa esistenza di uomo e di artista.

Infine, vorremmo ricordare le simpatie che Vjačeslav Ivanov nutrì per la religione ebraica¹⁰, la conoscenza che egli aveva della Bibbia e di tutta la cultura del popolo ebreo: segno, anche questo, della sua fede nella Memoria. È l'Ebraismo, infatti, il sistema religioso-filosofico-culturale-sociale che più si fonda sulla Memoria, valore-cardine dell'esistenza. Nella Bibbia la fede è memoria, è ricordo, e l'Attualizzazione di eventi passati e mai finiti è condizione inalienabile ed assoluta dell'esistenza e della salvezza dell'Uomo.

Vorremmo concludere queste riflessioni, ricordando le parole di un grande regista russo, che a questa problematica ha dedicato alcuni suoi films, esprimendo sempre, nonostante varie sventure personali, una grande fiducia nell'Uomo e nelle sue intrinseche potenzialità: Andrej Tarkovskij:

La nostra memoria è garanzia del futuro.
Essa è la testimonianza che gli uomini
esistono nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Vjačeslav Ivanov e Michail Geršenzon, «Corrispondenza da un angolo all'altro», Milano, 1976.
- G. Bachelard, «L'eau et les rêves», Paris, 1942.
- «L'estetica e la poetica in Russia», a cura di E. Lo Gatto, Firenze, 1947.
- A. Malraux, «Il museo dei musei», Milano, 1959.
- Omero, «Iliade», canto II.

⁹ G. Durand, «Le strutture antropologiche dell'immaginario», p. 40.

¹⁰ Cfr. l'articolo di Vjačeslav Ivanov «In favore dell'ideologia della questione ebraica—», nel quale si oppone con forza all'antisemitismo ariano.

- D. P. Mirskij, «Storia della letteratura russa», Milano, 1977.
- G. Orwell, «1984», Milano, 1980.
- F. Corrao, «Memoria e Oblio», Il Colloquio di Palermo su Memoria e Oblio, in «Rivista di Psicoanalisi», pp. 342-345, 1982.
- G. Durand, «Le strutture antropologiche dell'immaginario», Bari, 1983.
- Omero, «Odissea», canti IX e X.
- A. Merini et al., «Il servizio, la sua memoria e lo schizofrenico», in «Rivista sperimentale di Freniatria», Vol. CX, Reggio Emilia, 1986, pp. 3-25.

Bernice Glatzer Rosenthal

FROM DECADENCE TO RELIGION. IVANOV AND MEREŽKOVSKIJ

What is the mark of every *literary* decadence?
That life no longer resides in the whole.
The word becomes sovereign and leaps out of the sentence, the sentence reaches out and obscures the meaning of the page, and the page comes to life at the expense of the whole — the whole is no longer a whole. This, however is the simile of every style of decadence: every time there is an anarchy of atoms.

Friedrich Nietzsche

Dmitri S. Merežkovskij and Vjačeslav Ivanov, two of the leaders of the Russian Religious Renaissance, came to religion, or, more specifically, to new interpretations of Christianity, after a period of decadence in the 1890s. Decadence is generally understood to mean decay, decline, degeneration¹, immorality, corruption, perversion. It is a key concept in Nietzsche's work, for he used the term, broadly, to condemn everything he disliked in modern civilization, and narrowly, to signify loss of cohesion, an «anarchy of atoms»². With Merežkovskij and Valery Brjusov the word «dekadentstvo» takes however a different and sometimes less negative significance and often tends to indicate the «new», «symbolist» art. Merežkovskij and Ivanov were both influenced by Nietzsche, stressing the individualistic aspects of his thought in the 1890s and the communal aspects later on. They were convinced that modern civilization was dying, that they were, in Ivanov's words, «the last of a series», or in Merežkovskij's, that humanity stood before «the abyss.»³ Emotional turmoil and spiritual anguish set

¹ On Degeneration, see Max Nordau *Entartung* (Degeneration) Berlin, 1893, translated into Russian the same year.

² As quoted by Walter Kaufmann, *Nietzsche*, Vintage, New York, 1968, p. 73. This is from «The Case of Wagner». Nietzsche admits that he himself is «no less than Wagner, a child of this age, that is a decadent...» but claims to have fought and overcome his decadence. (*Ibid.*)

³ As quoted by Richard Gilman, *Decadence*, Ferrar, Straus, and Giroux, New York, 1979, p. 14. for Merežkovskij, see «O pričinach upadka» in *Polnoe sobranie sočinenij*, 24 vols., St. Petersburg, 1914, 18: 274

the parameters and defined the issues for the religious quest that followed, for it was motivated, in large part, by their desire to overcome decadence. Seeking new sources of revitalization and renewal, they renounced atomistic individualism in favor of variants of *sobornost'* (an organic community in which the elements retain their individuality) and tried to foster and develop mystical bonds of union between people. Rebell ing against the culture of their time, rejecting the narrow and formalist morality and the dependance on political power of the Orthodox hierarchy, both writers were powerfully attracted to the figure of Christ. But there were also important differences between them. Merežkovskij emphasized pagan defiance of death and the centrality of beauty in classical culture. Ivanov was fascinated by the Dionysian rituals and his poetry contains a pure eroticism which is absent in Merežkovskij's. In Ivanov's poem «The Snake» (in the cycle «Eros» in *Cor Ardens*, dedicated to his second wife Lidija Zinov'eva-Annibal), for example, the imagery is explicitly erotic: Ivanov is the snake-charmer and Lydia, the sensuous tempting snake. In contrast, Merežkovskij's love poetry, written during the early years of his marriage, expresses loneliness, despair, and a domestic struggle for dominance. To Ivanov, Eros led to the divine; to Merežkovskij, it was a source of torment. His sensuality was primarily aesthetic. These and other differences shaped their respective reinterpretations of Christianity. Hoping to overcome decadence, to create a new and vital Russian culture, they were still rebelling against the present structures of Historical Christianity, of the Orthodox Church as «organization» and were more convinced than ever, that Western Civilization was dying. Believing that a new era was at hand, they sought new principles of coherence, tried to rejoin the *whole*; thus they condemned atomistic individualism as solipsism and emphasized religion as the link of union of mankind.

In 1899 Merežkovskij announced his turn to Christ and in 1900 began to promulgate a new Christianity based on the Second Coming of Christ and on an expected Third Testament. He and his wife Zinaida Gippius attempted to form a spiritual commune of like-minded people and to found a new church. They insisted that religion and only religion can serve as a vitalizing and unifying force. Explicitly rejecting the «bloody play of Dionysus», Merežkovskij pointed at same time to the *taedium vitae* of ancient Rome as an example of the «senile materialism of a soulless and godless culture»⁴, and as evidence of the need of faith.

He now believed that the world was in the midst of a religious crisis and that Russians would decide its fate. Russians, he said, faced three choices: socialistic atheism (which he termed a Tower of Babel), the «decadence» and «madness» of the man-God as preached by Nietzsche and condemned by Dostoevskij, and Merežkovskij's Religion

(Henceforth PSS). Cf. Beljy's remark «We are decadents because we have separated ourselves from a dead civilisation». *Simvolizm*, Moscow, 1910, p. 30.

⁴ PSS 11: 41-2.

of the End⁵. Abandoning pure aestheticism as a symptom of decadence, rejecting art for art's sake, he justified his decadence of the 1890s as «religious trial» and as «stubborn and daring religious search». As he described it, he and his fellow decadents departed from society; living in «ultimate loneliness, burying themselves in underground silence and darkness, they become confused in the terrible “underground” of Dostoevskij»⁶. Yet in the «ultimate depths» of the underground, they found Christ. They became the «first self-generated mystics» of Russian society, the first Russians to wrestle, outside the Church, with the mysteries of «light and dark, divine and diabolic» and to resolve these issues in the «decadent underground, in the old, *already* old, unconscious mysticism of the new religious consciousness»⁷.

Ivanov's way to Christianity was a different one. The theme of Christ appeared in his writings already in the early poems written at age of 15-16 when he went through a spiritual crisis which ended with the rejection of his previous fervent faith and opened a short period of militant atheism. A few years later Nietzsche — though it may seem a paradox — showed him the way out of what he felt was a solipsistic «prison». To Ivanov, Nietzsche was not as much the prophet of man-superman as the author of «The Birth of Tragedy from the Spirit of Music». Through this book, read and reread by Ivanov, he came to a new deep personal experience of what Nietzsche called the Apollinian and Dionysian elements of the human soul. Ivanov began a long philological and psychological study of the ancient cults and rituals of Dionysos.

Studying the Orphic tradition and the origins of the «Hellenic Religion of the Suffering God» (so Ivanov called his lectures on Dionysos, in Paris, in 1903)⁸ he found in the tragic ecstatic rupture of the soul, as it appeared in the Dionysian rituals, the liberation from his «prison» and a new way to the Transcendent, to God. This way to God — after a long intellectual reflection and spiritual evolution — became his way back to Christ. The religion of the «suffering god» of the Greeks, of Dionysos — victim and at the same sacrificant priest — is, as Ivanov later says, the «Old Testament of the gentiles». Dionysos and his cult are a preparation, a prefiguration of what will be the revelation of Christ, the Son of God incarnate. Ivanov never thought of Christ in an evolutionist or syncretistic way. The Christian message was for him by no means a late combination of pagan and Hebraic beliefs or a new myth born out of ancient cults. For him Christ — and only Christ — was a very definite historical person and his birth was the revelation of God's incarnation on earth.

Already in the early Roman years, when he started his Dionysos-studies, Ivanov

⁵ PSS 10: 160.

⁶ PSS 12: 271-2; PSS 14: 82-3.

⁷ *Dve tajny russkoj poezii, Nekrasov i Tjutčev*, Sytin, St. Petersburg, 1915, esp. pp. 13, 81-100. Although the statements are in reference to Tjutčev, their autobiographical import is obvious.

⁸ «Ellinskaja religija stradajuščego Boga» was serialized in *Novyi put'* in 1904 and continued in *Voprosy Žizni* in 1905.

read Chomjakov and Soloviev. he had with the latter few but very significant meetings. He then started meditating on the relations between man and between man and God, between I and Thou. The extasis — the Augustinian *transcensus sui* — lead him to a new experience of the reality, the reality of the Other and through the experience of the reality of the Other to a new experience of his own reality. He summarized it in his formula: es, ergo sum — Thou art so I am. A real union or rather communion between those two realities is — so Ivanov thought further — only possible in a higher, in an absolute reality, in God. This meeting of two in God is the beginning of *Sobornost'*. And *Sobornost'* is the first step towards the unity of all mankind, the Church. The Church was for Ivanov, who follows the traditional theology, the ultimate eschatological step of humanity towards its unity and the fulfilment of the mystical body of Christ.

With the Revolution of 1905, however, Merežkovskij's and Ivanov's search for community widened to include the entire society.

Merežkovskij accused the decadents of solipsism, of having a «special characteristic structure of the soul», of being devoid of any feeling of community or connectedness. The decadent «simply does not suspect that there are others beside him»⁹. To Merežkovskij the ideal society was a mosaic in which each piece retains its individuality but is yet part of a greater whole. He interpreted the Revolution of 1905 as a religious revolution, the expression of the peasants' as yet unconscious search for a Christian truth of the earth to supplement the Christian truth of heaven, and proclaimed that it was but the first stage of a far greater religious revolution destined to usher in the New Heaven and the New Earth as prophesied in *Revelation*. Ivanov announced that «proud individualism» was dead. He perceived a turn to «supraindividualism» (sverchindividualizm), a recognition of the inner unconscious ties between people which are formed by their common link to the World Soul. In a series of essays on the intelligentsia and the people, he argued that their reconciliation could be achieved only through a new religious synthesis, to be facilitated by a new kind of theater modeled on the Dionysian rites, and featuring audience participation, collective creativity, choral activity, and myth-creation. The chorus, not the hero, would play the key role, because it was the living symbol of *Sobornost'*, a living union of individuals¹⁰.

Like Merežkovskij, Ivanov perceived the Revolution of 1905 as primarily a cultural and religious crisis, the beginning of the new era. As the new year (1906) approached, he anguished over «whether the insatiable hunger of the despairing and feverishly rebelling people for the truth of God, the truth of the land, and the law of Christ in people-deep, unconscious, and spiritual, first of all and in spite of all will be

⁹ «Dekadentstvo i obščestvennost'» *Vesy*, 1906, no. 5, pp. 33-34.

¹⁰ See especially «Krizis individualizma Po zvezdam», Ory, St. Petersburg, 1909, pp. 86-102, esp. 96-100. See also, in the same volume, «Poet i čern'» pp. 33-42, «Novye maski» pp. 54-64, «Nicše i Dionis» pp. 1-20.

quenched when by external appearances (it) rejects every truth and abolishes every law». He also puzzled over whether «the next morning will illuminate only burned out ruins and the vileness of desolation» which will remain until a «new more spiritual and righteous people is formed on the wasteland». Meanwhile, «Russia rushes about without consciousness»¹¹. He did not publish these inner reservations on the revolution, however, until 1917. His public statements, especially those in support of George Čulkov's doctrine of mystical anarchism, were mystical rather than specifically Christian in nature, and seemed to applaud rebellion against the laws of Necessity.

Čulkov's mystical anarchism was apocalyptic and antinomian in nature. Its main tenets were the achievement of *Sobornost'* by means of ecstasy, Eros, and mutual inner experience, and by the abolition of all external constraints on the individual, including government, compulsory morality, and social custom. Distinguishing between the «empirical person» who is egoistic and power-seeking and the «mystical person» who expresses himself through love and self-sacrifice, the mystical anarchists based their theory on the latter, hoping, thereby, to reconcile individual freedom and social integration¹².

Ivanov's essay «On the Non-Acceptance of the World»¹³ was published as the introduction to Čulkov's pamphlet *On Mystical Anarchism*. The title alludes to Ivan Karamazov's refusal to accept the world God has created and expresses Ivanov's conviction that rejection of the given in the name of what should be is the source of man's noblest achievements. «Ivan Karamazov, Ivanov wrote, said to Aleša that he does not reject God but he does not accept His world. «And Aleša calls this non-acceptance rejection. But this is the way Job the Just rebelled. The non-acceptance of the world is one of the ancient forms of wrestling with God». The struggle with God, according to Ivanov, is the «right» struggle — the first step toward the mystical life. The soul which tries to oppose God is overwhelmed and possessed by Him. «Christ», Ivanov wrote further, has revealed the idea of non-acceptance of the world in the whole antinomian fullness of the world. He commands «not to love the world or anything in the world; yet He Himself loves the world in its concrete reality... He says that His reign is not of this world and at the same time He brings the good news that it is here, amidst us...».

This Christian non-acceptance of the world is the moving force of our soul — openly or latently — Christian. It must be rooted in the very secret and super-

¹¹ SS 3: 354. This passage was incorporated into «Revoljucija i naradnoe samoopredelenie» (1917).

¹² For details see B.G. Rosenthal «The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905», *Slavic Review*, Dec. 1977, pp. 608-627 and «Theatre as Church: The Vision of the Mystical Anarchists», *Russian History*, 4 parte, 1977, pp. 122-41.

¹³ «Ideja neprijatija mira» *Po zvezdam*, pp. 103-22 esp. pp. 118-122 (SS, 3 pp. 80-90. Esp. pp. 88-90) *O mističeskem anarchizme* was published in St. Petersburg in 1906 and reprinted (without the Ivanov introduction) in Letchworth, England, 1971.

individual will, in the unspoken «Yes» or «No» buried in our microcosm. Here is the key to our free acceptance of God's will and our liberation from the slavery of Necessity. Thus the non-acceptance of the world is a mystico-anarchic idea... it leads to the circle of mystical experiences of our self; it opposes to Necessity the ultimate freedom of man and postulates *Sobornost'* as the ultimate freedom of mankind, and this excludes any sort of constraint in social relations. On the other hand the mystical anarchism affirms its real nature only when it opposes the given world in the name of the world that should be — so that non-acceptance is the closest definition of mystical anarchism.

Attacking the atheistic intelligentsia, he claimed that their opposition to the established Church has led them to the error of opposing the idea of a mystical Church and of religious faith in general, thereby undermining the roots of popular and esthetic creativity.

In an essay «The Russian Idea»¹⁴, in which he attempted to define that which distinguishes Russia from other nations, Ivanov claimed that the Russian Idea is a Christian Idea and insisted that only Christian Orthodoxy and not just any new religious synthesis could provide the spiritual integration Russia needs. In a later essay¹⁵, Ivanov referred to «We who have recogniszd our free motherland and the motherland of every freedom in the Orthodoxy, we who believe in Holy Russia as a universal (*vselenskaja*) Russia». In a note, he added, «for people who would be tempted by unpleasant misunderstandings, about the word orthodoxy..., I call by this holy name... the spiritual and not the earthly, the eternal and universal in the local and temporal and not the local and temporal in its historical limitation and empirical relativity. The collective (*soborne*) Body of Christ, the Church of the Saints, the divine Sacraments, the catholic (universal) dogma, the holy and liturgical tradition, the spirit of God's love and feeling, which is inherited from the inner experience of the Fathers — all this is rightly called Orthodoxy. But it is not right to give the same name to folklore and family habits, a cultural style, a psychological mood, the outward arrangement of the church organization».

Merežkovskij called the mystical anarchists «mystical hooligans». In aesthetics, he claimed, their principle is that «not just boots in general, but my boots are higher than Shakespeare; in ethics, it is that «to me all is permitted; in religion, it is that «all divinity is in *me*. I am God and there is no other God but *me*». The essence of mystical anarchism is I I I ... I am beauty, I am truth, I am the measure of all things. Equating the «theoretical hooliganism» of the mystical anarchists with the «empirical hooliganism» of the Black Hundreds, he attacked it as a lightning rod for reaction and objected to the very idea of the «non-acceptance of the earth» for it was contrary to his desire for a specifically Christian truth of the earth¹⁶.

¹⁴ «O russkoj idee» (1909) *Po Zvezdam*, pp. 309-337. (SS, 321-338).

¹⁵ Živoe Predanie» in *Rodnoe i Vselenskoe*, p. 53 (SS, 3 p. 347).

¹⁶ «Mističeskie Chuligany» PSS 16: 113-21, esp. 117-20.

In his literary criticism Merežkovskij struck at what he now saw as decadence and nihilism. By nihilism he meant lack of values, normlessness, amorality, a state he equated with decadence. He also began to use decadence in a specifically religious sense, as a synonym for demonism, slavery to Satan, false religion. Attacking Čechov and Gor'kij as prophets of the false «religion of humanity» he claimed they were on a «metaphysical staircase to nothingness, to the abyss». Čechov paints a true picture of contemporary Russia; his characters are devoid of hope, fear, even torment. Boredom is their only passion. The «metaphysical horror» of an «empty sky» Merežkovskij argued, leads to the madness described in Čechov's short story «Ward No. 6». As for Gor'kij, «only man exists... man is God». His vagrant epitomizes a psychological state — «internal vagrancy», normlessness; he is an open and conscious amoralist. But both writers inadvertently «bless that they want to curse and curse what they want to bless. They want to show that man without God is God, but they show that he is a beast, worse than a beast, cattle — worse than cattle — carrion, worse than carrion — nothing»¹⁷. Merežkovskij was even more critical of Andreev. In an essay «Ape-like Claws» (an allusion to man turning into an ape, thereby reversing the process of evolution) he accused Andreev of a «will to ugliness». In Andreev's works, he charged, the exalted Eleusinian mysteries turn into vulgar street meetings, and the religion of his heroes is worship of the devil. Their thirst for the fires of universal destruction indicate the degeneration from cosmos to chaos, that is a sign of the devil¹⁸.

Merežkovskij opposed Russia's entry into the war and condemned militarism, imperialism, and nationalism. Distinguishing between nationalism and nationality, he considered nationalism a «religious lie» because of its reliance on force, its inevitable aggrandizement of one nation at the expense of another, but approved of nationality, a feeling for the homeland. He attributed the prevailing barbarism to the materialism and nihilism of modern civilization, its «will to nothingness», and perceived the war as the beginning of the end. Lamenting the destruction of culture, he asserted that the dreams of Tolstoj and Rousseau are coming true, that man is becoming narrower. A proponent of world-wide unity, and of a spiritual union between Russia and Poland, he considered the «sin» of slavophilism, its negation of the universal¹⁹.

Ivanov rejected the «biological nationalism» of the new slavophiles and protested against the loss of the mystical element in favour of the new cult of the State. He considered the 1914-18 war as imposed on Russia by Germany imperialism; the war was for him a tragic «trial» which the Russian nation or rather the «Russian people's soul» had to undergo. «The soul of the people in my eyes» — wrote Ivanov — «is the

¹⁷ «Čechov i Gor'kij» PSS 14: 65-115, esp. pp. 66, 71 74-83, 101, 109, 115.

¹⁸ «V obez'jan'y ch lapach» PSS 16: 10-49, esp. pp. 10, 25-20.

¹⁹ *Zapiski Petrogradskago Religiozno-Filosofskago Obščestva*, 1914-15, St. Petersburg, 1916, pp. 8-17. See also *Bylo i budet*, *Dnevnik* 1910-14, Sytin, St. Petersburg, 1915, pp. 258-61, 297-308.

Angel, who is responsible before God, who is sent by God and will be judged by God»²⁰.

Like virtually all Russian intellectuals, Merežkovskij hailed the February 1917 Revolution. Sympathetic to the Socialist Revolutionaries, he worked with them in opposing Bolshevism. He regarded Bolshevism as a child of the war, the result of Russians forgetting Christ²¹. More convinced than ever that socialism denies individuality and stifles creativity, he termed the Bolshevik regime the «Reign of Antichrist» and actively worked to topple it, first in Russia and then in emigration.

In contrast, Ivanov remained almost totally apolitical. Commenting on the condition of Russia in 1917, he wrote that so far the revolution is not a movement, but a state — a state of chaos, formlessness. The Russian soul is crossing through a gloomy desert of practical nihilism, «where only beasts live and where man himself is becoming a beast». Alluding to «terror above and terror below», he complained that no new values have been created, because the revolutionaries ignored religion, the source of values, and there is no sense of unity. Each looks out for himself, affirms himself against the whole, commits treason against it. Again and again he insisted on the need for a new principle of life, for the religious awakening of the people, and for the realization of Christian truth on earth. He attributed the wavering of the Provisional Government, its inability to resolve Russia's problems, to the absence of a unifying religious idea. Alluding to John Locke's concept of the *tabula rasa*, the epistemological basis for modern liberalism and radicalism, and also to Nietzsche's injunction to «break the old tablets of values», Ivanov criticized the intelligentsia for its attempt to write «on naked empty tablets... the new statutes of the man-god», for teaching hatred of religion, contempt for the past. He called for national repentance as the first step toward a new national self-definition, as evidence that Russia was not simply a mass of mutinous slaves. A truly creative revolution, a real democracy, he insisted, requires the religious awakening of the Russian people. The Revolution will either leave Russia «a heap of dried bones or it will inspire real regeneration»²².

By 1918 Ivanov was describing a «crisis of humanism»²³ an emotional shift (*sdvig*), a watershed in human history. Defining humanism as the ethical-aesthetic norms that define the relation of man to all, he noted that humanism favors the harmonious development of the person and is founded on the autary of the harmonious person. Tracing the roots of humanism to Hellas, he advocated a return to the «other side of humanism», to the Hellas of the presocratic thinkers and of Dionysus, i.e. to a different kind of humanism which he called «monanthropism», roughly defined as a movement toward oneness or a feeling of oneness.

²⁰ «Vselenskoje delo», in *Rodnoe i vselenskoe*, p. 6.

²¹ *Das Reich des Antichrist*, München, 1922, p. 24..

²² SS 3: 362-4.

²³ Ibid., pp. 268-82.

«Monanthropism²⁴, he explained, entails the development of new feelings, new values, the fostering of a mythological, rather than a national consciousness. But it is too soon to predict what the new forms will be except to state that they will enable man to overcome his old limits and to achieve *Sobornost'*. He considered the art of Skrjabin and the writing of Dostoevskij, Solov'ev, and Fëdorov portents of monanthropism. The new humanism, inspired by Christ, will have a face, a personhood, be «one Adam».

Explicitly condemning the «original sin of individualism» and the «Luciferan spirit of revolt», he sought an apolitical kind of unity and warned against:

establishing outward apparent bonds, where the very roots of consciousness, the blood vessels, as it were, of our spiritual selves, are not interwoven into a single web. In the ultimate depths, where we cannot reach, we all form a single universal-circulating system, feeding the single heart of humanity²⁵.

He predicted that culture will become a cult of God and of the earth and advocated genuine creative freedom, rather than misguided attempts to return to nature as preached by Tolstoj and Rousseau.

Active in early Soviet cultural activities, especially TEO, the Theatrical Section of the Commissariat of Enlightenment, Ivanov was at the same time leading work-shops of young poets or debating, in front of huge crowds, with Lunačarskij, the people's commissar, whether God exists (Ivanov's thesis) or not (Lunačarskij's).

But he soon felt increasingly out of place. As Andrej Belyj, who spoke with him shortly after the Revolution, recalled, Ivanov was probably happy to see his theatre theories being realized in the Soviet mass meetings, but he protested indignantly that the collectivist gathering, based on atheistic ideology, had nothing to do with *Sobornost'* and the spiritual communion of the people.

Ivanov left Moscow for Baku in 1920 and settled definitively in Rome in 1924. There he concluded a long reflection on the Church (which started with his meetings with Solov'ev in 1900) joining the Roman Catholic Church (1926). Doing so he felt more Orthodox as ever, as he wrote to Charles Du Bos — finding his way to the One Church²⁶.

Having traced the religious evolution of Merežkovskij and Ivanov, we see that decadence was not simply the first step in their progression from it to new interpretations of Christianity, but that it exerted an abiding influence on them. The confusion and anguish inherent in «breaking the old tablets of values» led to the first stage of their religious quest. This was their attempt to «write new values or new tablets».

²⁴ Ibid., pp. 379, 380.

²⁵ «A Corner to Corner Correspondence» trans. Gertrude Vakav, in Marc. Raeff, ed *Russian Intellectual History, An Anthology*, Humanities Press, New York, 1966, p. 396.

²⁶ «Lettre à Charles Du Bos», 55, 3 pp. 418-430.

In different ways, they reinterpreted the Dionysian to mean loss of self in mystical ecstasy and mystical union, the path to the divine. The Revolution of 1905 led them to extend this union to include all of society and to assert that self-affirmation must be expressed only within society. Decadence was one of the sources of their apocalypticism; as decadents they had believed that modern civilization was doomed, but as religious seekers, they believed that death would be followed by a new birth, a new era, and that creativity would supersede revolutionary destruction. After the revolution, their views continued to diverge. But their disagreements on issues such as nationalism, slavophilism, the nature and structure of the Church, should be seen as variants on a common theme — the desire to overcome decadence by positing some sort of greater whole, a new Russia that was explicitly Christian.

Catriona Kelly

VJAČESLAV IVANOV AS THE «OTHER»:
A CONTRIBUTION TO THE «DRUGOMU» DEBATE

Inna Koreckaja's contribution to the Pavia conference was particularly welcome to me and to other Annenskij scholars, since the brief acquaintance between Innokentij Annenskij and Vjačeslav Ivanov has up to now received next to no critical attention, though it was one of the most interesting associations in the later period of Symbolism. In this paper, I intend to discuss and expand certain points made by Koreckaja. Like her, I consider «Drugomu» a central text for interpreting the relationship: I agree that there is little doubt it was addressed to Ivanov, and I find it surprising that this point has not previously been made explicitly by critics of Ivanov and Annenskij¹. I hope that my paper will serve to reinforce Koreckaja's expression of the theory. But my reading of «Drugomu» is more specific than hers; rather than seeing it as a focus for the polemic between Ivanov and Annenskij in general poetical terms, I see it as specifically related to the debate between the two authors on the heritage of classical literature and the character which the latest form of neoclassicism, the «Slavonic renaissance», should have. I shall also be taking a closer look at the final stanzas of the poem, a point ignored by Koreckaja in her analysis; and I intend to take issue with her

¹ There are two current critical views of «Drugomu». Jean Alexander feels that the poem is not a polemic, but a dialogue between Annenskij and his alter ego, or subconscious self, and that it can be linked with «Dvojnik» and «Kotoryj?», two poems from Annenskij's earlier collection, *Tichie pesni* (published 1904) (Jean Alexander, «Annenskij and the “Other”»: a Reading of «Drugomu», *Canadian Slavonic Papers*, XXIV, 3 ff).

The other interpretation of «Drugomu» sees it precisely as a polemic; it is a poetic manifesto in which Annenskij expresses his disaffection with mainstream Symbolism. This reading originated in Gumilev's review of *Kiparisovyj Larec*, published in 1910. («Pis'mo o russkoj poezii», Apollon 1910, VIII, *Chronika*, 59-60). It has been repeated by Karlinsky, Setčkarev and Ingold in their critiques of «Drugomu» (Karlinsky, «Veščestvennost' Annenskogo», NZ 85, 1967, 69-79; Vsevolod Setčkarev, *Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij*, The Hague 1963, 70; F.P. Ingold, IA, *Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus*, Bern 1970, 135-143).

Pavel Gromov suggested implicitly that «Drugomu» might be addressed to Ivanov (see page 14 of my paper), but the first direct suggestion was made by me in a paper on «Drugomu» given at St Antony's College, Oxford, in March 1983.

dating of the poem, which does not take account of the evidence, limited though it is, on the planning and dating of *Kiparisovyj larec*, the posthumous collection in which «Drugomu» first appeared.

Annenskij and Ivanov met when their literary careers were already established, and their contact was brief. They were introduced in Spring 1909 by Nikolaj Gumilev, who had been a schoolboy when Annenskij was Director of the Nikolaevskaja Gimnazija in Carskoe Selo. From the until Annenskij's death in November, 1909, Annenskij and Ivanov met at frequent intervals; both were involved in the planning and editorial arrangements for *Apollon*. Their contact seems to have been particularly close in the autumn of 1909².

There were two main reasons for Annenskij and Ivanov's friendship. The first was their age. They had a special position among the Petersburg Symbolists, since they came from an earlier generation than most likeminded poets, and had an entourage of admiring younger writers, whose attentions Ivanov at least sometimes found oppressive. He wrote in his diary in 1909:

I seem to have become a sort of friend or elder brother to a lot of the young [poets]; they seem to like me — so much, in fact, that they're not even afraid to confess to me; they're so deferential that they never ask any personal questions, and talk to me only of themselves and their own affairs³.

Ivanov and Annenskij might treat each other as equals, without the obsequiousness which sometimes characterised the attitude of their admirers to them. Annenskij probably gained more from the acquaintance than Ivanov. He began to associate with mainstream *littérateurs* late in life; Ivanov, on the other hand, had many and diverse literary contacts throughout his career.

The other factor in Annenskij and Ivanov's liking for each other was that both were classicists by education and inclination; both were in fact friends of the most

² For details of Annenskij and Ivanov's contacts, see the annotations by Podol'skaja and Ašimbaeva, (KO 661-7). The factual records of Annenskij and Ivanov's meetings are slight. Annenskij kept no diary, and Ivanov's diary for 1909 simply notes that on one or two occasions he met Annenskij, (Ivanov, *Sob. soč.*, II, 771-806; see especially 783, 791, 795). Sergej Makovskij's memoirs describe one or two encounters between Ivanov and Annenskij only, and are anyway factually unreliable (*Portrety sovremennikov*, N.Y. 1955). Few letters passed between the two, and only Annenskij's half of the correspondence, one letter, has been published (KO 493-4). According to the information of a Soviet scholar with whom I discussed the Ivanov — Annenskij relationship, Ivanov's letters to Annenskij have not been published because they are illegible. But the literary memories of contact are richer. Besides the texts mentioned by Koreckaja, (Ivanov's obituary essay on Annenskij, Annenskij's essay «On Contemporary Lyricism» Ivanov's dialogue poem «Ultimum Vale», Annenskij's posthumously published lyrics include a whimsical pair of poems in which Ivanov is depicted in his *bašnja* like the hero of a classical myth, («Mifotvorcu na bašnju», ST 222). It is unclear whether Ivanov ever saw these late verses of Annenskij's.

³ Vjačeslav Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1971-, II, 742.

prominent historian of classical literature in Russia of the late nineteenth century, Tadeusz Zieliński. Simon Karlinsky has described their interest in classical antiquity thus:

Annenskij and Vjačeslav Ivanov were two of the most erudite classical scholars in the whole history of Russian literature, and their attempts to revive Greek tragedy in modern terms were supported by a deep knowledge of its origins and development⁴.

Karlinsky's assessment is perhaps too flattering to the two poets, and too dismissive to their predecessors and successors. Neither Annenskij nor Ivanov was part of the mainstream of classical scholarship in Russia: at the period of their acquaintance, neither had an academic post in the classics, and neither wrote mainly for classical scholars. But in an environment where, as Brjusov put it, «hardly anyone knows the *Iliad* or the *Odyssey* except in Gnedić or Žukovskij's versions»⁵, Annenskij and Ivanov stood out because they did know the originals of classical texts, even classical Greek texts; and because they produced original translations from and wrote original articles on the classics. Their work was reviewed in the classical-philological journals, though it was sometimes treated with condescension⁶. Both had been educated in classical philology at university, which had given them a wider knowledge of the classics than that imparted by the rather inadequate means of a Russian *gimnazija* education. When they wrote on poetry, they drew on this classical background, and their disputes about poetry were also voiced in classical terms.

As classicists, Annenskij and Ivanov were united by being on the fringes of the scholarly establishment, and by their interest in Greek, rather than Latin, literature. Both were influenced by the changes in the classical establishment all over Europe from about 1870, by the archaeological discoveries which had changed conventional views of the classical world, and by the increased organisation and academicism of the scholarly establishment. In the late nineteenth century, the classics were increasingly the province of professional scholars, less and less the shared heritage of educated amateurs. And Ivanov and Annenskij, like most writers of their generation, were also influenced by the theories of Nietzsche, and in particular by the famous challenge to the traditional interpretation of «classicism» made in *Die Geburt der Tragödie*.

Despite this shared background, there were differences. Ivanov, who had been

⁴ Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva*, Berkeley 1965, 258.

⁵ Valerij Brjusov, «Fialki v tigele», *Vesy* 1905, VII, 11.

⁶ Classical-philological comments on Annenskij include the reviews of his Euripides translations by V. Nilender (*Vesy* 1908, IV, 51-3). E. Dil' (*Germes* 1916, 20, 449-450). B.V. Varneke (ŽMNP 1910, mart, otd. IV, 37-48), and especially F.F. Zelinskij in IA, *Teatr Evripida* vol. 2, M. 1917, xvii-xviii. On the patronising attitude of Russian classical philologists to Ivanov see A.F. Losev, «V poiskach smysla», VL 1985, 10, 213: «Moskva ego ne priznavala». (I would like to thank A. Shishkin for pointing out this article to me).

educated in Germany under Mommsen, was markedly erudite in his approach, addressing an informed intellectual elite. Annenskij's classicism was addressed to the less well-informed Russian public, and placed itself in the Russian eighteenth - and nineteenth - century neo-classical tradition, heir to the work of Deržavin, Puškin, Baratynskij, Majkov and others. Ivanov's translations of Greek lyric attempt to reproduce the metre of the original, and are close to the originals in phrasing; they wrestle with the norms of the conventional Russian literary language. His own neo-classical tragedies (*Tantal* and *Prometej*) are written mainly in iambic tetrameter, and are closely modelled on the plays of Aeschylus. Annenskij's translations of Greek tragedy and lyric use the metres and conventions of nineteenth-century versions of the classics; his neo-classical tragedies use obscure plots, but are in many ways stylistically closer to the European neoclassical tradition than to Attic tragedy⁷.

As Koreckaja has pointed out, Annenskij devoted pivotal sections of his essay «On Contemporary Lyricism» to Ivanov's poetry. Here I shall look at them in the context of the classicism debate. Annenskij's attitude to Ivanov's use of classical references is ambivalent. Ivanov's lyric «Sud ognja», which is based on the obscure Achaean legend of Eurypylos, who was destroyed when he offended Dionysus, excites Annenskij's admiration and disfavour:

The poet who has won fame by the magnificence of his depictions of Bacchic rites describes Eurypylos' madness with his usual mastery. [...] One doesn't know whether to be most impressed by the subtlety of the description or its vividity; by the compactness of the verse or the restrained style. But just tell me who in Russia has ever heard of the legend of Eurypylos. (KO 332)

Annenskij makes it clear that he understands the reference himself, but that he considers Ivanov's use of it an unnecessary display of erudition⁸. Unlike Ivanov, Annenskij felt that Symbolist poems should not be «cryptograms»; the revival of classical poetry should not be based on imitation of specific classical literary devices, or on the style of any one author. Russian poetry was to be classical in a general sense; it was to model itself on the polished artistry of Greek and Latin literature. In his essay on the

⁷ The difference in manner between Annenskij and Ivanov is particularly clear if one compares their translations of Bacchylides. (See my unpublished thesis, *Innokentij Annenskij and the Classical Ideal*, Oxford 1985, chapter 3. A discussion of Ivanov and Annenskij's different approaches to the revival of classical tragedy will be found in chapter 4, and chapter 6 contains a fuller version of this analysis of «Drugomu», placing it in the general context of Annenskij's lyrics, and especially of other neo-classical poems — «Poetu», «Moja toska», «Poezija», etc.).

⁸ Other Symbolist writers are castigated by Annenskij with greater hostility for similar faults. Brjusov's poetry is described as «a chronicle of ceaseless schoolboyish attempts to show off trivial knowledge» (KO 341); Sologub's learned references are so obscure and pointless that it is not worth trying to understand them (KO 335). Annenskij made a similar attack on «the cheap erudition of Latin tags» in his review of Bunin's *Collected Works* in *Žurnal ministerstva narodnogo prosveschenija*, 1910, fevral', otd. IV, 237.

Russian neo-classicist Apollon Majkov, Annenskij used Horace as an example of this tradition; Horace's poetry is formally perfect, and has the moral qualities of self-restraint, abstinence and detachment; classical poetry was hostile to mysticism and to tendentiousness, the two great faults of Russian literature. (KO 292-3) In contrast to the agonised political debate of modern Russian literature, the classical world was tranquil and undisturbing:

The petrified, crystallised, reflected world [of Majkov's neo-classical poetry] presents itself in a thoughtful, tranquil manner, without exciting, tormenting or provoking [the watcher], without posing any difficult questions; it submits itself more easily to analysis and to harmonisation. (KO 283).

Vjačeslav Ivanov also saw the classical world as harmonious and unified, but this harmony and unity lay for him in social consensus, not in moral rigidity. The *bogobory* heroes of his classical plays dispute with the gods, but they do not threaten their power; Annenskij's heroes are no longer sure whether to believe in the gods at all, but they cling to moral principles of aesthetic restraint, altruism and decency. Annenskij believed that tragedy was the genre best suited to representing the fragmentation of modern man; Ivanov believed that imitation of Attic tragedy could rouse the audience to a Greek level of social cohesion (*sobornost'*)⁹. Annenskij believed that the harmony and unity of the classical world was only attainable intermittently for modern writers; in their fragmented state the classical world must remain a lost ideal. It was not only desirable, it was inevitable that the modern writer should combine classical literary devices with standard Modernist effects. Ivanov's classicism owes little to the work of his neo-classical predecessors; Annenskij's classicism is many-layered, drawing on neo-classical authors outside Russia, as well as in it. In his essay «What is Poetry» he wrote that the modern reader of the Iliad was capable of seeing the figure of Circe only as she was presented by Burne-Jones; Helen could be visualised only «through the prism of Goethe and Leconte de Lisle» (KO 205).

Annenskij and Ivanov disagreed over whether the modern classicist should imitate the classical world only in spirit, or also in detail. They also disagreed over their interpretation of the «classical spirit». Both formed their views in response to Nietzsche's theories as expressed in *Die Geburt der Tragödie*. Ivanov, the «magnificent depitor of Bacchic rites», emphasised the Dionysiac principle in his interpretation of Nietzsche, rebuking him for not giving enough emphasis to the Dionysiac qualities and comparing him to Euripides' Pentheus: «[Like Pentheus], Nietzsche professed Dionysus — and like him sought refuge from Dionysus in the power of Apollo»¹⁰. Annenskij's classical ideal, on the other hand, recalls Nietzsche's concept of the Apollonian as expressed in

⁹ Ivanov, «O krizise teatra», *Sob. soch.* II, 218.

¹⁰ Ivanov, «Niče i Dionis», *Po zvezdam*, SPb 1909, 2.

Dio Geburt der Tragödie. The emphasis on the Apollonian at the expense of the Dionysiac is polemical: Annenskij's views recall the theories of the eighteenth-century neo-classicists, in particular Winckelmann's tract of 1755, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst*, theories which Nietzsche had tried to put aside in his work. Where Ivanov had enthused for the Dionysiac, Annenskij enthused for the Apollonian; and, like Ivanov, interpreted Nietzsche to fit in with his own ideas. He emphasised the anti-mystical, anti-religious character of Nietzsche's work. In a fragment of an unpublished essay, «Notes on Nietzsche», he argued that Nietzsche was really, unknown to himself, an Apollonian:

Nietzsche was profoundly mistaken in the nature of his ecstasy. It was not Dionysiac ecstasy; it was closer to Apollonian ecstasy. It was intellectual joy: the only kind which can convey the idea of humanity. (KO 589).

Ivanov and Annenskij's disagreement over the spirit of classicism, like their disagreement over the details of classical literature, became public in 1909, during the planning of *Apollon*. Makovskij reports one of their disputes in his memoirs¹¹. The first number of *Apollon* brought the disputes to public notice. A dialogue «The bees and wasps of Apollo» was published, in which a «Professor» (Annenskij) airs his views to a circle of acquaintances; his main opponent is a certain «Philosopher» (probably Vjačeslav Ivanov). The Professor's restrictive view of Apollo as a symbol for order and culture, a bulwark against Bacchic excess, is formulated in opposition to the Philosopher's opinion that Apollo and Dionysus are inseparable:

Philosopher

Apollo and Dionysus are inseparable. One cannot contemplate one without contemplating the other. The Delphic priesthood confirmed the double religion of the indivisible yet unfused divinities. I see Apollo's white face as the face of death. I think there is nowhere Apollo can lead us in life.

Professor

For me Apollo symbolises culture. He is the god of structure, of restraint, of clarity, of all that we so sorely miss in these days of perturbation and chaos. I welcome his return to earth¹².

The dispute with Ivanov inspired one of Annenskij's most interesting poetic texts: his tragedy-satyr play *Famira Kifared*, where the dispute is presented in bold outlines: a chorus of rumbustious satyrs provides a foil for a fin de siècle wilting Apollonian poet, Thamyris, who is eventually destroyed by their agency, but who is privileged by the language and focus of the play so that he appears a grander

¹¹ Makovskij, 283-4.

¹² «Pčely i osy Apollona», *Apollon* 1909, 1, 81, 83.

character¹³. In «Drugomu» the conflict of Dionysiac and Apollonian is given a specific, though concealed, contemporary context. In «On Contemporary Lyricism» Annenskij jocularly rebuked the Symbolists for conducting literary quarrels in poems to which they gave such titles as «Drugu i bratu» (KO 337). The irony is that his own «Drugomu», as its title suggests, is just such a poem.

«Drugomu» is placed in the second section of *Kiparisovyj larec*, «Skladni» or diptyches. Much of the organisation of *Kiparisovyj larec* is attributable to Annenskij's son Valentin Krivič, but the disposition of «Drugomu» seems to have been Annenskij's own; it is preserved in the rough plan of the collection sent by him to his step daughter-in-law Ol'ga Chmara-Barščevskaja early in 1909. This plan was published in 1978 by Roman Timenčik¹⁴. If one accepts, as I am inclined to accept, Timenčik's dating of the plan as c. April 1909, then Koreckaja's interesting suggestion that «Drugomu» is a direct reply to Ivanov's «Ultimum Vale» must be ruled out (the date of September 1909 for «Ultimum Vale» is not in dispute). Nor is there any convincing internal evidence for the dating. There is no connection between the Christian imagery of «Ultimum Vale» (the poet seen as a monk in his cell) and the neo-classical imagery of «Drugomu». The outliness of the debate between Ivanov and Annenskij are clear, but it is, I think, impossible to resolve all the contributions made by both authors into a chronologically ordered, logically and aesthetically coherent whole. And if such a resolution is made, it must take account not only of «On Contemporary Lyricism», «Ultimum Vale» and Ivanov's essay on Annenskij's poetry, but also of Annenskij's two late poems «Mifotvorcu na bašnju» (see note 2 above).

It is clear from the numbering in the original plan that «Drugomu» was not a diptych in the sense that it was one of a pair; it was one of several poems for which Annenskij used the term diptych to describe a text with an internal dialogue or argument¹⁵. The poem which follows «Drugomu», «On i ja», describes how the lyric hero rejects pleasurable surrender to the seductive power of music. Others indulge themselves, but he selects certain tones from the mass, like a piano tuner:

A ja lučej inoj zvezdy
Išču v somnen'i i trevožno,
Ja, kak nastrojščik, vse lady
Perebiraju ostorožno. (ST157)

«Drugomu» is also antithetical. It is a speech by the lyrical «I», «ja», to the «Other», addressed as «ty». In the opening stanzas of «Drugomu», Annenskij characterises his own poetry. It is contemplative: he has «deciphered the hieroglyphics

¹³ For a discussion of the Symbolist allegory in *Famira-Kifared*, see my article, «Bacchic Revels? Annenskij's *Famira-Kifared* and the Satyrs», *Essays in Poetics*, University of Keele, 10, 1985, 2.

¹⁴ «O sostave sbornika Innokentija Annenskogo *Kiparisovyj larec*», *Voprosy literatury*, 1978, 8, 305 ff.

¹⁵ *Ibid*, 311.

of prophetic dreams»; it is lucid, *četkij*, but decorative and formally beautiful: *figurnyj* and *uzornyyj*. It is emotionally restrained: Annenskij does not submit to the *bezumnyj poryv* of the Other, and he is a moralist. His pencil is «strict» and he has not surrendered its assonances to «points» (*točki*).

Felix Ingold pointed out that Annenskij's view of his work in «Drugomu» is classical, and that it prefigures Kuzmin's essay «On Beautiful Clarity» and the Acmeist manifestos¹⁶. Indeed, Annenskij attributes the traditional classical virtues of serenity, clarity, beautiful illusion and moral restraint to his own poetry, as he had to Horace's poetry in his essay on Apollon Majkov. In «Drugomu», as in his essays, Annenskij presents a view of classicism very close to Nietzsche's definition of the Apollonian principle:

Alles, was im apollinischen Teile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus. [...] So überrascht uns die Sprache der sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit, so daß wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken wähnen¹⁷.

Annenskij's vision of his own poetry in «Drugomu», in keeping with his eclectic literary preferences, has non-classical, dissonant elements: the composition of poetry is described in a typically Symbolist phrase as the «deciphering of prophetic hieroglyphs». And the completed work has decadent elements: it is «wilting» (*vjalyj*), and «affected» (*delannyj*). The culmination of this curious vision is the image of Andromache. Annenskij has chosen a figure who exemplifies the classical tradition, popular outside Greece as well as in Greece. Besides appearing in the *Iliad*, Andromache is the eponymous heroine of a play by Euripides; she also appears in *The Trojan Women*, which Annenskij described in a letter to a friend written whilst he was translating it as his favourite Euripides play (KO 488). She is the heroine of plays by later authors, including Racine, and Annenskij's compatriot Katenin. Annenskij's Andromache does not resemble her predecessors, however. She wears an *ešafodaž*, from the French «échafaudage», which here probably means an «elaborate hairstyle», on her head, covered with a *platoček* (headscarf). The French word links her with Annenskij's interest in French Symbolism, the homely *platoček* with Russian folk culture. Andromache, like the figure of *Toska* in another lyric by Annenskij, «Moja toska» (ST 171) is an unsettling combination of discordant characteristics, not a harmonious synthesis.

In «Drugomu», as in his essays, Annenskij's poetic ideal is modified neo-classicism, and, as there, it is defined in opposition to other views of poetry, in this case the view

¹⁶ Ingold, 141.

¹⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, chapter 9.

held by the Other. The Other's poetry is opposed to Annenskij's in every way. It is elemental, associated with fire, moon and sea. The Other is god-like and wreathed in laurels, and his poetry is transcendental and inspirational; it lacks the physical substance of Annenskij's; it is *sladostno-vozdušnyj*, not *četkij* and *točnyj*. Its source is madness; it is described as «a mad outburst» (*bezumnyj poryv*). Annenskij's muse is the domestic Andromache; The Other's poetry is inspired by Maenads.

But the Other's work is united with Annenskij's by allegiance to the classical tradition, to which Maenads, as well as Homeric heroines, belong. The Other's poetry is identified with the Dionysiac principle, which was likewise associated with chaos, drunkenness, the sexual instinct and ecstasy:

Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevölle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja die Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebraucht wird. [...] Es gibt Menschen, die aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn sich von solchen Erscheinungen wie von «Volkskrankheiten» spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch ebendiese ihre «Gesundheit» sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust¹⁸.

Like Nietzsche, Annenskij acknowledges that those who do not accept the Dionysiac spirit are inferior, even decadent. His Muse is a «spectre at the feast» and his «I» has none of the Other's grandeur; honour passes him by even when he dies.

In «Drugomu» Annenskij's presentation of the conflict between the Apollonian and the Dionysiac psychologies has a contemporary setting; it is not placed in the past, as it was in *Famira-Kifared*. The language of the poem recalls Annenskij's critique of Vjačeslav Ivanov's poetry in «On Contemporary Lyricism». In the essay Annenskij chose «Pered žertvoj», a poem about a Maenad, to illustrate Ivanov's style, and described him as a classical poet. («Vjačeslav Ivanov has taught the Symbolist Maenad Greek», KO 329). None of the other Symbolists were referred to as classicists; of Brjusov, Annenskij said, «Hellas and Valery Brjusov would have had nothing to say to each other» (KO 346). Also, in «On Contemporary Lyricism», Ivanov's poetry was described by Annenskij as transcendental, in contrast to Sologub's self-obsession:

[Vjačeslav Ivanov] even seems to pride himself on being able to move as far away from his creations as he wants. (For example, just try finding Vjačeslav Ivanov in *Tantalus* — or then again, better not even try: he was never *there* at all). (KO 348).

¹⁸ Ibid, chapter 1.

In «Drugomu» the Other is said to «burn up» the matter of his poems:

Ty ves' — ogon'. I za kostrom ty čist.
Ispepelis', no ne ostaviš' pjaten.

The respectful tone of «Drugomu» echoes «On Contemporary Lyricism», in which Ivanov is the only Symbolist (apart from Blok) described with sympathy; and also Annenskij's only published letter to Ivanov, in which he recalls their disagreements in the past, but reminds his correspondent of how close their positions are in reality, and looks forward to future harmony (KO 493-4).

Pavel Gromov points out that the characterisation of the Other is close to that of the addressee in Blok's «Vjačeslavu Ivanovu», a poem completed in 1912, but first conceived in 1909, the same year as «On Contemporary Lyricism». Blok also portrays Ivanov as an elemental force, with a status far above that of the beggarly narrator¹⁹. The link between Blok and Annenskij's lyrics is emphasised by their stanza form: both are in iambic metre, though Annenskij's has five feet, not four, to a line; both are in four-line stanzas with alternate rhyme, and both have ten stanzas (which is unusually long for an original poem by Annenskij).

The contrast between the self-confidence, popularity and inspiration of the Other and the hesitancy and public neglect of the speaker in «Drugomu» recalls the contrast between Sophocles and Euripides which Annenskij had made in an essay of 1902, «Antique Tragedy». Sophocles had a synthetic intelligence, Euripides an analytical intelligence; Sophocles was unified where Euripides was fragmented:

Perhaps the fundamental difference lies in the fact that Sophocles' synthetic imagination could more successfully handle myth, preserving its unity and beauty, yet elevating its ethical meaning, than could Euripides' penetratingly analytical imagination²⁰.

The final stanzas of «Drugomu» take the dispute with the Other into different territory. A third character, an unknown future poet, is introduced. Annenskij implies that, despite the status enjoyed in the present by the Other, it is his own poetry which will survive and inspire a reader in the future. In «On Contemporary Lyricism» he had complained that Dionysiac Symbolism was already outmoded:

The jasmine thyrsi of our first Maenads rushed past quickly. Long ago they fell to the ground, and all along the line. And the foreign participants of the orgy have also vanished. (KO 328).

The references to the Other's «monument» links him with the «Pamjatnik» odes of

¹⁹ Pavel Gromov, *Aleksandr Blok, ego preděstvenniki i sovremenniki*, M.-L., 1966, 218-220.

²⁰ «Antičnaja tragedija», *Mir Božij* 1902, nojabr', 39.

Deržavin and Puškin, but it is Annenskij's poetry, not the Other's, which will inspire another poet. Annenskij's version of Puškin's boast is less confident, as befits a modernist: he hopes that his poetry will be remembered, and commends his «*brat i mag*» into the hands of fate. Annenskij suggests that his own poetry is a flawed and decadent representative of the classical tradition, but like the battered, mutilated survivors in his classical dramas, it survives despite its imperfections.

Annenskij's view of the future of his own poetry was prophetic. Later, among the Acmeists, it attained almost cult status; his poetry has never been as widely read or generally liked as it was between 1910 and 1920. He was popularly supposed to have been Ivanov's opponent, and the neglect of his poetry was widely and preposterously ascribed to envy among the older Symbolists. By engaging in dispute with Ivanov, Annenskij had reflected the mood of the moment, and his challenge to mainstream Symbolism resounded briefly but memorably: for a short while the «*estetizm tonkoj, izbalovannoj krasotami Ellady duši*» of which Gumilev spoke found admirers and imitators among the Acmeist poets, leaving its deepest traces perhaps in the poetry of Mandel'štam²¹.

References to the following editions have been made in the text:

- (KO) = Innokentij Annenskij, *Knigi otrazhenij*, ed. Ašimbaeva, Podol'skaja and Fedorov, M. 1979.
(ST) = Innokentij Annenskij, *Stichotvoreniya i tragedii*, ed. Fedorov, L. 1959.

²¹ Gumilev, 235.

Alexis Klimoff (Vassar)

DIONYSOS TAMED:
TWO EXAMPLES OF PHILOSOPHICAL REVISIONISM IN VJAČESLAV
IVANOV'S «ROMAN DIARY OF 1944»

Students of the work of Vjačeslav Ivanov are well aware that his career as a poet was marked by a striking degree of discontinuity. The author of five volumes of verse published between 1903 and 1912, Ivanov began writing noticeably less poetry in the period roughly coinciding with the onset of World War I. His poetic output became sparser still in the years following the Russian Revolution, and by mid-1927 it had dwindled to the point where we can speak of a virtually complete poetic silence that persisted for seventeen years. But in 1944 Ivanov experienced a sustained interval of renewed poetic creativity; the more than one hundred poems he produced in the course of that year are united under the title of «Roman Diary of 1944». At the end of that fruitful period, Ivanov the poet once again lapsed into silence, this time with no further interruptions. He died in 1949.

The reasons for this uneven pattern are as tantalizing as they are elusive. The ultimate key must of course reside in Ivanov's creative subconscious, and in that sense it is beyond the reach of scholarly inquiry. But we do have access to certain external correlatives of the creative process. We know, for example, that the period of Ivanov's increasingly severe poetic «drought» was for him also a time of great personal trial and a growing pessimism about the modern world. Buffeted by personal tragedy and largely isolated as a literary figure, Ivanov was the appalled witness of the furies of destruction set loose by the Russian upheaval. The hopes he had held for his country were swept away by the whirlwind of revolution and war, while the West — by some kind of «diabolic counterpoint» — appeared to be caught up in a frenetic pursuit of false materialistic values¹.

The more specifically literary aspects of Ivanov's dejection can be seen in a 1921 pronouncement where he in effect declares the entire Russian Symbolist enterprise a

¹ On Ivanov's gloomy view of both East and West, see his «Lettre à Charles Du Bos», SS, III, esp. 424-427.

failure². This statement takes on particular meaning when we consider that Ivanov had for years been regarded as the chief spokesman of the Russian Symbolist movement.

But perhaps more important still in the fact that Ivanov passed through a period of questioning his long and passionate attachment to ancient Greek culture, an attachment that had inspired a significant portion of his earlier verse. In poetic terms, this crisis of faith is most forcefully expressed in Ivanov's 1927 poem entitled «Palinodija» (SS, III, 553), but this is corroborated by purely biographical evidence. It is surely significant, for example, that Ivanov could claim in 1928 that he considered St. Augustine's *City of God* to be his «favorite book»³. The point here is that this work constitutes one of the most impassioned and unrelenting attacks on the values, beliefs, and practices of the pagan world. Another telling clue is contained in a 1925 letter to Fedor Stepun where Ivanov writes of experiencing an «erotic crisis» in his relationship to humanism⁴. And it is of course common knowledge that the particular aspect of pagan culture that had preoccupied Ivanov for years was the cult of the «ever-suffering and ever-resurrected god» Dionysos.

My purpose in the present essay is to focus on one element of the larger question of continuity in Ivanov's poetry. To the extent that Ivanov's long poetic silence can in some way be linked to doubts about his former beliefs, might not his recovery of a poetic voice in 1944 suggest a rekindled faith in the old verities? To put the question in another way, is there a perceptible philosophical difference between the «Roman Diary» and the poetry of Ivanov's earlier period?

I propose to approach this question by examining two 1944 poems that raise philosophical issues familiar from Ivanov's earlier work. The first is a somber meditation on the human condition written on July 21, 1944:

- 1 Titan, raspjatyj v kolese,
- 2 Zažžennom jarost'ju kružen'ja,
- 3 Duch čeloveka, duch dvížen'ja,
- 4 Projti ty dolžen čerez vše
- 5 Preobražen'ja, iskažen'ja
- 6 I snjatym byt', obuglen, nag,
- 7 S kresta vremen; proč vzyat iz nožen
- 8 Tvoj svetlyj meč, i v sarkofag
- 9 Tvoj pepl dymjaščijsja položen.

21 iulja (SS III, 619-620)

² M. S. Al'tman, «Iz besed s poetom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym», *Učenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, Vyp. 209 (1968), 306.

³ See I. N. Goleniščev-Kutuzov, «Dostojevski i Vjačeslav Ivanov», *Srpski književni glasnik*, XLVI (1935), No. 3, p. 102. See also Ivanov's earlier comment about his particular affinity for St. Augustine, as quoted by O. Deschartes in SS, I, 175.

⁴ In Roman archive. «Humanism» was one of the ways in which Ivanov designated the cultural legacy of the ancient world.

A Titan crucified upon a wheel
 Ignited by the fury of rotation,
 O spirit of man — O spirit of motion —
 You must pass through the gamut
 Of transformations, of distortions,
 And from the cross of time be taken down
 All charred and naked; your shining sword
 Be taken from its sheath, and into a sarcophagus
 Your smold'ring ashes must be laid.

The violent, physical imagery of this poem serves to illustrate a wholly abstract philosophical argument. Ivanov is not repeating the cliché about the woe-filled journey of man through the «vale of tears». He is speaking about the torments and apparent defeat of the human spirit, to whom the entire poem is addressed [3].

Two geometric figures, each with a symbolic meaning, dominate the poem: the circle and the cross. Both appear first in their guise as instruments of torture, as Ixion's wheel and as the Cross of Christ.

Ixion was an important figure in Greek mythology. According to the standard account, he had incurred the wrath of the gods by a particularly grisly and treacherous murder of his father-in-law. Zeus nevertheless chose to forgive him and even conferred immortality on Ixion. But the latter proved singularly ungrateful to his benefactor and promptly attempted to seduce Zeus' wife Hera. The enraged god retaliated by having Ixion strapped to an eternally rotating and eternally burning wheel specially installed for this purpose in Tartarus⁵.

The story of Ixion was frequently cited in classical literature as an example of extreme perfidy; in contrast to such fellow-Titans as Prometheus, Ixion seems to have received no sympathy whatever. Aeschylus refers to him as the first murderer, a sort of Greek Cain⁶. For Pindar, Ixion represents the acme of thanklessness⁷; Horace considers him a symbol of treachery⁸.

By calling the human spirit a Titan [1] and by depicting its punishment on a burning wheel, Ivanov obviously is suggesting an analogy between the moral deficiencies of Ixion and those of man in general. To this extent, the suffering that both endure can be seen as at least partially deserved.

But this is more than offset by the simultaneous depiction of the human spirit as crucified (*raspjatyj v kolese* [1]; *snjatym... s kresta vremen* [7] — a powerful symbol of

⁵ Tartarus is the section of Hades reserved for rebels against the gods, i.e. the Titans. Ivanov has dramatized part of this myth in his tragedy in verse, *Tantal*.

⁶ *Eumenides*, 718.

⁷ *Pythian Odes*, II, 24ff.

⁸ *Ars poetica*, 124.

suffering unjustly inflicted upon an innocent victim. The grim catalogue of vengeance meted out is clearly calculated to heighten this effect.

The poem thus sets up a dialectical tension between two symbolic modes of suffering: the deserved punishment on a wheel of Man-the-heir-of-perfidious-Ixion versus the undeserved torments on a cross of Man-the-guiltless-Son-of-God. The absence of a synthesis points to the irreducible antinomy of man's double heritage.

This theme is repeated on another and more complex level of meaning. The two phrases most directly in apposition to the personal pronoun *ty* [4] are *duch čeloveka* and *duch dvižen'ja*, both on line [3]. Man and motion are therefore visualized as complementary concepts. Simultaneously, we are informed that the burning wheel has been ignited by «the fury of rotation» (*v kolese/ Zazžennom jarost'ju kružen'ja* [2-3]). The logical conclusion is that the «fury of rotation» is precisely a product of an endemic love of motion. In other words, the torments of man's spirit on Ixion's wheel are a direct result of an innate urge towards motion. Man's spirit is a victim of its own qualities; it is at once guilty and innocent, a Titan who wills unending motion and a Christ-figure who suffers the consequences of a fate he cannot alter.

The inevitability of the whole process is repeatedly stressed. The spirit of man «must» (*dolžen* [4]) pass through transfigurations. The phrase *dolžen byt'* is in fact an understood but omitted part of the three short-form past passive participles in the poem: *dolžen byt' snjatym* [6]; *dolžen byt' vzjat* [7]; *dolžen byt' položen* [9]. The end is as inescapable as the unstoppable rotation of Ixion's wheel, the furious pace of which is echoed by the prominent repetition of a sound that is reminiscent of the hum of a rapidly spinning object: *kružEN'JA* [2], *dvižEN'JA* [3], *preobražEN'JA* [5], *iskažEN'JA* [5].

The very relentlessness of this rotation serves Ivanov's purposes in an unexpected way. The spirit of man, first depicted as crucified on a wheel [2], is subsequently taken down from the «cross of times» [7]. The concept of time is thus explicitly linked to the cross and indirectly to the image of the spinning wheel. It is the latter connection that is most crucial for the reading of the poem. There is first of all a general and intuitively obvious analogy in the sense that time and Ixion's wheel are both eternally and inexorably in motion. But it seems proper to draw a more specific inference: time is seen as circular. This results in a radical reevaluation of the poem. The whole process of seeming defeat becomes an episode in an archetypal pattern familiar to every student of Ivanov's works: fiery death followed by resurrection. And this of course entirely consistent with the symbolism of the cross in the sense that crucifixion is but a prelude to resurrection. Thus the two instruments of torture and defeat are revealed as symbols of eternity and victory.

Nevertheless the primary message conveyed is one of agony, defeat, and death. The forthcoming resurrection falls outside the time-frame of the poem and the awesome torments of the spirit are emphasized. An especially pathetic note is the image of the spirit's «shining sword» [8] being confiscated. This seems to stand for the

surrender of one's ideal in the sense that one can be a «defender» of a cause. In any case it suggests the loss of dignity and honor, and it represents one more way in which any hopeful long-range view of human existence must be tempered by an unblinking recognition of the anguish and tragedy that is the inescapable lot of day-to-day human life.

It is precisely the insistence on this stark vision which sets the poem apart from the views expressed in Ivanov's earlier works. There is not a trace here of the tones of ecstatic celebration that had characterized certain poems dealing with death and defeat in the *Cor Ardens* collection, such as, for example, «Tsusima» (SS, II, 252-3).

One way to bring this difference into philosophic focus is to appeal to an ancient theological distinction. The Greek mystery cults which Ivanov knew so well had emphasized the endless recurrence of the death and resurrection of Dionysos. It is precisely the endlessness of this process which reveals it as ultimately an abstraction, a concept in which the reality of death becomes subsumed in the predictable sequence of ideal patterns. «Even in death», wrote Ivanov about Dionysos, «he smiled the smile of a joyous and triumphant return; he was the divine witness of an indestructible birth-giving force»⁹.

Traditional Christianity, in contrast, has always affirmed the historical reality of the torments, the actual physical death, and the bodily resurrection of Jesus. What is more, the Church has firmly rejected all attempts to downplay the physical and historical aspects of Christ's passion in favor of a more «mythical» interpretation; teachings with such a tendency have received the name of the «docetic» heresy.

In these terms the Dionysian religion is profoundly docetic, and it is unquestionably such a manner of viewing defeat and death which made it possible for Ivanov to exalt the Tsusima disaster as the fiery prelude to a Phoenix-like resurrection. Against this background the 1944 poem emerges as a conscious attempt to reject the docetic vision of human suffering, without at the same time sacrificing the hope of ultimate redemption.

A different expression of the changes that had occurred in Ivanov's attitude is contained in the poem written on 16 August:

- 1 «Idti, kuda gljadyat glaza,
- 2 Prjama letit streloj doroga!
- 3 Prostor - predoščuščen'e Boga
- 4 I večnoj dali birjuza»...

- 5 Ischoženy tropy suchie,
- 6 I skazku oprovergla byl'.
- 7 Doroga - beg polzučij zmija,

⁹ *Po zvezdam*, p. 10.

- 8 S vysot nizrinutogo v pyl'.
- 9 Dal' - pod fatoj lazurnoj Lija,
- 10 Kogda ljubov' zvala Rachil'.

- 11 I nyne tesnotoj ukromnoj,
- 12 Zatočnik vol'nyj, dorožu;
- 13 V sebe prostor, kak mir ogromnyj,
- 14 Vzor obvodja, ne ogljažu;
- 15 I svetit pamjati bezdomnoj
- 16 Golubizna za Letoj temnoj, -
- 17 I ja sebe prinadležu.

16 avgusta (SS III, 626)

«To go wherever one's gaze might fall;
The road flies onward as straight as an arrow.
Unbounded space is an anticipation of God,
It is the turquoise of endless vistas»...

The arid paths have all been travelled,
And the fable stands refuted by truth.
The road is the path of a winding serpent
Cast down from high into the dust.
The distance is a blue-veiled Leah
When it was Rachel whom love had called.

And today I, a free prisoner,
Cherish my cramped seclusion;
My eyes cannot encompass the space
As boundless as a huge world that is within me;
The blue of a homeless memory
Shimmers beyond the dark Lethe,
And I belong to myself.

The poem is structured as an argument: the first stanza, set off in quotation marks, presents a views which is then completely refuted in the second stanza. The persona enters as a first-person voice in the last stanza and expressly associates himself with the point of view stated in stanza two. Line [11], furthermore, begins with «and today» (*i nyne*) which clearly implies that the argument is by no means only abstract but reflects the history of the persona's own spiritual evolution.

This philosophical poem about freedom is organized around the metaphor of the journey. The first stanza asserts the spiritual and esthetic rewards of unhampered motion per se. Undirected wandering (*idti, kuda gljadat glaza* [1]) and the perception of unlimited space (*prostor* [3]) is equated to an experience of the sacred (*predoščuščen'e*

Boga [3]) as well as a beauty to behold (*birjuza* [4]). This amounts to a defense of spiritual *Wanderlust*.

While the first stanza is definitely not a direct citation from any of Ivanov's earlier verse, the sentiment expressed here has close affinities with the programmatic poem «*Kočevniki Krasoty*» (1904) where, as the title suggests, Ivanov called on artists to engage in spiritual nomadism: «O, ver'te dalej čudu». Constant change and eternal movement, the 1904 poem proclaims, is the only means to keep deceiving the hopeless «captive» which is life:

Vsednevnaja izmena,
Vsednevnyj novyj stan:
Bezvychodnogo plena
Bluždajuščij obman.

(SS I, 778)

Every day a betrayal,
Every day a new encampment:
It is the roaming deception
Of a captivity from which there is no escape.

While it is certainly true that the overall meaning of the 1904 appeal to artists lies on a different plane from that of the 1944 meditation, the theme of wandering is central to both. I also note the very considerable semantic overlap between the two texts. Both mention *dal'*, *tesnota*, and *skazka*, while other terms are related in obvious ways: *fata* vs. *zavesa*, *birjuza* vs. *izumrud*, and the just-mentioned *plen* vs. the 1944 phrase *zatočnik vol'nyj*.

The important point for our purposes is the evidence that the Ivanov of 1944 is engaging in an argument with certain views he had expressed in 1904. The first stanza in the 1944 poem — placed in quotation marks — is in this sense a summary of this earlier position.

The second stanza is a point-by-point rebuttal of the naive hopes contained in the first. The argument is conducted from a position of experience. Specifically, it is clear that the speaker in stanza two did try to live according to the precepts of stanza one: he has crisscrossed all the paths and byways of the world (*ischoženy tropy suchie* [5]). The wandering has left him utterly disillusioned, as can already be predicted from the image of dry and dusty footpaths. The road, furthermore, is not at all akin to the flight of an arrow but rather to the winding trail of a snake in the dust. The symbolism is unmistakable: not only has the imagery changed from flight through the air (*letit* [2]) to crawling in the dust [7-8], and from a straight and seemingly purposeful trajectory (*streloj* [2]) to irregular convolutions (*beg zmija* [7]), but the road itself is seen as literally the path of the devil. *Zmij* is the OCS word used to describe the serpent in the Garden of Eden; the association with the devil is further underlined by the fact that

the serpent has been «cast down from on high» [8]. Wandering is thus revealed as no «anticipation of God» [3], but rather as the polar opposite: a demonic temptation.

The ever-shimmering blue distance, finally, is also exposed as an illusion. It is likened to the biblical Leah, deceptively covered by a blue veil. (The reference is to Genesis 29:16ff, which relates how Jacob was duped into marrying Leah even though he had toiled for seven years to earn the right to marry her sister Rachel).

On every level, therefore, the philosophy expressed in stanza one is shown to be false and misleading. This is more than a case of a «fairy tale refuted by reality» (*skazku oproverglə byl'* [6]); it is deception exposed.

Stanza three introduces the persona who has learned from these experiences. He now values his cramped quarters (*tesnotoj... dorožu* [11-12]), calling himself a «free prisoner» (*zatočník vol'nyj* [12]). This oxymoron embodies his radically altered perception of the world. Particularly striking is the fact that his new *Weltanschauung* is depicted in the images of stanza one, but with each now understood in an utterly different way. The wide-open space (*prostor*) which is described in such positive terms in the first stanza is now situated within him (*v sebe prostor, kak mir ogromnyj* [13]). The distant blueness has also been preserved: it is memory beckoning beyond the somber river of oblivion (*svetit pamjati bezdomnoj / Golubizna za Letoi temnoj* [15-16]). The adjective *bezdomnyj* is still another echo of the motif of wandering from the first stanza. The persona can explore this inner landscape with the help of memory which, as Ivanov believed, is a genuine foretaste of God (cf. *predoščuščen'e Boga* [3]).

The last line — *i ja sebe prinadležu* — sums up the persona's new perception. He has been restored to himself and liberated from the tyranny of an endless search for meaning outside of himself. The quest must continue, but on an internal road, guided by Memory. In a sense, the poem portrays the rediscovery of the ancient truths which had been inscribed on the temple of Apollo at Delphi: «Know thyself», «Observe the limit», and «Curb thy spirit»¹⁰. This seems not devoid of symbolism for a past champion of Apollo's divine antagonist, the god of excess and of ecstatic dissolution of the boundaries of the individual psyche.

¹⁰ W.K.C. Guthrie, *The Greeks and Their Gods* (Boston: Beacon, 1951), pp. 183-184. These are of course also very Christian behests, and they were voiced by Dostoevsky when he discussed Pushkin's Aleko in the celebrated speech of 1880. It is interesting to note that Ivanov quotes Dostoevsky's words in a 1908 essay on Pushkin's poem «The Gypsies»: *Ne vne tebja pravda, a v tebe samom*. See *Po zvezdam*, p. 180.

Fausto Malcovati (Roma)

ALCUNE CONSIDERAZIONI SU «DISCORSO SUGLI ORIENTAMENTI DELLO SPIRITO MODERNO»

Scritto in un momento cruciale della storia del nostro secolo, il 1933, «all'indomani della catastrofe che ha sconvolto il mondo, sotto la minaccia d'un prossimo cataclisma in stato di maturazione, in mezzo a tanti dolori e odi, a tante miserie e frenesie»¹, il «Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno»² sembra scritto per gli uomini di oggi.

«Discorso» appartiene a un gruppo di opere dove più inquietante, persino drammatica si fa la meditazione sui destini dell'umanità. La «Lettre a Charles du Bos»³ è del 1930 (con l'appassionante riflessione sull'adesione alla Chiesa cattolica), del 1932 è il saggio su Dostoevskij⁴, summa di un'indagine durata ininterrottamente per più di un ventennio, del 1934 sono la «Lettera a Alessandro Pellegrini sulla 'Docta pietas'»⁵ e soprattutto «Anima»⁶, sintesi dell'inesauribile tema del «Tu sei» e dell'estasi mistica. Ciascuno di questi scritti si inserisce nell'organico articolarsi dei grandi temi del pensiero ivanoviano di cui è complesso distinguere le tappe, tanta ne è la compattezza: ognuno però ha una sua singolarità, una sua nuova, sorprendente illuminazione.

Il «Discorso» si apre con un ampio sguardo alle correnti filosofiche contemporanee, al loro incontrarsi e scontrarsi sul terreno gnoseologico, dal positivismo, «seppellito

¹ Ivanov V.I., *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1979, vol. III, p. 452.

² Il «Discorso» fu pronunciato il 10 aprile 1933 a San Remo in occasione dei «Lunedì letterari» e venne poi pubblicato nel numero speciale della rivista «Il Convegno» (Milano, 1933/34, n. 4). Venne poi ripubblicato, con traduzione russa a fronte, nel III vol. delle Opere edita a Bruxelles, da cui vengono tratte le citazioni nel presente articolo.

³ La *Lettre a Charles du Bos*, venne pubblicata come introduzione alla edizione francese della *Corrispondenza da un angolo all'altro* (Parigi 1931).

⁴ Il saggio uscì solo nella traduzione tedesca (*Dostojevskij. Tragödie, Mythos, Mystik*, Tübingen 1932). L'originale russo è andato perduto: ora è stato ritradotto dal tedesco nel IV vol. delle Opere da O. Deschartes. (Ivanov V.I., op. cit., vol. IV, pp. 483-588).

⁵ La *Lettera a Alessandro Pellegrini sulla Docta Pietas* uscì su «Il Convegno», op. cit., pp. 34-51.

⁶ *Anima*, rielaborazione dell'articolo *Ty esi* («Zolotoe runo», 1907, VII-IX) fu pubblicato su «Corona», 1935, n. 5, pp. 12-34.

quale teoria nel cimitero delle astrazioni nominalistiche»⁷ al materialismo, «ora mantenuto dai marxisti militanti per i loro scopi di educazione demagogica»⁸, dal determinismo, «altro caposaldo del furore razionalistico»⁹, al pragmatismo, «bastardo ben avventurato della filosofia»¹⁰ e via dicendo.

L'esito di tutti questi «ismi» ambiziosi ma di breve stagione, è unico e sconsolante: crollo delle dottrine e libero spazio nel campo delle idee. La nostra, conclude Ivanov, è un'epoca di transizione dove tutto è sminuzzato e mescolato come nel caos empedo-cleo, anche se la mente umana e la scienza continuano ininterrottamente sulla via di scoperte e invenzioni entusiasmanti, è vero, ma problematiche, capaci di tornare a danno e perdizione, sia perché alla grandezza e nobiltà delle conquiste è proporzionato l'orrore dell'abuso che ne può fare l'uomo, sia perché tali beni sottopongono l'uomo stesso a una pericolosa prova spirituale.

Questo avido appropriarsi delle leggi e delle potenzialità della natura in campo scientifico (dall'elettronica alla genetica), questa furiosa ricerca «dei più profondi segreti della sua fabbrica»¹¹ non sta forse portandoci a un sempre più grave impoverimento, inaridimento spirituale, a una sempre più confusa e torbida comprensione delle cause prime dell'essere?

E qui Ivanov, con uno dei suoi slanci lirici che rendono appassionante il suo discorso ideologico, riafferma la sua fede nel concetto cristiano della realtà quale tabernacolo del Verbo, capace lui solo di trascendere lo stato odierno caotico e meonico, disunito e oscillante tra essere e non essere, e di divenire veramente reale, realmente partecipe dell'universale restaurazione e santificazione del creato.

Ivanov tocca un punto centrale della sua meditazione sul ruolo storico del cristianesimo, che è, a differenza delle altre religioni, l'affermazione più radicale della discesa divina spinta fino alla sepoltura del Dio-uomo nel seno della Terra. Il Verbo si fa carne, la sua luce, che è la Vita, penetra nelle tenebre, supera l'insita resistenza della materia al principio del vero Essere, illumina e rivendica allo Spirito la creazione intera. La natura si salva tutta quanta, secondo le parole del Vangelo di Giovanni, col corpo glorificato dell'uomo integrale nella futura resurrezione, perché la Natura è il corpo dell'Uomo, che è uno nella molteplicità delle persone individuali, ed è, quale unità, il corpo mistico di Cristo.

Non sorretto da questa fede, bensì guidato dalla lanterna cieca della sua ragione geometrica, l'uomo contemporaneo scende in una regione carica di mole inerte, di sostanza esanime. Nel fondo delle cose scopre solo il buio, scopre un abisso vuoto dove ogni vita si spegne. Di qui l'angoscia che domina la filosofia kirkegardiana e heidege-

⁷ Ivanov V. I., *Sobranie sočinenij*, op. cit., vol. III, p. 454.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Ivanov, *op. cit.*, p. 456.

¹¹ Ivanov, *op. cit.*, p. 462.

riana, la stessa angoscia degli antichi di fronte alla cieca Ananke: risorge, devastante, il «*terror antiquus*». L'uomo è solo, sbigottito di fronte alla macchina dell'universo che va assoggettandolo. E dal profondo riecheggia il grido «*Eli, Eli, lama sabactami*».

Questa coscienza di totale abbandono, questo dilagante disorientamento spirituale è l'esito più evidente dell'era appena trascorsa, che Ivanov definisce del grande parricidio.

È l'uccisione del vecchio Dio, secondo l'arrogante sfida nietzschiana: «*Der alte Gott ist tot*». Arroganza vana, ribellione impotente. Ivanov lo dimostra esaminando il mito, da lui definito «orrendo e numinoso, antinomico com'è l'uomo stesso nella sua natura complessa e multiforme, partecipe insieme dell'imperscrutabile inconscio e del divino»¹², del più grande parricida dell'antichità, Edipo.

Egli, predestinato a un involontario parricidio, a un incesto di cui è ignaro, rifiuta il verdetto di innocenza, rifiuta di considerarsi puro strumento del fato, dell'Ananke implacabile. Si assume invece interamente la responsabilità dell'atto, infrangendo la gabbia della determinazione esterna, affermando, con una grandiosa lezione rimasta intatta nei secoli, la propria innata libertà. E capisce, accecandosi, che cieco era quando percepiva le cose visibili: solo quando gli si è spento per sempre il sole di questo mondo, comincia a «vedere» le cose invisibili. Supera così la barriera della ragione, pronta a fornire spiegazione e giustificazione, la ragione che gli aveva permesso di sciogliere l'enigma della Sfinge. E risale con uno straordinario balzo spirituale, alle cause prime, a quel Padre che non può essere ucciso. Il «*terror antiquus*» viene vinto solo attraverso l'autodeterminazione dell'uomo nel Padre.

Sul tempio di Delfi c'è scritto «*Conosci te stesso*»: vai al di là delle apparenze, attraversa le frontiere dell'immanenza dell'«*io*».

È questo un «*transcensus*» agostiniano, un uscire da sé, un raggiungere uno stato estatico che Platone definiva «*sotomania*», δρθῶς μανῆναι, quella illuminazione interiore che fa scoprire, nell'approfondimento completo dell'«*io*» originario qualche cosa di ancor più profondo, il «*samost'*», l'«*Urselbst*», il «*sé*». È l'incontro con l'Essere assoluto, con l'Essere a cui riconosco il nome di Padre, verso cui posso fare solo l'atto d'amore totale, dire il «*Tu sei*», che non è un ampliamento periferico della coscienza individuale ma rivolgimento completo del proprio sistema di coordinate. Il «*Tu sei*» diventa un'altra designazione del mio «*io*». «*Tu sei*» non vuol più soltanto dire: tu sei riconosciuto da me come esistente, ma: io sperimento il tuo essere come il mio proprio e attraverso questo essere ritrovo la mia essenza. *Es, ergo sum*. Tu sei, perciò io sono.

L'esperienza mistica che porta all'incontro con il Padre, al «*Tu*» riconosciuto in noi è dunque insieme un'affermazione della qualità di Figli di Dio. Se la volontà dell'«*io*» umano diventa la volontà dal Padre, nasce nell'uomo il Cristo.

La coscienza religiosa dell'uomo di oggi deve nascere dal microcosmo, non dal ma-

¹² Ivanov, *op. cit.*, p. 472.

crocromo, come la maggior parte delle religioni storiche, ivi compreso il cristianesimo. Il Dio trascendente, che dimora nel cielo interiore, nel centro mistico del nostro «sé» e che lo crea e lo santifica di continuo, ci diviene immanente tramite il Figlio, che scende e si fa Uomo nel nostro «sé».

C'è un brano della prima lettera della *Corrispondenza da un angolo all'altro*¹³ che suggella in modo esemplare questi concetti: «Io sono il grano morto nella terra. Ma la morte del grano è la condizione del suo ritorno alla vita. Dio mi farà risorgere. Io lo conosco in me come un oscuro grembo generatore, io lo conosco in me come essere eternamente superiore a me, io lo conosco in me come principio vivo dell'Essere. Dio non solo mi ha creato, ma mi crea senza tregua. Poiché desidera certo che anch'io lo crei in me ulteriormente. Non può avvenire una discesa senza l'accettazione volontaria: in certo senso i due atti hanno il medesimo valore e chi accoglie diventa pari in dignità di chi in lui discende».

¹³ Ivanov, *op. cit.*, p. 384.

John E. Malmstad (Harvard)

«O, SICK CHILDREN OF THE WORLD»: «FIO, ERGO NON SUM»

Empty eyeballs knew
That knowledge increases unreality, that
Mirror on mirror mirrored is all the show.

(W. B. Yeats, «The Statues»)

When Andrej Belyj returned to Moscow in mid-April, 1904, after a month's stay with Èmilij Metner in Nižnij-Novgorod, he found the capital in the first bloom of an early spring and a new literary infatuation. During his absence, Vjačeslav Ivanov had arrived from abroad for a short stay. Judging by Belyj's account of the effect he produced on the Moscow modernist circles grouped around the publishing house «Skorpion», no motto could better have described the city's reception of this pupil of Mommsen than the laconic «Veni, vidi, vici». His name alone was on the lips of all of Belyj's friends. «What's going on,» Belyj wondered, «Where is Brjusov? Bal'mont? Belyj? Blok? They don't exist! There's only Ivanov, Ivanov, Ivanov!»¹. Belyj had had reservations about Ivanov's first book of verse (*Kormčie Zvezdy*), and his first meeting with the man did not dispel his lingering doubts and fresh suspicions about Ivanov's sudden fame and authority. But the fabled charm of that «solar cat» (*solnečnyj kot*, as Belyj would later dub him) and his wife, Lidija Dimitrievna, who had accompanied him from Switzerland, soon won him over.

Ivanov's second verse collection, *Prozračnost'*, published by «Skorpion» during his stay in Moscow, contributed significantly to Belyj's change of heart and to his recognition that Ivanov had become a major poet. Looking at the «tasteless cover» of his own *Zoloto v lazuri*, which came out at the same time², and its «hopeless» poems, so

¹ *Načalo veka* (Moscow-Leningrad, 1933), p. 309.

² Both books appeared at the end of March or early in April, 1904. In the introduction to the Brussels edition of Ivanov's collected works, Ol'ga Deschartes writes that only seven of the poems in the collection do not date from the summer of 1904 (*Sobranie sočinenij* [hereafter *S. S.*], I, Bruxelles, 1971, p. 845; S. S. Averincev repeats this on page 41 of his introduction to the 1976 «Biblioteka poëta» volume of Ivanov's selected verse). «1904» must clearly be a misprint for «1903». Ivanov first discussed the book in a letter to Brjusov of September 29/16, 1903: «... [izdanie] novogo malen'kogo sbornika moich stichov, pod zaglaviem

«childish» when compared to those gathered in Ivanov's volume, Belyj felt that he and «Ivanov were like two horses before the public at a race track; and it was clear: Ivanov had outrun» him³.

Ivanov would have been pleased. He always considered himself a poet above all, not a theoretician or scholar⁴. His numerous essays, especially the brilliant series on the theory of Symbolism, obscured that fact for many of his contemporaries and for later generations of critics. His imagination, both as critic and poet, was deeply imbued with philosophy. He never forsook his Solov'evian philosophical inheritance, but incorporated it into his central creative interest. He was also aware that beliefs may have a different existence in poetry (which he considered an immediate revelation of Truth) from the one they have in philosophy and religion. The danger that faced Symbolists everywhere was the tendency to blur the lines among different orders of discourse, to set philosophy to verse and in general to versify abstractions. Ivanov was aware of it:

I poët čemu-to učit,
No ne mudrost' ju svoej:
Eju on vsego skorej
Vsech smutit il' vsem naskučit⁵.

He did not always escape the trap. Yet Ol'ga Deschartes was certainly correct when she wrote that his «philosophical articles and scholarly studies are always a theoretical transcription of his poems, an interpretation of and detailed commentary on them»⁶. Obviously, his critical and theoretical statements often recall individual poems, but for Ivanov they were secondary, distillations of the vision informing the poems. By focusing on the magisterial theoretician at the expense of the masterful poet, critics have disrupted the «harmonious system», as Deschartes puts it, that Ivanov created. It is time to restore the balance, to try to come to grips with the

'Prozračnost'? Rukopis' ženy [Kol'ca] vpolne gotova, ja že ešče pošlu vdogonku poslednie stranicy» (*Literaturnoe nasledstvo*, No. 85, 1976, p. 437). A photograph of the title page of the collection, with Ivanov's inscription to Brjusov, dated April 19, 1904, is reproduced on page 99 of *Literaturnoe nasledstvo*, No 27-28, 1937.

³ *Načalo veka*, p. 328.

⁴ See, for example, Ivanov's comment of January 19, 1921 to M. S. Al'tman: «No ja ušel [ot naučnoj kar'ery] (...)sovsem v druguju storonu, zarylsja v poèziju, i vsja moja žizn' potekla po inomu ruslu. Pri-ležnym, odnako, mne kažetsja, ja ostalsja i budući poètom...» (M. S. Al'tman, «Iz besed s poëtem Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku, 1921 g.)», *Učenye zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, vyp. 209, Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii XI, Literaturovedenie, Tartu, 1968, p. 307).

⁵ «Rimskij dnevnik», February 11, 1944, S. S., III, 1979, p. 592.

⁶ S. S., I, pp. 115-116. In a review of volume three of the Brussels edition, Vladimir Markov remarked similarly that «Ivanov habitually conceived his best ideas first poetically and later formulated them in his essays, lectures, speeches, prefaces, and letters» (*Slavic Review*, vol. 40, No. 3, Fall, 1981, p. 464).

enduring imaginative force of the lyrics, rather than seeing them as poetical «illustrations» of pre-existing theories. For Ivanov, like T. S. Eliot, believed that poetry offered not «thought», but its «emotional equivalent», and that it must find the greatest possible intensity in its images.

«*Fio, ergo non sum*», a central lyric in *Prozračnost'*, as well as in Ivanov's entire *oeuvre*, serves this purpose admirably.

FIO, ERGO NON SUM

Žizn' - istoma i metan'e,
 Žizn' - vitan'e
 Teni bednoj
 Nad plitoj zabytych run;
 V glubine nočnych lagun
 Otblesk blednyj,
 Trepelan'e
 Blikov belych,
 Strujnych lun;
 Žizn' - polnočnoe roptan'e,
 Žizn' - šeptan'e
 Onemelych, čutkich strun...

 Pogrebnego vosstan'e
 Kto sodeet
 Jasnym zovom?
 Kto vladeet
 Vlastnym slovom?
 Gde ja? gde ja?
 Po sebe ja
 Vozalkal.
 Ja - na dne svoich zerkal.
 Ja - pred likom čarodeja
 Rjad vstajuščich dvojnikov,
 Beg predlunných oblakov.

Its Russian poetic genealogy stretches back to Puškin's «*Stichi, sočinennye noč'ju vo vremja bessonnicu*» («*Spjaščej noči trepan'e, / Žizni myš'ja begotnja... / (...) skučnyj šepot (...) ili ropot*»), through Tjutčev and Fet (by means of a subtle «deconstruction» of his «*Šepot, robkoe dychan'e*»), to Vladimir Solov'ev⁷. But the synthesis

⁷ In the poem «*Tainnik Noči, Tjutčev nežnyj*», dated October 24 in the 1944 «Rimskij dnevnik», Ivanov saluted the three poets — Tjutčev, Fet, and Solov'ev — who «*V zemnom prozrevšich nezemnoe / I nam*

of these diverse elements is quintessentially Ivanov's, and in this poem he gives the most intense and anguished expression in all his verse to the ontological neurosis that has afflicted modern man: the Crisis of Individualism.

Everything in the first stanza creates what might be called problematical stasis. In a sentence of twelve lines there are only nouns (nineteen) and adjectives (nine). The nominative (eleven nouns, two adjectives) and genitive (six nouns, seven adjectives) constructions which dominate the stanza come perilously close to drifting apart, as Ivanov pushes his tendency to minimize the role of verbs to extremes. Action in the verbless construct is «fixed» in the neuter nouns (*metan'e*, *vitan'e* and *roptan'e*, *šep-tan'e*) which bracket the stanza (paired always with the feminine *žizn'*; the only masculine noun in the nominative is *otblesk*). Another stands at the center of the stanza: *trepelan'e*, the only instance of a line of one word. In this spectral midnight landscape only a «pathetic shade» or «shadow» (*bednaja ten'*) seems to cast a reflection (*otblesk blednyj*), while the moon exists only as fragmented «pale patches» (*belye bliki*), quavering (*strujnye*) reflections on the water of «lagoons», an inversion of its usual symbolic meaning. (In the elegy, for example, the moon traditionally functions as a symbol of the ideal, or at least of enchantment and the promise of transformation.) «As below, so above», the poet seems to imply in a reversal of the usual mystic formula. No «pilot stars» (*kormčie zvezdy*) illuminate this bleak and colorless scene, undisturbed by any but the faintest sounds. (Only one color, white, is specified; the other, black, is implied in *nočnych*.)

The depersonalized, inhuman panorama (there is no «I» or other human figure) that is life is also the desolate internal landscape of the poet's soul (the implication will be realized in the poem's final lines), whose «shade» and «reflection» contrast with Tjutčev's «Duša moja — Èlizium tenej» («Tenej bezmolvnych, svetlych i prekrasnych») or Verlaine's «Clair de lune» («Votre âme est un paysage choisi...»), where a «chanson se mêle au clair de lune, / Au calme clair de lune triste et beau...»). All is indefinite (the «Žizn' —» governing lines 5-9 is not even stated) and imprecise. (The second word of the poem, *istoma*, is deliberately ambiguous, as we have no idea what has produced it — pain? joy? suffering?; in English it could be rendered as «lassitude» or «languor», but which?) Ending as it does with three dots, and broken into three sections by semicolons, we feel that the sentence of the first stanza could go on and on, with more and more *parts*, just as in the stanza proper, where elements within the parts

predukazavšich put» (*Svet Večernij*, S. S., III, p. 634). «Fio, ergo non sum» deliberately recalls Fet's poem in meter (trochaic), vocabulary (*šeput*; *nočnye teni*; *rjad... izmenenij*; *otblesk*), and setting: a nocturnal stream illuminated by the moon. The first stanza of Ivanov's poem closely resembles Fet's lyric in a more fundamental way, being a verbless structure dominated by nouns and adjectives in the nominative and genitive. The mood of the two poems, of course, could not be more different. But Ivanov's purpose is not to polemicize. When the reader recognizes the affinities between the two texts, he realizes how «radical» was and remains Fet's poem. Ivanov's text thus defamiliarizes a poem which generations of readers thought they knew.

tend to repeat or at best only intensify something, not contribute anything new (thus *metan'e*, *vitan'e*, action in no direction, or *otblesk*, *belye blik*, or *roptan'e*, *šepstan'e*). In the absence of any active unifying element, there is no movement, merely restless hovering leading nowhere, an impression strengthened by the repetition in the final lines of the parallel construction (*Žizn'* — plus noun /*Žizn'* — plus noun and noun in genitive) with which the stanza began.

The peculiar stressed structure of the stanza, unlike anything else in Ivanov, underlines the effects of hesitation and doubt. Five lines of trochaic tetrameter and seven of trochaic dimeter fluctuate throughout the twelve lines. Similar metrical units repeat compulsively (11. 1-2 and 10-11; 11. 4-5 and line 12, for example), but they refuse to fall into units within the stanza. Asymmetry also marks the rhymes: AABC-cBAXcAAc. Long lines rhyme with short, and lines rhyme more often across syntactic borders than within them. Only three rhyme groups occur (with the exception of *bednoj* / *blednyj*, each group consists of identical grammatical case forms), but repetition fails to create patterns or to correlate with any possible metrical or syntactic division. We also notice the striking anomaly in the rhyme scheme: the end word of line eight (*belyx*) finds no counterpart in the stanza (that is why it is «X», not «D» in the rhyme profile). Likewise there is only one dimeter line with a masculine ending (line nine, rhyming with three tetrameter lines). These vivid images of incompleteness and absence contrast with the deliberately monotonous repetition of the «A» and «c» rhymes at the end. The met earlier stasis rules, and there is no way to confuse it with any ideal of coherence or comprehensiveness. Something is profoundly «wrong» with and in the stanza.

What are the inscriptions on that slab in line four? That they are both cryptic and ancient is clear from the noun «runes». The «shade» cannot leave them, yet it cannot read them either — they are now «forgotten», their meaning lost, even if obviously once known. Equally vague are the mysterious strings which sound, but no longer speak (*onemelye*), yet remain keen (*čutkie*) and alive to something. Both seem metaphors, but of what?

The opening of the second stanza (with five tetrameter and seven dimeter lines, as in the first stanza, but in a totally different arrangement) suggests that the power of *struny* and *runy* is but dormant. Activate sound and sense (in that order, a characteristic Symbolist priority), let murmuring become a summons, runes the word, and their combined power (*zovom* rhymes with *slovom*, while the adjective *jasnym* suggests not only «clarity», but synaesthetically «brightness» as well, a sharp change from the pale first stanza) can effect movement: the *vosstan'e* of Puškin's «Prorok» («vosstan'»), ascent, not revolt. What is now buried, but not dead, will then be released. But who can achieve this, the poem asks.

Verbs make their first appearance in the poem, both times in rhyme position: *sodeet*, a perfective future, followed by the imperfective present *vladeet*, again suggest-

ing the movement from sound to word. The intonation switches dramatically to a series of urgent questions in short (dimeter) outbursts after the distinctly «marked» opening long line (*Pogrebennogo vosstan'e*, the sole tetrameter line of the poem with only two stresses, and the single instance in which genitive precedes nominative, for the syntax of the poem is unusually simple for Ivanov). With the two questions of line six — *Gde ja? gde ja?* — we realize that the «buried» of line one is a metaphor for a «true» Self, that the *plita* in the previous stanza marks its resting place, and that the «shade» which haunts it is a metaphor for the present shadowy state of the self. The centrality of the problematic existence of the «I» is made literal here, for first person pronouns occur three times in the short lines six and seven, and these two lines stand at the stanza's exact midpoint. (*Otblesk blednyj* stands in the similar position in the first stanza, the parallelism pointing to the identity of «reflection» and the «I».) And the speaker's desperation is underlined by the intonational switch to the exclamatory «*vozalkal!*», where the Slavonic emphasizes the ultimate and absolute significance of the previous questions⁸.

The questions, however, remain rhetorical, the incipient hunger and desire unsatisfied and frustrated: the series of six dimeter lines with feminine ending (2-7) is stopped by the truncated (masculine) eighth line with its one word, *vozalkal*. (The highly unusual form of the word itself — *vozalkal*, not *vzalkal* — hints at trouble, for its opening syllable is a *mirror* inversion of the *zov* of line three.) In the stanza's opening lines, metrical stress fell twice on *Kto*: *Who* could effect change? Because of the trochaic meter, it now falls twice on the uncertain *Where* (*Gde?*) in line six and on the indeterminate *sebe* in line seven, not on «*I*» (*ja*), which is in weak position. With lines nine and ten the personal pronoun is placed for the first time in a possibly strong metrical position, but, ironically, these lines only reaffirm the insubstantiality of the «*I*». The reader returns in the closing four lines to the syntactic structures, to the trochaic tetrameter, and to the grammatical categories, nouns and adjectives in nominative and genitive, with one locative and one instrumental construction (*na dne* and *pred likom* here and *nad plitoj* and *v glubine* in the first stanza) which opened the whole poem. The sentence of line nine is uttered with finality, as if the period puts full stop

⁸ In two poems of *Kormčie Zvezdy* Ivanov uses another form of the same word. The poems, both in theme and imagery, clearly prefigure «*Fio, ergo non sum*», whose gestation, therefore, can be traced back to the 1890s, a full decade before the related theoretical articles were written. In «*Voplošenie*» Ivanov wrote: «Mne snilsja son: letel ja v *mir podlunnyj*, / Neživšij duch, (...) / Ja žit' *alkal*» (S. S., I, p. 519), and in «*Sebja zabyvšie*»: «No *alcut* vstreči, / No moljat otveta / V grobnice sveta / Smjatennyje *teni*; (...) / I ropščut, reja: / 'O, *gde ja? gde ja?*'» (S. S., I, p. 562).

Three other poems of the same collection provide contextual parallels for «*Fio, ergo non sum*». In «*L'Arco Muto*» we find: «Najady li vozzvali ètot svod / Iz lunnych struji?» (S. S., I, p. 619); in «*Sfinks*»: «Na mig (...) / Mne lunnyj serp javilsja *ten'ju blednoj*» (S. S., I, p. 657); and in «*Vrata*»: «Kak oblaka volšeboj rejut pljaskoj / Nad ozerom: (...) / I v ozera gjadit črez nich luna — / Tak chorovod izmenčivych javlenij / Prozračnych vod roždala glubina» (S. S., I, p. 665).

to the persona's questions and to verbal possibility. Being once again fixes on the copulative dash (*Žizn'* — / *Ja* —); «to be» (*est'*) is not even to be.

The poem concludes in the colorless void of the present. There will be only *vstajusčie* doubles, no *vosstan'e*. Metaphors for the self appear, but with the exception of the *lik čarodeja*, the Kašej of extreme subjectivism which holds the self in a labyrinth of mirrors, they are but variations of those of the first stanza: depths (*v glubine / na dne*), reflecting surfaces (*laguny / zerkala*), reflections (*ten' / otblesk / dvojnikи*), and purposeless movement of clouds before a moon now present only in *predlunných*. By the final line we recognize the full implication of all the repetition (itself a form of doubling) of metaphors and metonyms for Life and the splintered Self. Endless differentiation in mirrors has dematerialized the Self to a state of fluid amorphousness: clouds.

Sound, too, supports a pattern of return. «*Bl'*» (*glubine, otblesk blednyj, blikov belych*), framed by «*b, p, l'*» (*bednoj, plitoj, zabytych* and *polnočnoe roptan'e, šeptan'e*), echoes throughout the first stanza. After *pogrebennogo* (with «*p, b,*» but no «*l'*»), those sounds abruptly cease, replaced by «*vl'*» (*vladeet, vlastnym slovom, vozalkal*), supported by «*v*» (*zovom*) or «*s*» (*vosstan'e, sodeet*), all of which come together in the crucial *vlastnym slovom*. After *vozalkal*, however, the combination «*vl'*» (or «*vls'*») disappears as the «*b, p*» and «*l'*» reassert their dominance in the sound crescendo of the final line (*Beg predlunných*) which culminates in the reestablishment of *bl* in *oblakov*, the poem's final word.

Ivanov creates no mirror effect between stanzas with the rhyme scheme of the second (ABCBCDDeeDff). But the rhyme words play an even more important semantic role than in the first stanza. The first, *vosstan'e*, rhymes across the stanzas, suggesting the identity of Life and Self which is brought out so vividly in the poem's final lines, but it finds no rhyme *within* its stanza, as the transformation of Self and Life has yet to come about. The rhyme, which should perhaps more properly be marked «X», not even «A», simply «mirrors» and points to a fundamental absence. The rhyming of the one-word line *vozalkal* with *zerkal* at the stanza's pivot emphasizes the present gap between desire and reality, while the wonderful *gde ja / čarodeja*, with the question virtually embedded in the other rhyme word, emphasizes that captive and captor are one, locked in a subjective identity series in which «a is a», but not yet «b». Finally, the concluding masculine couplet, with two *singular* nouns followed by two genitive *plurals*, reestablishes, after the richer rhymes of lines six to ten, the kind of identical rhyme that dominates the first stanza. A circle has closed, with the self enclosed in subjective solitude, a prisoner of its own narcissistic relativism.

The poem is an altogether masterful accomplishment. Only a great poet achieves such a perfect synthesis of every element of poetic structure and larger meaning. The poem does not depend on a familiarity with Ivanov's essays. They can, of course, play a role in furthering understanding. Articles from the same period as *Prozračnost'*, all written *after* the poem, help recreate the context of Ivanov's concerns in the years 1903-05. «*Kop'e Afiny*», published in the tenth issue of *Vesy* for 1904, most closely

resembles «Fio, ergo non sum» and the creative impulse from which it sprang. Ivanov addresses the implications for art in an age when man exists only as a «dynamic, potential, fluid type», caught in a «flow of... genesis, becoming» (*stanovlenie*). The last section of the article paraphrases the poem's final lines:

Kto volit svoego *ja*, tot znaet, čto ne obrel ego. Fio, ergo non sum. Ja stanovljus': itak, ne esm'. Žizn' vo vremeni — umiranje. Žizn - cep' moich dvojnikov, otricajuščich, umerščvlijajuščich odin drugogo. Gde — ja? Bot vopros, kotoryj stavit drevnee i vešče «Poznaj samogo sebja», načertannoē na del'fijskom chrame podle drugogo tainstvennogo izrečenija: «Ty esi».⁹

However, Ivanov concludes confidently that man is «on the threshold» of overcoming his present «differentiation» and «individuation». The «small art» (*maloe iskusstvo*), inescapable in such an age, will pass, replaced by a «great, all-national art» (*bol'soe vserodnoe iskusstvo*), like that of antiquity and the Romanesque-Gothic Middle Ages.

Epistemological considerations always underlie Ivanov's aesthetic views, and he had touched on similar issues shortly before, in «Poët i čern'» (*Vesy*, No. 3, 1904), where he focused on the tragedy of the modern artist, and in an article on Nietzsche and Dionysus («Nicše i Dionis», *Vesy*, No. 5, 1904). There he had spoken of Nietzsche's «igra v samoiskanije,... živoe oščuščenie svoich vnutrennich bluždanij v sebe samom i vstreč s soboju samim, počti zritel'noe videnie bezschodnyh putej i neizsledimych tajnikov duševnogo labirinta»¹⁰. In an article of 1905, Ivanov wrote:

Poistine my tol'ko differencirovalis', i našu differenciaciju prinimaem za individualizm. No princip differenciacii my obratili i na samich sebja. Naše *ja* prevratilos' v čistoe stanovlenie, t.e. nebytie¹¹.

And its title states directly what is only hinted at in the earlier essays: «Krizis individualizma».

Ivanov's confidence in the immanent realization of the Augustinian «transcende te ipsum» (the title of a sonnet in *Prozračnost'* and cited in the 1905 «Simvolika estetičeskikh načal») shines forth in all his articles of this period. «Fio, ergo non sum», however, dramatizes the crisis, not the means of surmounting it.

Ivanov's articles can also «validate», as it were, a reading of specific images. When we encounter a phrase like «vot obrazy togo 'vozvyšennogo', kotoroe vzyvaet k pogrebennomu *ja* v nas» we certainly recall the poem's «pogrebennogo vosstan'e».¹² They

⁹ S. S., I, pp. 732-733.

¹⁰ S. S., I, p. 718.

¹¹ S. S., I, p. 837. The article «Krizis individualizma» first appeared in *Voprosy Žizni*, No. 9, 1905.

¹² «Simvolika estetičeskikh načal», S. S., I, p. 823. The article first appeared under the title «O Ni-schoždenii» in *Vesy*, No. 5, 1905.

can also provide clues for certain images. The description of symbols in «Poët i čern'», for example, points us toward a more specific reading of the metaphors «runes» and «strings» in the poem:

Simvoli - pereživanija *zabytogo* i uterjannogo dostojanija narodnoj duši... I esli my poddaemsja ich vnušeniju, esli naša duša ešče drožit sozvučno ich èolovoj arfe, - oni živy i živyat¹³.

They hint impenetrably at the possibility of a pattern of relations linking the contingent experience of the individual with the collective experience of legend and myth, one of Ivanov's central concerns. But, as Ivanov wrote to Brusov on December 28/15, 1903: «We are still symbolists; we will become creators of myth» (*mifotvorcy*)¹⁴.

The essays also sometimes reveal the source of a poem's imagery. Ivanov uses the image of a mirror in none of these early essays, although he does write of «facets» in several¹⁵. The «mirrors» of the second stanza, however, are a reminiscence of Solov'ev's gnosiology, which Ivanov discussed at length in the 1910 article «Religioznoe delo Vladimira Solov'eva»:

Čelovek, v tvarnom soznanii zavisimosti poznavanija svoego ot nekoej dannosti, kažetsja sebe samomu pochožim na živoe zerkalo. Vse, čto poznaet on, javljaetsja zerkal'nym otraženiem, podčinennym zakonu prelomlenija sveta i, sledovatel'no, neadèkvatnym ostražaemomu. Pravoe prevraščaetsja v ètom otraženii v levoe, i levoe v pravoe; svjaz' i sorazmernost' častej ostalis' te že, no časti peremestilis', figura otraženija i proekcija ostražaemogo tela na ploskosti ne naložimy odna na druguju, v tom že porjadke sočetanija linij. Kak vosstanovljajetsja pravota otraženija? Črez vtoričnoe otraženie v zerkale, navedennom na zerkalo. Ètim drugim zerkalom — speculum speculi — ispravljajuščim pervoe, javljaetsja dlja čeloveka, kak poznajuščego, drugoj čelovek. Istina opravdyvaetsja tol'ko budući sozercaemoju v drugom¹⁶.

¹³ S. S., I, p. 713. Ivanov's description of Nietzsche in «Nicše i Dionis» also offers suggestive parallels for the poem's two mysterious images of sight and sound: «Nicše dolžen byl oblat' ostrymi glazami, različajuščimi *blednye čerty pervonačal'nych pis'men* [Dal' defines «runy» as «drevnie skandinavskie pis'mena»] v ispeččennom poverchu pozdneju rukoj palimpseste zavetnykh predanij. Ego nebol'sie izjašnje uši... dolžny byli byt' veščimi ušami... čutkimi k sokrovennoj muzyke mirovoj duši» (S. S., I, p. 717).

The word *runy* appears six times in *Kormčie Zvezdy*, most suggestively for «Fio, ergo non sum», in the long poem «Sfinks»: «I slyšu: 'Vstan'!... To veščij byl starik. // 'Run Sfinksowych tolkovnik strastoterpnyj, / Slepec svjatyj! k nemu vozzvav...» (S. S., I, p. 657).

¹⁴ *Literaturnoe nasledstvo*, No. 85, p. 442.

¹⁵ «Božestvennoe zabylo sebja i opoznalos' razdel'nym v mire granej. Kto vyvedet ego iz granej?». Or «Duch podymaetsja iz granej ličnogo...» — «Simvolika èstetičeskikh načal», S. S., I, p. 825, 827.

¹⁶ S. S., III, p. 303. The annotations (p. 465) to the 1976 «Biblioteka poëta» edition of Ivanov's verse note the parallel.

The 1910 «Zavety simvolizma», one of Ivanov's most explicit defenses of his view of Symbolism, also employs the image to describe the task of the Artist:

Ego zerkalo, navedennoe na zerkala razdroblennych soznanij, vosstanovljaet iznačal'nuju pravdu otražennogo, ispravlja vinu pervogo otraženija, iz-vrativšego pravdu. «Zerkalom zerkal» — «speculum speculorum» — delaetsja chudožestvo, vse — v samoj zerkal'nosti svoej — odna simvolika edinogo bytija, gde každaja kletečka živoj blagouchajuščej tkani tvorit i slavit svoj lepestok, i každyj lepestok izlučaet i slavit sijajušče sredotočie neispovedimogo cvetka — simvola simvolov, Ploti Slova¹⁷.

The «*Kto*» of «*Fio, ergo non sum*», as any reader of it now or in Ivanov's time would have realized, is, of course, that Artist who can wield (*vladet*) the Word, not merely serve as its passive vehicle, and thus effect a transformation of the phenomenal world. However, the focus of the poem lies elsewhere. That heroic figure plays no role here, nor is his identity even revealed. The «*speculum speculorum*» remains potential in a world in which there is but a subjective mirroring of the Self.

Ivanov conducted a constant dialogue in his art with the art and myth of the past. Some echoes of Puškin in «*Fio, ergo non sum*» have already been noted, and the condition of man in the poem certainly also recalls the opening of «*Prorok*» (1826): «Duchovnoj žaždoju tomim, / V pustyne mračnoj ja vlačilsja»¹⁸. Vladimir Solov'ev, whom Belyj, speaking for himself and his generation, called the «sound summoning us to cast off from the shores of the old world»¹⁹, had an even more special appeal for Ivanov. He never forgot that Solov'ev had been the first to recognize his poetry and had acted as a kind of sponsor for his first verse collection. Ivanov paid tribute to him in essays and alluded to his philosophy and poetry in his own verse, as with the image of the mirrors. In «*Fio, ergo non sum*», for instance, the *ten'* and *otblesk blednyj* echo the opening stanza of Solov'ev's programmatic «*Milyj drug...*» (1892):

Milyj drug, il' ty ne vidiš',
Čto vse vidimoe nami -
Tol'ko otblesk, tol'ko teni
Ot nezrimogo očami?

But they more deliberately recall, even if change the focus of, the 1875 poem «*V sne zemnom...*»:

¹⁷ S. S., II, 1974, p. 601.

¹⁸ Compare this from «*Krizis individualizma*», where man «zabruditsja... v pustyne svoego ot 'edine-nija» (S. S., I., p. 833).

¹⁹ «*Vospominanija ob Aleksandre Aleksandroviče Bloke*», *Zapiski Mečtatelej*, No. 6, 1922, p. 25.

V sne zemnom my teni, teni...

Žizn' - igra tenej,

Rjad dalekich otraženij

Večno svetlych dnej.

Other echoes could also be cited, but they are far more distant and tangential (for example, «Ves' mir stoit zastyvšeu mečtoju, <...> / Duša odna, i vidit pred soboju / Svoju že ten'» from «Net, siloj ne podnjat'...», 1897).

Tjutčev, reinterpreted for a new generation by Solov'ev in 1895 («Poèzija F. I. Tjutčeva» in *Vestnik Evropy*, No. 4), and a constant source of imagery and inspiration for both him and Ivanov, sounds most insistently in «Fio, ergo non sum». The theme of «life is but a shadow» and related imagery of confinement and duality, stasis and death figure prominently in Tjutčev's verse, from the early translation «Odinočestvo (iz Lamartina)» of 1821 («Po čuždoj mne zemle skitajus' siroj ten'ju, / I mertvogo sogret' bessilen solnca svet») to the late «Pamjati M. K. Politkovskoj» of 1872 («V naš vek, neveriem bol'noj, / Kogda vse guče schodjat teni / Na odičalyj mir zemnoj, — // O, esli v strašnom razdvoen'e, / V kotorom žit' nam suždeno...»). The final lines of the well-known «Kak dymnyj stolp svetleet v vyšine!» (1848-49) present a close parallel to Ivanov's text:

«Bot naša žizn', — promolvila ty mne, —
Ne svetlyj dym, blestjašcij pri lune,
A èeta ten', beguščaja ot dyma...»

So does the 1859 «E.N. Annenkovoj»:

I tuskloj, nepodvižnoj ten' ju,
Vnov' obrečennych zaključen' ju,
Žizn' obchvatila nas opjat'.

The connection between *voskresen'e* and *vosstan'e*, implicit in «Fio, ergo non sum», is explicit in the Tjutčev poem of 1851 which begins:

Ne znaju ja, kosnetsja l' blagodat'
Moej duši boleznenno-grechovnoj,
Udastsja l' ej voskresnut' i vosstat',
Projdet li obmorok duchovnyj?

Tjutčev grappled with the question of the Ego's role in man's life as insistently as did Ivanov, and «O, našeji mysli obol'schen'e, / Ty, čelovečeskoe Ja» (from the famous «Smotri, kak na rečnom prostore,...») informs Ivanov's conception, in which Solov'ev's «Despot ugrjumyj, chlodnoe 'ja'» (from «Blizko, daleko, ne zdes' i ne tam»), the rampant Ego mired in a world of illusion, also resonates²⁰. Both poets were

²⁰ The final stanza of the same Solov'ev poem — «Pust' on pogibnet, nadmennyj beglec; / V vol'noj ne-vole i v smerti živoj, / Ja i altar', ja i žertva, i žrec, / S mukoj blaženstva stoju pred tobój». — provides the subtext for the programmatic «Sloki» of *Prozračnost'*, Ivanov's «solution» for the prison of the Ego.

equally troubled by the special peril of solipsism for the artist, Fet's «poët-čarodej» («Kak bogat ja v bezumnych stichach!...»)²¹. Ivanov's sorcerer (*pred likom čarodeja*) finds its subtext in Tjutčev's «O, ne trevož' menja ukoroj spravedlivoj!....» (1851-52):

I, žalkij čarodej, pered volšebynym mirom,
Mnoj sozdannym samim, bez very ja stoju -

The seductive power of the Self, deceiving us into believing essential emptiness to be fullness, had always to be remembered, as did the admonition of Christ: «Gore vam, presyšennye nyne! ibo *vzalčete*» (Luke 6, 25).

In the spring of 1907, Ivanov recalled his poem and the experience of the terrible insufficiency of the Ego that had prompted it in one of his most important essays, «Ty Esi». He cited the culminating questions of the poem and the bleak responses they evoke. He called them unintelligible, even unconceivable, to all but the most inward looking minds of previous periods. They now constituted «the most generally experienced psychological fact» of his own age²².

In the face of a post-Kantian universe in which all absolutes have been removed (or at least declared inaccessible through Reason), the question of the Self and the modern sense of alienation from the Self assumed central importance. For some, like Ivanov, relativistic theories of knowledge had only resulted in non-existence. Yet the mind requires informing universals if it is to be satisfied in experience. Many ways out of the Kantian impasse were ventured throughout the nineteenth century, and with Symbolism new «solutions» were suggested. Some of them proposed the possibility of a virtual Absolute Self potentially present when the poet reflects on his own creative act or on tradition which is the repository of creative acts that seem to have mattered to a culture. Or the poet (Mallarmé comes to mind) might focus on his own fragmented acts of creation and try, by intensely reflecting on them, to concentrate consciousness until it seems to break through to another more intense and more integrated mode of being. The notion that the Poet can achieve a vision of fullness of human consciousness by meditating on the implications of his own creative act for a time attracted many (Yeats, Sologub, and later, Eliot). Ivanov testifies to its power in «Kop'e Afiny» and to another seduction of the age, the Nietzschean Super Ego, the god that is dead, in «Nicše i Dionis». He had experienced both, and, anticipating one of the great Symbolist debates of the post-1905 period, warned in «Fio, ergo non sum» of the dangers inherent in extreme subjectivism of any kind. Yet he, too, still yearned for those universals. And he believed he had found his way out of the labyrinth.

²¹ See, for example, «Dve stichii v sovremenном символизме», where Ivanov wrote «Rano ili pozdno stanet i provozglasit sebja chudožnik obmančivoj Sirenoj, volšebnikom [compare Tjutčev's «Son na more», vyzyvajuščim po proizvolu obmany...»] (S. S., II, p. 541).

²² «Ty Esi», S. S., III, p. 263. It first appeared in *Zolotoe Runo*, No. 7-9, 1907 and is the final essay in *Po zvezdam*.

In «Ty Esi», he wrote that all branches and forms of modern thought «have not left us not only the age-old ‘cogito, ergo sum’, but not even its elements: neither ‘cogito’ nor ‘sum’ (we would more easily understand: fio, ergo non sum)». (The post-Kantian «sum, ergo cogito», Ivanov could have continued, was no more satisfactory than the Descartes.) By placing their emphasis on «knowing», with its constant antithesis of subject and object, rather than «being», they had brought man to the predicament of existence as incompleteness, in which he perceives but a series of Egos²³. Exploratory introspection is essential, but man must recognize «another». Only when we differentiate the Self into an «I» and a «Thou» will true individualism (and religion) be possible. Only then will the «I» be redeemed. (What a pity the Russian language did not offer Ivanov the word play possible in atonement: «at-one-ment».)

Ivanov's prose always shows its close ties to the verse by its reliance upon metaphor. Indeed, the highly figurative language of «Ty Esi» sometimes makes it difficult to follow Ivanov to his conclusion. In his highly personal study of Dostoevskij, *Freedom and the Tragic Life*, Ivanov argued his case with the greatest clarity: «... spiritual penetration [proniknovenie] finds its expression in the unconditional acceptance with our full will and thought of the other-existence — in ‘Thou art’. If this acceptance of the other-existence is complete <...> the ‘Thou’ becomes another description of my ‘Ego’. ‘Thou art’ then no longer means ‘Thou art recognized by me as existing’, but ‘I experience thy existence as my own, and in thy existence I again find myself existing’»²⁴.

Reconciliation, synthesis, reciprocity («dialogue», in fashion's phrase) are the central terms and values of Ivanov's thought and art. Their absence torments the persona and the world of «Fio, ergo non sum» and motivates the poem's dramatic intensity. When we have realized and expressed our «hunger», we can begin to seek a way to such goals. Aspiration alone cannot generate the ideal self. (Recall Kierkegaard's thought, strikingly reminiscent here of Ivanov, that «true actuality becomes what is, whereas the actuality of romanticism merely becomes».) Rather, we must commit ourselves to a process leading to the ultimate recognition of, in Ivanov's own words, *Es, ergo sum*.

²³ In the opening of his 1874 *Krizis zapadnoj filosofii (Protiv pozitivistov)*, Solov'ev had written: «V osnovu ètoj knigi leglo to ubeždenie, čto filosofija v smysle ovtlečennogo, isključitel'no teoretičeskogo poznaniija okončila svoje razvitiye i perešla bezvozvratno v mir prošedšego (Sobranie sočinenij, vtoroe izdanie, I, p. 27). An impasse had been reached in part because recent Western philosophy «[zaključila] v sebe liš' te voprosy, kotorye stavjatsya sub'ektom, kak tol'ko poznajuščim, bezo vsjakogo otноšenija k trebovanijam sub'ekta, kak chotjaščego, k voprosam voli» (*Ibid.*, p. 120).

²⁴ *Freedom and the Tragic Life*, trans. (from a text provided by Ivanov) by Norman Cameron (London, 1952); American edition (paperback) by Noonday Press (New York, 1957), p. 27.

Patricia Mueller - Vollmer (Stanford)

IVANOV ON SKRJABIN

The theme of music has, until recently, received little attention in scholarship on Vjačeslav Ivanov, even though music occupies a focal position in Ivanov's aesthetic philosophy¹. The urgency of this theme for Ivanov is perhaps nowhere more evident than in the essays on the Russian composer A.N. Skrjabin, which he wrote after Skrjabin's death in 1915². The publication of Ivanov's essay «Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina» in 1985, nearly three-fourths of a century after it was written, at last makes accessible Ivanov's definitive interpretation of Skrjabin's grandiose artistic conceptions, his musical innovations, and his significance for Russian and European culture. The present paper focuses principally on this recently published essay because it contains some of Ivanov's most revealing reflections on Skrjabin's place in the history of western music and culture. The question of the personal relationship that existed between Ivanov and Skrjabin, as well as the problem of

¹ I.A. Myl'nikova's article, «Stat'i Vjač. Ivanova o Skrjabine» is a pioneering effort in this regard, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Ežegodnik 1983* (Leningrad: «Nauka», 1985), pp. 88-95.

² After Skrjabin's death on April 14, 1915, Ivanov became one of the founding members of a Skrjabin Society called «Venok Skrjabina» and a member of a committee to publish the unfinished text of Skrjabin's last project, «Predvaritel'noe dejstvo». At meetings of the Skrjabin Society in 1915 — 1917, Ivanov presented three lectures on Skrjabin's philosophy of art, his artistic achievements, and his place in the history of music. The last of these lectures, «Skrjabin i duch revoljucii», was the first to be published posthumously, although not in its final version, in *Vjačeslav Ivanov. Sobranie sočinenij. Vol. III.* (Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979). The second lecture, entitled «Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina», was brought to light only recently by I.A. Myl'nikova, together with the final redaction of «Vzgljad Skrjabina na iskusstvo» and «Skrjabin», a fourth talk that Ivanov gave on Scriabin in 1919, in: *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Ežegodnik 1983* (Leningrad: «Nauka», 1985), pp. 96-119.

Ivanov had planned to bring these three essays together in a small edition entitled *Skrjabin* in 1919 with Alkonost', the publishing house of S.M. Aljansky, which also published Ivanov's poem «Mladenčestvo», his *Perepisika iz dvuch uglov*, and the essay «Kruči (Krizis guumanisma)» in the journal *Zapiski mečtatelej*. The book, which was to be dedicated to Skrjabin's son Julian, who, in 1919 at age 11 died tragically by drowning in the Dnieper River, reached the stage of proofs, but never went to its final printing. For a detailed account of the history of Ivanov's essays and speeches on Skrjabin, and the circumstances surrounding the fate of his book of essays on the composer, see Myl'nikova's article, pp. 92-94.

mutual influence that naturally arises in this context, are not treated here³. The role of music in Ivanov's aesthetic philosophy, however, seems an appropriate point of departure for a discussion of his view of Skrjabin.

I. Music in Ivanov's Aesthetic Philosophy

Inspired by the philosophy of Schopenhauer and Nietzsche, and ultimately by the thought of its German Romantic forebears, Russian symbolist thought typically designates music as the crowning art in a hierarchy of the arts⁴. For Ivanov, music, as the embodiment of the element of motion, is connected on the historical plane with such milestones as the origin of man, the birth of tragedy, and the dawn of the future organic age; but also, on the aesthetic plane, with Ivanov's concept of the mystery theater (*Misterija*), the processes of creativity, and the symbolism of Dionysos that is central to his thought.

³ Myl'nikova briefly discusses the friendship between Ivanov and Skrjabin. She indicates that their acquaintanceship took place at least by April 1, 1912, the date of the author's dedicatory inscription in a copy of his book *Cor Ardens*, which has been preserved in Skrjabin's library. The inscription reads, «To deeply respected Aleksandr Nikolaevič Skrjabin in memory of [our] passing acquaintanceship and in hope of a deeper [one]. Vjač. Ivanov» (p. 90). There is no question that this deeper acquaintanceship took place in 1913, after Ivanov's return to Moscow from abroad. But Ju. Engel', one of Skrjabin's first biographers, writes in his «A.N. Skrjabin. Biografičeskij očerk» (*Muzikal'nyj sovremennik. Žurnal muzykal'nogo iskusstva*, 1916, No. 4-5, p. 76) that Ivanov and Skrjabin first met rather earlier, at a musical evening in Petrograd in late January, 1909, during Skrjabin's brief Russian concert tour: «... a Skrjabin evening at the editorial offices of *Apollon* was organized, to which were invited representatives of the musical, artistic, and literary world of Petrograd... Here he met Vjačeslav Ivanov for the first time, and this first meeting served as the beginning of their further intimacy».

Sometime after this first meeting, Ivanov apparently sent Skrjabin and autographed copy of his newly published collection of aesthetic and philosophical essays, *Po zvezdam* (1909), a fact which sheds light on the still open question of influence between the two artists. Ellen von Tideböhl, while working on an article on Skrjabin for the Stuttgart weekly musical periodical, *Neue Musikzeitung*, accompanied Skrjabin's entourage on his concert tour of the Volga in the Spring of 1910. She reports that Skrjabin acknowledged to her the equal importance of both Nietzsche's and Ivanov's ideas for the development of his own philosophy, long before his personal friendship with Ivanov evolved in Moscow: «I had with me Nietzsche's book *Die Geburt der Tragödie*. Skrjabin, seeing it in my hand one day, spoke of the wonders of the book and the view on art, especially where the philosopher speaks of Dionysius. He confessed he had been much strengthened in his doctrines and work by this book, and spoke of another which had an equal influence on him. Next morning he brought this book to lend me to read — Viatscheslav Ivanov's *All Above the Stars*. This copy had been sent him by the author, who had autographed the book», (from «Memories of Skrjabin's Volga Tour (1910)», *The Monthly Musical Review*, 1926, No. 6, p. 168). On personal meetings of Ivanov with Skrjabin see Lidija Ivanova's *Memoirs* in *«Novyj Žurnal»*, n. 148, sept. 1982, pp. 158-160.

⁴ Myl'nikova comments on the general significance of music in Russian symbolist aesthetics in her article. The metaphysics of music can be traced back through Nietzsche and Schopenhauer directly to the work of the Jena Romantic W.H. Wackenroder.

As early as 1903 in «Religija Dionisa», Ivanov advanced the view of the primacy of music when he related it to the origin of both language and religion⁵:

It is scarcely possible to distinguish the origin of language from the general awakening of rhythmical and musical abilities, as the ecstasy of rhythm was already the first sensation of a religious order⁶.

The notion of an innate musical sense, which Ivanov here attributes to human beings, has wide-ranging consequences for his views of religion, art, and culture. At the dawn of human history, man's «rhythmical and musical abilities» nourished a religious sense and gave rise to ecstatic and mystical religious experiences, which for Ivanov mark the true birth of humankind. Therefore in «Religija Dionisa» Ivanov defines man as *animal ecstaticum*, revising and thus challenging Aristotle's humanist position with an opposing mystical position, an argument that he would not fully articulate until many years later⁷.

Ivanov further associates music and religion on the psychological plane, asserting that both faith and music are «a type of contemplation and willing»:

Music expands and continues our «I», filling with its content a sphere in which it has not until then been conscious of itself; religion does the same: through it we come to know our «I» beyond its empirical boundaries, as a divine essence, not yet having realized its final identity with us, which occurs only at the height of mysticism⁸.

Ivanov's definition of music as «willing» derives more or less directly from the metaphysics of music elaborated by Schopenhauer and rethought by Nietzsche in *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. Although Ivanov disagrees in important ways with the philosophies of these two German thinkers, he shares with them a metaphysical assumption of the musical first principle of being, where the life force itself is conceived of as a musical element (*muzikal'naja stichija*), or, as Ivanov alternatively expresses it, a dionysian element (*dionisijskaja stichija*). Every endeavor to come into contact with the higher, «more real» reality — whether in art or religion — demands what Ivanov variously refers to as an effort of will, an upsurge (*poryv*), an impulse to ascend, or Eros, and he equates all these with music. The innate musical sense that Ivanov at-

⁵ Ivanov presented his first work on the religion of Dionysos, «Ellinskaja religija stradajuščego boga» and «Religija Dionisa», as a lecture series in 1903 at the Russian Higher School of Social Sciences in Paris. He subsequently published the series in the Russian journals *Novyj put'* and *Voprosy žizni* in 1904 and 1905.

⁶ V. Ivanov, «Religija Dionisa», *Voprosy žizni*, 1905, No. 7, p. 138.

⁷ Ivanov characterizes the history of western culture in terms of the ascendancy of the humanist attitude over the mystical religious attitude in the essay «Kruči — o krizise gumanizma» (1919). See the discussion below of Skrjabin and musical humanism.

⁸ Ivanov, «Religija Dionisa», *Voprosy žizni*, 1905, No. 7, p. 143.

tributes to man assumes ontological significance, for it connects him with the very heart of Being.

Ivanov's analogy between the psychology of music and of religion stands at the center of his aesthetic theory and sheds light on the sense in which he considers music the highest of the arts. In the essay «Predčuvstvija i predvestija» (1906), Ivanov explains his view of the creation and reception of works of art. «The very soul of art is musical», he writes, and every work of art, including the plastic arts, conceals hidden music⁹. Every true work of art, being symbolic, contains a meaning that is ultimately inexpressible in words. And every true work of art inspires the perceiver to ascend to that ineffable meaning which the artist, in his own musical aspiration, infused in the work. Both the creation and reception of works of art, like the religious striving to attain union with God, are characterized by Ivanov as being musical in nature. In other words, Music, considered apart from its concrete manifestations, functions in Ivanov's thought as an epistemological metaphor for the ascent towards Truth and the mystical union with God.

Ivanov, most emphatically in his early symbolist writings, believed that western culture was approaching the end of an era, a watershed that would mark the transition to what he referred to as an «organic age». He thought that this new stage of cultural and spiritual evolution would witness the rebirth of myth and the rise of a collective spirit among all people, which would be realized in the liturgical art form that he designated as the mystery theater¹⁰. Like Nietzsche in *The Birth of Tragedy*, Ivanov introduces the symbol of Dionysos to convey his idea of this new age. However, the conception of

⁹ Ivanov, «Predčuvstvija i predvestija», *Sobranie sočinenij*, III, p. 92.

¹⁰ The notion of the *Misterija* as a means of transforming reality was shared, although understood differently in its details, by the major Russian Symbolists, and played a central role in their thought until 1905. Ivanov, as he writes in «Vzgljad Skrjabina na iskusstvo», agreed with Skrjabin on many fundamental issues such as the purpose of art, and the ideas of *sobornost'* and choral action. But he could not accept Skrjabin's idea of the *Misterija*. See Myl'nikova's article for a summary of the differences between Ivanov's and Skrjabin's interpretations of the *Misterija*.

Ivanov's *Misterija* or mystery theater, based as it was on historical models such as Greek tragedy and the medieval mystery play, seems altogether sober compared with Skrjabin's apocalyptic understanding of the *Misterija*, which was conditioned by his theosophic views. In Skrjabin's view the *Misterija* was to take place over a period of seven days and to include an orchestra of thousands presided over by the composer himself. This *Mysterija* was to be literally the culmination of Western culture. Ju. Engel' reveals that shortly before his death Skrjabin had argued with one of his friends (who remains unnamed by Engel', but is likely to have been N.A. Berdjaev) about the question of who was the central Messiah: «Skrjabin argued that Christ was not the central Messiah of "our race" (in theosophical terminology). The central Messiah is the one who will create the final accord of the race, uniting it with the Spirit» (p. 90). Ivanov could not approve of Skrjabin's idea of the *Misterija*, and privately he seems to have considered it symptomatic of Skrjabin's growing mental instability (see Myl'nikova, p. 92). Ivanov's interpretation of Skrjabin's place in Russian music is based on Skrjabin's concrete achievements, particularly his harmonic innovations, rather than on his unfinished and unrealizable plans.

Dionysos that Ivanov develops beginning in «Ellinskaja religija stradajuščego boga» differs substantially from that of Nietzsche. Whereas Nietzsche stresses the overflowing joy and the will to destruction and self-annihilation that underlies ecstatic dionysian worship, Ivanov emphasizes the spiritual catharsis that occurs through the orgiastic (that is, communal) and sacrificial worship of the dying and reviving god.

Despite their different interpretations of Dionysos, both Nietzsche and Ivanov link the birth of tragedy with the «spirit of Music», which they take as virtually synonymous with the Greek god. The obvious connection between Dionysos and music lies in the fact that music played a prominent role in dionysian cult worship: percussion and wind instruments were used to induce ecstatic moods in the worshippers of the god. For Ivanov, a more profound association of Dionysos with the spirit of music was suggested by the communal nature of the dionysian religion, whereby the devotees of the god strove as a group through frenzied rites to attain union with him.

In the historical evolution of the dionysian rites to the art form of tragedy, the core of worshippers was preserved, but aesthetically transformed into the tragic chorus, which remained the embodiment of the «spirit of Music» in dramatic form.

In «Ellinskaja religija» Ivanov distills from the various myths about Dionysos a conception of the quintessential nature of the god, which he formulates in abstract terms as transformation and metamorphosis, or, more simply — dynamism, the element of motion, and intrinsic quality of life itself. Because music by nature is also dynamic, the logic of association that functions in Ivanov's symbolist thinking implies that the essential nature of Dionysos is musical.

Not only Dionysos, but Apollo, too, is associated with music both historically and in Ivanov's aesthetic philosophy. But the kinds of musical forms and instruments that Ivanov considers apollonian — melody, the solo voice of the tragic hero, the lyre, the piano, and the musical monologue as embodied in the works of such 19th century composers as Schumann and Chopin — differ fundamentally from those which he links with Dionysos. By virtue of his communal rites and his connection with the tragic chorus, Dionysos comes to signify for Ivanov musical harmony, «where the many-voiced dionysian element celebrates its somber holiday»¹¹. The concept of Dionysos is inherent, he believes, in the organ and symphony, where a multitude of voices is harmoniously united by the idea expressed in the music. Ivanov links apollonian music, then, with the last stages of the historical epoch of individualism, whereas he connects dionysian music with the future organic age and the spiritual harmony that will pervade it.

It follows from this that dionysian (one could substitute here «symphonic») music should engender the first herald of the coming organic age. This is precisely what Ivanov asserts in the essay, «Nicše i Dionis» (1904):

It had to be that earlier than in the word, earlier than in the rapture and

¹¹ Ivanov, «Nicše i Dionis», *Sobranie sočinenij*, I, p. 722.

frenzy of the great mystagogue of the future Zarathustra — Dostoevsky — that Dionysos revealed himself in music, the mute art of deaf Beethoven, who was the greatest harbinger of orgiastic secrets of the spirit¹².

The rebirth of the «spirit of Music» began first, in Ivanov's view, in the Ninth Symphony of Beethoven, with its choral finale of Schiller's «Ode to Joy». Dionysos emerged again only later in the 19th century in Wagner's tragic opera, «Tristan und Isolde», where Wagner dared, as Ivanov puts it, «to gaze directly into the eyes of chaos»¹³. Ivanov's characterization of this opera as a glance into the abyss refers both to the tragic plot and to Wagner's harmonic innovations — his extensive use of chromaticism and dissonance, which seemed to Ivanov like the voice of chaos (read Dionysos) sounding forth from the depths of Being.

Wagner's deviation from the aesthetic norms that dominated German music in the mid-19th century made him appear to be a dangerous mutineer on the ship of musical harmony. Nevertheless, Ivanov argues that it was just this aspect of Wagner's work that was destined to serve as an inspiration for Skrjabin:

Skrjabin, with an internal necessity, had to favor precisely Wagner out of the whole world of German music, and to be captivated by him alone, but even in this, not entirely: he had to be captivated primarily by Wagner the rebel, Wagner the mystic, and above all by that Wagner who was seeking in metaphysical eroticism union with the first principles of being — Wagner, the creator of «Tristan und Isolde»¹⁴.

In other words, Skrjabin had to be attracted by nothing other than the dionysian element in Wagner's work.

Ivanov's interpretation of Skrjabin's historical — one might even say cosmic — significance must be understood against the background of the central role that music plays in his aesthetic philosophy and his expectations regarding the birth of a new age. The significance of music in Ivanov's aesthetic suggests why it was essential that Skrjabin be above all a composer rather than another kind of artist: for as a composer, Skrjabin created in the very medium through which the «organic age» would come into existence. And as a composer, he was in a position to serve as a midwife at the birth of this new era.

II. Skrjabin as a National Genius

In the essay «Vzgljad Skrjabina na iskusstvo», written shortly after Skrjabin's

¹² *Ibid.*, p. 717.

¹³ Ivanov, «Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina», p. 99.

¹⁴ *Ibid.*

death in 1915, Ivanov was the first to take issue with the view of Skrjabin's music as cosmopolitan; that is, basically alien to the principles of composition adhered to by 19th century Russian national composers¹⁵. Even more interesting for the history of music criticism is the essay «Nacional'noe i vselenskoe v tvorčestve Skrjabina», where Ivanov claims for Skrjabin a position of pivotal importance in the history of Russian music and culture.

Ivanov prefaces his discussion of Skrjabin's cultural significance with a short digression on the concept of national genius. As the voice of his people, the national genius expresses not only their deepest sentiments, ideas, and ideals, but serves as the instrument through which they participate in universal human culture. The genius spiritually unites his nation (even when it does not recognize him or scorns him), and exercises a profound sensitivity to all the emotional and intellectual currents that are alive in his people, including that of which they are not yet conscious. This distinguishes him from the merely talented, whose reception of these currents is considerably more limited.

The contrast between the genius and the merely talented sheds light on Ivanov's analysis of Skrjabin's relationship to the national tradition in Russian music: the group of composers known as the Mighty Handful (*Mogučaja kuc̄ka*). This group, which centered around Milij Balakirev and included Cui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, and Borodin, distinguished itself from the musically conservative western-oriented camp in Russian music, led by Anton Rubinstein, by adopting a nationalist attitude towards music. The Mighty Handful were musical innovators who believed that conventional abstract forms and rules of technical procedure such as German counterpoint could be disregarded¹⁶. They turned to Russian folk music for inspiration for the form of their own compositions and to folk customs, religion, and lore for its content. Ivanov's rather severe judgment of this group is worth quoting at length:

Insofar as [these] composers became absorbed in the musical spirituality of the folk and saw the crown of their aspirations in a creative association with them, they are ... musical psychologists which, undoubtedly, in art constitutes a value, although not one of the first rank, but, in any case, a positive value. At the same time [they are] «psychologizers», that is (I limit my observations to the realm of aesthetics), heretics in the face of true art, who immerse it completely in the psychological givenness of the individual or the clan, and do not believe in its super-personal, super-national, super-phenomenal significance and symbolic correspondence to the spiritual realities of the world of eternal Ideas¹⁷.

¹⁵ Myl'nikova, p. 95.

¹⁶ Richard Anthony Leonard, *History of Russian Music*, (New York: Macmillan, 1957) p. 74.

¹⁷ Ivanov, «Nacional'noe i vselenskoe», p. 97.

The work of the Mighty Handful often penetrates and conveys the spirituality of the Russian folk and occasionally reaches great heights, as in parts of Musorgskij's «Chovančina». Nonetheless, their achievement remains, in Ivanov's eyes, narrow and superficial, the achievement of talent rather than genius, and ultimately amounts to provincialism. True art as Ivanov understands it, has a universal and not a limited national significance.

Skrjabin, in contrast to the Mighty Handful, produced a music that transcended national boundaries, yet without slavishly accepting the canonical forms of classical German music. Ivanov names him «a peaceful warrior for the universal task of the Russian spirit» who «strove to represent a moment of universal self-definition of the national Russian soul»¹⁸. The idea of a «universal task of the Russian spirit» is implicit in Ivanov's philosophical outlook from his earliest symbolist writings, although he begins to express this idea along Slavophile lines only in essays written during the First World War. Already in 1907 in «O veselom remesle i umnom veselii» (1907), he hinted at the special role that Russia would play in bringing into existence the «organic age» when he maintained that the rebirth of Dionysos — that is, the spiritual rebirth of western civilization — would occur first in the northern «barbaric» countries rather than in the southern Latinate countries. The particular Russian contribution to the «organic age» would be *sobornost'*, the consciousness and practice of the universal brotherhood of man, a notion which Ivanov shares with the Russian Slavophile philosophers and Vladimir Solov'ev.

Ivanov's association of Skrjabin with the «universal self-definition of the national Russian soul» puts Skrjabin directly in line with Dostoevskij's evaluation of Puškin's significance for world culture in his famous Puškin speech. Whereas Dostoevskij interpreted Puškin's role in Russian literature as that of a prophetic precursor of the mission of the Russian spirit in the family of European nations, Skrjabin as a national genius in music signifies for Ivanov an achieved stage in the fulfillment of that prophecy.

III. Skrjabin and Musical Humanism

Evidently at the time he was writing «Nacional'noe i vselenskoe» Ivanov began to formulate the problem of the crisis in western culture explicitly in relation to the concept of humanism. In 1919 he published his first essay devoted entirely to the problem of humanism: «Kruči — o krizise guumanizma». In «Kruči» he characterizes the entire spiritual history of western culture beginning with the Greeks in terms of two opposing approaches to reality: on the one hand, humanism, which he traces back to the

¹⁸ *Ibid.*, pp. 96 and 102.

philosophy of Plato and Aristotle, and, on the other, the older, mystical religious attitude which found its primordial expression in dionysian and pre-dionysian cults. These two approaches to reality represent, of course, the Apollo-Dionysos opposition in another guise. Ivanov defines humanism in «*Kruči*» as the attitude that postulates man as the measure of all things, an attitude that had been the cornerstone in the main line of development of western culture. Ivanov thought that the humanist ethos was declining in conjunction with the decay of the unified conception of the self that underlies it, and was yielding ground to the renascent mystical religious attitude. In «*Nacional'noe i vselenskoe*» Ivanov poses the problem from the viewpoint of music: specifically, classical German music since Bach.

The greatness of German music, in Ivanov's view, lies in the fact that it did not seek to be a national music, but rather to realize music as a universal all-human language. For this realization two principles were needed, which are related to each other as the flesh to the spirit. The «flesh» of German music was its perfect system of canonical forms that were derived from innate or seemingly innate musical categories. By the «spirit» of music, Ivanov means an elusive quality that gives life and meaning to the forms — a quality whose power varies with the artist's inspiration and the historical milieu in which he works. The giants of classical German music — Bach, Mozart, and Beethoven — united in themselves sublime talent with an ardent will to ascend to God. But as this will weakened in a later age and among lesser talents, so, too, did the inspiring spirit gradually diminish, leaving only forms void of significant spiritual content.

With Kant, the German spirit reached the zenith of humanist philosophy. In Ivanov's view Kant represents the imposition of norms derived from within man himself on what he calls the «chaotically undefined givenness of the world»¹⁹. Man, through categories of understanding which appeared to Kant to be innate, creates order in his world. But this creation of order is a human, and not a divine, structuring of the world. It is the epistemological analogue to what Ivanov calls ideal symbolism in the realm of aesthetics, where the artist imposes his own vision on reality, instead of surrendering his will to the biddings of divine inspiration. Ivanov believes that classical German music perfectly expresses the humanist philosophical position through the two aforementioned principles:

... Listening to the canonical or so-called classical German music and abstracting oneself with an effort of will from its spiritual or psychological content in order to imbibe solely the symbolism of its bare outline, you perceive in the logically compulsory agreement of these closed forms only a «human, all-too-human» will and resoluteness to follow the imperatives of duty and reason, to overcome all that is elemental and self-originative with the principles

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

of well-orderedness and balance, to limit the law of self-destruction with the law of self-preservation, to the victory of culture over nature and of boundary over boundlessness²⁰.

Translated into the language of the familiar Apollo-Dionysos opposition, this means that in Ivanov's estimation classical German music represents the victory of Apollo over Dionysos, and of humanism over mysticism.

Only Wagner disturbed the equilibrium embodied in the forms of German music. But whereas Wagner barely began to challenge the canonical forms, Skrjabin overturned them by developing a language of musical expression which decisively broke with the tradition of tonality that had been in place since Bach worked out the principles of his well-tempered clavier. The laws of Skrjabin's harmonic system were far from being understood at the time when Ivanov was writing about the composer. Yet Ivanov, with his keen aesthetic sense, believed that if harmony in Skrjabin's late music had begun to sound like discord, this did not mean that harmony had been abandoned; but only that certain outmoded forms of expression had been cast off, and that a new voice, whose tones the ordinary ear had not yet learned to hear, had begun to speak. This voice had emerged, Ivanov believed, in Skrjabin's own mystical experiences, where, immersed in the inner sanctuary of his being, he discovered a virgin universe: «an endless microcosm with its un-human drone, its primeval, innocent chaos and its un-earthly harmonies»²¹.

In the essay «Kruči», Ivanov introduces the example of Skrjabin's music to support his contention that humanism was passing away, and he refers to Skrjabin's break with the musical tradition as «musical transhumanism». With his idea of the death of humanism, Ivanov reinterprets Nietzsche's famous pronouncement in *Also sprach Zarathustra* that man is something which must be overcome. Skrjabin, then, was to Ivanov an artist who, like Zarathustra, cast down the idols of humanist values in music, but who, unlike his Nietzschean predecessor, replaced them with divinely inspired values, and not arbitrary values of his own invention.

IV. Ivanov's Myth of Skrjabin

The imagery through which Ivanov expresses his interpretation of Skrjabin's achievements and historical significance depicts Skrjabin as a promethean artist, who speaks to mankind from the far side of the threshhold of ordinary consciousness. Ivanov compares Skrjabin's work with an arrow that has been flung into the future, beyond the horizon of vision of his contemporaries. And he likens Skrjabin himself to

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 100.

Orpheus, who, as one of the hypostases of Dionysos, symbolizes in Ivanov's aesthetic an art which liberates. Orpheus, through his music, freed his beloved Eurydice from the bonds of death. By analogy, Skrjabin, too, was liberating a world imprisoned by outmoded, inherited values and categories of understanding. Skrjabin represents for Ivanov, then, much more than simply a composer with a new kind of music: he is a revolutionary of the human spirit, an artist-hero who felt himself to be «anointed» for the task of accomplishing the heroic deed of releasing mankind from its spiritual bonds.

Seen from the point of view of Ivanov's conception of Dionysos, to be anointed for a heroic task means to be designated as a sacrifice and destined for a tragic death. Ivanov understands Skrjabin's untimely death from blood poisoning in just this way: Skrjabin's death was not absurd, but symbolic and intrinsically necessary. In Ivanov's metaphorical expression, Skrjabin, by dying, becomes «a new fixed star in the heaven of our achieved glories»²². Like the heroes in Greek mythology, he is as though raised to heaven and immortalized as a guiding star with whose aid mankind can navigate a path in the unexplored universe of the spirit opening up before it.

Ivanov's myth of Skrjabin bears a provocative comparison with his depiction more than a decade earlier of another promethean liberator of the human spirit: the one who, for Ivanov personally and for many of Ivanov's contemporaries, initiated the very line of thought that led to the questioning of cultural and other values. This liberator was Nietzsche, who, as Ivanov writes, was the first to hearken to the voice of Dionysos struggling to be reborn. In the essay «Nicše i Dionis», Ivanov portrays Nietzsche as a heroic figure with a tragic flaw that led to his inevitable demise. Like Socrates, Nietzsche did not dedicate himself to music, but tried to escape Dionysos by taking refuge in philosophy, a discipline based on the apollonian principles of logic and clarity. He suffered the vengeance of Dionysos for his theomachy by being smitten with unrelenting madness. By contrast, Skrjabin devoted his life to music and translated the voice of Dionysos into his new harmonies. He accomplished in music the revaluation of values that Nietzsche had proclaimed.

²² *Ibid.*, p. 96.

Lowry Nelson, Jr. (Yale)

TIMES AND THEMES IN ROMAN DIARY

With four exceptions, all the poems in *Svet večernij* were written between 1913 and 1928. Some were published in journals, usually long after composition, and the whole collection, revised occasionally up to Ivanov's death in 1949, did not appear till 1962 in the Oxford edition prepared by O. Deschartes and Dimitri Ivanov. In many ways they are a continuation of Ivanov's poetic practice from the time of *Kormčie zvezdy* (1902/3), at least in technique, that is, lexis, form, and largely subject matter. Yet the Dionysiac and mythological element has practically disappeared and the poetry of immediate circumstance (the *poésie de circonstance*) has become more prominent: «Palinodija» even rejects the «hollow mask» of paganism and takes flight to the desert and the wild honey and locusts of St. John the Baptist, and direct conversational speech becomes more common. The two poems written after 1928 — «V detskij al'bom» (1947) and «Ave virgo victoriarum» (1932) — are quite simple *Gelegenheitsgedichte*. On the other hand the two great sonnet sequences — «Zimnie sonety» (1919-21) and «Rimskie sonety» (1925) — continue in a wonderfully matured fashion the elevated mode of the earlier collections in point of form and diction. In point of coherence or structure they go beyond the earlier coronas and cycles, especially the winter sequence which follows the passage of time and weather from deep winter to early thaw, the sign of Pisces, and Eastertide. Besides, the «Winter Sonnets» have as subject matter the immediate everyday experiences of separation from family and deprivation of shelter and warmth during the terrible winter in Russia of 1919-20. One may see them as a presage of the structure of «Rimskij dnevnik», subtitled in its fulfillment «1944 goda».

In «Roman Diary», by its very nature, immediacy is even more prominent and the passage of time even more coherent. The idea of writing a poetic diary seems quite original. It is certainly a means of coherence, but also of inspiration and malleable structure, and at the same time it is by diary convention open to the vagaries of day-to-day thoughts, events, accidents, and anniversaries. Obviously there is a whole spectrum of possibilities in keeping a diary or journal: at one extreme, timeless jottings of thoughts, aphorisms, or meditations detached from external happenings or practicalities; at the other, notations of current events with minimal reflection and com-

ment. We may usefully posit a norm somewhere in between. To what extent, we may ask, is «Roman Diary» a daily matter? A poem a day was fortunately not Ivanov's mechanical aspiration or purpose. The greatest number of poems for a single month is 13 for February and the least number is 6 for October. Not counting the two poems dedicatory to Ol'ga Šor and headed «Via sacra», there is in the whole «Diary» a total of 114 lyric poems, ranging in length from 7 (12 February) to 40 (10 August) lines. They are, of course, all rimed, in various patterns (some quite free) and they all are, with varying syllable-count, either iambic or trochaic in meter. In regard to external form they are thus squarely in the great Pushkinian tradition.

After such an external set of measurements it is proper to move on to matters of temporality and thematics. By temporality I mean simply the references to time passing, time past, and time to come. Without any systematic pretense there are references to the successive seasons; indeed they are so unsystematic as to number only about 8. Winter is white, the full moon carves marble bonds out of light, and the countryside has turned to stone under the Medusa's glare (7 December). Jokingly, winter is an aged mother-in-law of the bride spring and Košcei whose thunderous laughter is heard in the gusts of March (7 March)¹. When jasmin and gillyflowers bloom the April storms are merely the revelry of the prevailing blue sky (3 April). By July the frail poet looks to the coming winter and asks the month to warm him with a supply of warmth to last through the coming winter storms (2 July); and at the height of summer he fancies that nature feels the coming cold, perhaps as burning Attis' sickle cooled his «spike» (4 July); yet, contemplating sweltering Rome from his shaded terrace, he is content as a lizard on a fissured wall (11 July). Following these overt seasonal references, we must skip to November where a poem evokes the leaden landscape over which snowstorms brawl and which conduces to melancholy dreams in which «her» image may appear (4 November). Finally, even in the midst of winter there is a «rumor» in nature that snow will melt and grass peep out (1 December).

Sparing, then, are the overt references to the passing seasons. This is clearly not a cycle of nature poetry or, at worst, of seasonal clichés. But there are other dates of progressing time. As in the «Winter Sonnets» there is mention here of some of the signs of the zodiac: Aquarius (1 February), Leo (5 July), Aquarius again (8 July), Leo overcome by Virgo who lops his head which then appears in the moon's saucer (1 August), and Scorpio whose strings recall the sudden death of Lidija Dmitrievna on 17 October 1907 (1 October). A further set of temporal coordinates are religious holidays, mostly common to Orthodoxy and Catholicism: Epiphany (4 January), Candlemas (2 February), the Annunciation (1 May), the three Spasy (2 August), and

¹ In «Roman Diary» (Rimskij dnevnik) there are two ways of identifying individual poems: by day of composition and by number of poem within a given month. My usual reference is to number within a given month, the number being in boldface (neretto) to distinguish it from day of the month. Occasionally I specify day of the month (without boldface) if it is a feast day or an anniversary.

All Souls (1 November). They are recalled on or near their proper date. These zodiacal and churchly references are obvious means of structure in their temporal emphasis and, taken together with the seasonal references, constitute a casual unsystematic emphasis along with the dating of each poem on its day of composition. In fact the three temporal coordinates ensure and legitimate the outward diary aspect of the year's cycle. Within that cycle there are, in the poems, references to past and future (memories and approaching death) and to the immediate present. Besides there is time out of time: the *res novissimae*, heaven, hell, death, and judgment.

Since time is so insistent a theme, as well as a means of structure, it is somewhat artificial to separate it from thematics. Yet aesthetically it is useful to contemplate times and themes as counterpointed or interlaced. In terms of conventional themes expected of a poet aged 78, one would not be surprised to find death, decrepitude, depression, transience, regret, gilded recollection, and censure of the present age; or obversely, joy in the prospect of the after-life, serenity, sagaciousness, and simple resignation. What we have is a muted admixture: the fruit of a life lived continuously both in and out of time, a life of religious and conceptual and aesthetic search, a life which, toward its ending, has become benignly simplified. At least that is a valid characterization of the impression made by «Roman Diary» taken as an explicitly auto-biographical work of art. Other concerns and emphases will perhaps have been present in Ivanov's correspondence and conversations of the time.

One theme which also marks the time is war. Ivanov had had direct experience of wars: from the Russo-Turkish War of 1877-78 (in which his two older brothers took part) to the Russo-Japanese War of 1904-5 ending in disastrous Russian defeat at Tsushima and uprisings at home, the First World War that culminated for the Russians in the deposing of the Tsar and the October Revolution of 1917, and then the long Civil War that went on for more than three years. After such hazards the Second World War spent in Rome, for all its horrors, could be somehow endured. The year 1944 was momentous for Italy. Sicily had been successfully occupied by the Allies; in mid 1943 Mussolini had been overthrown and truce was signed by Badoglio six weeks later. But on 10 September 1943 the German army occupied Rome in response to the Allied invasion of the Italian peninsula at Salerno. Thereafter terrible fighting continued through the winter south and east of Rome till 4 June 1944 when Rome was liberated and the Germans withdrew to their cruelly fortified line. Ivanov writes of attacking airplanes as harpies and of the closeness to death and trust in Jesus, all in a simple 8-line poem (2 March). When the Germans leave Rome on 5 June, the already high expectations of the people seem to find a simple resolution and the «Astrologer» Ol'ga Šor, is perplexed and amused by the unguessed truth of her own guess-work (2 June). Three weeks later he is able to deploy his most outrageous rime, tanks/yanks (tanki/yanki), in a poem celebrating the eternal city that now receives hard-drinking Americans, Moslem muezzins, and Scottish bagpipers (7 June). But the «Goths» have wrecked the aqueducts and deprived him and others of electric light: a time like

Jonah's in the whale's belly or like Cyclops giving his eye for Dionysus' gift (5 July). Yet there are the Maquisards to celebrate (8 August) and there is scarcity to face (3 September). Remembrance of the air raids returns in October with the starker description of the effects of war on Rome: the cellar shelters like graves, the homeless wandering about, the taking and execution of hostages, and the thought that the evil driven out has fallen upon neighbors even more wickedly (5 October). Rhetorically this last poem of the war theme is effective in its anacoluthon: its self-interruptions are an attempt to tally and summarize monstrosities.

Myth had been an absorbing theme in much of Ivanov's earlier poetry and drama. It still figures prominently in the «Roman Sonnets», quite naturally since they celebrate old monuments of Rome. In the «Roman Diary» there is allusion here and there to commonly known mythic figures, such as Oedipus and Ixion, and dates, such as the founding of Rome. An exception is 5 April (date: 18 April) which remains to me an enigmatic clutter. (7 September I will consider later). But on the other hand there are successful poems on biblical themes. Already I have noted the religious feast days which of course derive from the Bible. Taking them together with 3 poems recounting biblical episodes (Jacob's ladder [7 May], Rachel and Leah [7 August], and Paul near Damascus [5 September]), we may conclude that a thematics of Scripture is more richly present than the formerly prominent mythology. In earlier years Ivanov had given his course of lectures in Paris on the *Hellenic Religion of the Suffering God* (1903) and then had published in Baku his *Dionysus and Predionysianism* (1923), in both of which he traced the lineaments of the «testament of the pagans». Not surprisingly that historical or developmental syncretism is still reflected in 1944 in poem no. 7 in September of the «Roman Diary». More about that later.

As another notable theme or strain I set up the category of intimacy. Here belong the poems recalling the death of Lidija Dmitrievna on 17 October 1907 (old style; nos. 1 October and 6 October), in the second of which her last words are poetically enshrined 37 years after they were uttered: «Svetom povejalo, Christos rodilsja» (or more literally, «Svetom tichim povejalo. Rodilsja Christos»). Here also belong the two introductory poems entitled «Via sacra» which are dedicated to Ol'ga Šor. In the first, bearing the title «Starosel'e» and the date 11/24 July 1937, Ivanov recalls the house on via Tarpea overlooking the ruins of the Forums and the monuments beyond, with its little garden of laurel, roses, and a fig tree, and rills among the underbrush that «sing their dream of earthly paradise» (Pojut svoj son zemnogo raja). He and she, among their books, share a single dream of two prayers preserving two memories, presumably of Lidija Dmitrievna and Vera Švarsalon: in this they are two inseparable wayfarers. The close intimacy evoked is Ivanov's tender acknowledgement of his devoted and learned friend. The second poem, dated 1 January 1944, recounts the destruction of that house after it had been expropriated by the Italian government to free the panoramic view. Also in the category of intimacy are Ivanov's poems on his birthday and his christening, the first of which (13 February) strikes me as peculiarly plain and

the second of which is mainly concerned with the boisterous month of March and with the Annunciation. Quite striking and unusual is the little poem to the cricket in his study (3 July). It is called a homebody, a hermit, something like a *domovoj*, and, in its chirping, something of a rival (*sopernik*). But its «hymn», ringing like the steppe, brings down his vanity. It is a poem that evokes the Alexandrians and Catullus in their vein of domesticity and 18th-century poets including Krylov (from whom a line seems quoted). The scene is intimate and even cozy, yet out of respect the poet keeps his distance from his unseen companion.

As a final theme I suggest art, artistry, and being an artist. This is of course more than a theme: it is a mode of life for Ivanov that could verge on aestheticism. Art is here, in the «Roman Diary», less prominent than in earlier collections, including of course the «Roman Sonnets». Yet still the singer occasionally sings his singing. Even when the Muses are mentioned it is not entirely casual or cliché. Somehow the faithful reader can be persuaded that for Ivanov the Muses (always capitalized) do exist. Even what seemed to me at first a poem of a middling gnomic sort begins to intrigue. I refer to the third from the last (5 December) in which, to paraphrase, the poet declares that sculpture, painting, and poetry are of the same family of the concordant Muses. Artists take us from this world into the neighborhood of another existence. (The more art reflects earthly images the more clearly we find in it another life and world). We surrender to previously unnoticed wonders: a breeze caressing a ripening field, a green spruce under the snow. Art can often, in a proper sense, be self-reflexive, as Homer, Dante, and many others show us. There is no need to run the point into the ground. Furthermore, art is consistent with the religious life; but it is no substitute for it. Presumably art has something of a true immortality for Ivanov in the afterlife.

Till now I have attempted some generalizations about the «Roman Diary», its temporality and its thematics. To my knowledge no one else has commented extensively on this work. To read it critically means engaging in many diverse readings. (The verb «to read» covers a multitude of acts and possible sins). The very variety can be celebrated as well as the continuity. My descriptive criteria of time and theme are useful up to a point, yet inevitably some poems will strike one as better than others. At one reading I came up with 12 to 16 which I judged the best, but still too many for my brief compass; so on the basis of quality I reduced the number to 6. What comes now is a preliminary attempt at evaluation.

(1) 7 March. Bellerophon's winged horse Pegasus is familiar to all as creating, by striking its hoof on the ground, the (horse) fountain of Hippocrene on Mount Helicon, dear to the Muses. In this poem Pegasus, though by nature «beyond the clouds», still takes drink from springs and food from earthly meadows, at least while on this «shore of separate forms». The dreams that the gods vouchsafe us are in their language and their melody cannot be caught by earthly strings. Love that sings in them will remain soundless on earth, so long as the poet' dwelling place is flesh and blood and that of

Pegasus an azure prison. Thus far a paraphrase. Now the winged horse is so pervasive a symbol of the ethereal aspirations of poetry and poetry is so conventionally assumed to be somehow divine, that we are surprised that it is here declared earth-bound and divine speech unintelligible. There is, then, a limit to human art. Even for Pegasus, that chimerical and amphibious creature, the vast region in which it flies is bounded and thus confined. Beyond multiple forms, beyond the springs and meadows of earth, beyond flesh and blood, beyond our nomadic dwelling (šatér), lie true divinity and human immortality which are beyond art. The understatement and tension in this little poem are fully controlled to the end that the great issues involved are not flatly and didactically stated but rather concretize in necessarily limited human (and equine) terms: as in the phrases «stojanki čas» and «na beregu», as well as the surprisingly odd and suggestive «šatér».

(2) 8 March. This poem on *The Tempest* is, like the one on Pegasus, about the nature of art, here viewed in its human paradoxicality. The paradox, crudely put, is that fictional creation can overmaster the creator. We recall that *The Tempest* was Shakespeare's last play: his day hastens toward sunset now that his creation Ariel no longer sings. By light irony Prospero is made the surviving alter ego of Shakespeare, the magician, who creates the magician, who by his magic commands the obedient Ariel. Prospero, like Shakespeare, was in complete control of the action, arranging encounters, blocking violence, evoking spirits and masques. His practice is benevolent magic, but that must humanly yield to young love and a return from the enchanted isle to the real world of Milan now chastened. Yet after the magic is over the magical creature remains: Ariel, once liberated from Sycorax's imprisonment and now freed forever. It was the end of Shakespeare's poetic career, and thus the speculative question may well arise: Was Prospero-Shakespeare essentially animated by his own creation or creature? To simplify: art is magic, fiction takes on the semblance of reality, convincingly imagined creatures have a life of their own. In the last stanza Prospero-Shakespeare seems, in the play, to have bidden farewell to his creative soul that may still remain his sovereign whom he once commanded but who now more ethereally commands *him*. At all events, Prospero's last words to Ariel in *The Tempest* are:

my Ariel, chick,
That is thy charge. Then to the elements
Be free and fare thou well. (V, i, 316-18).

However we finally square the poem with the play, they remain poised in both paradox and gentle irony, free-valenced and suggestive in ways that enrich poetry by refusing flat resolution. Somehow in the realm beyond the action of the play Ariel, as Prospero's soul, will enter the «proud dwelling» of the future which the play, at its end, prospects.

In the two poems just discussed we have two perspectives on art and creativity which need not, in the name of art, be resolved in generalities.

(3) 5 September. In the Acts of the Apostles this first account of Paul's conversion is given in Chapter 9.

And Saul, yet breathing out threatenings and slaughter against the disciples of the Lord, went unto the high priest, and desired of him letters to Damascus to the synagogues, that if he found any of this way [that is, of the Christian faith], whether they were men or women, he might bring them bound unto Jerusalem. And as he journeyed, he came near Damascus: and suddenly there shined round him a light from heaven: and he fell to the earth and heard a voice saying unto him, Saul, Saul, why persecutest thou me? And he said, Who art thou, Lord? And the Lord said, I am Jesus whom thou persecutest: it is hard for thee to kick against the pricks. (9: 1-5; cf. 22:1 ff.)².

Saul/Paul is blinded by the light for three days. Naturally he at once desists from his furious persecution that had even involved him in the stoning of the protomartyr Stephen. At the point where Paul goes on his first zealous mission the text of Acts, without explanation, shifts silently from the Semitic name Saul to the fully Latin name Paul which will come to suggest the Roman universality (citizenship) of the Church: indeed Paul, like Jesus, was fulfilling the Old Testament and on his own he universalized the Church through his originally secular Romanness. Returning to the biblical text, the phrase «it is hard for thee to kick against the pricks» means in paraphrase «you are hard on *yourself* when you actually *kick* the goad». A goad is to be avoided rather than attacked. In his poem Ivanov scores his best touch in the lines

Ty, Savl, svirepyj byk, jarilsja
Protivu Pavlova rožna.

The later Paul would wield the goad of his zealous teaching to convert lesser Sauls to the true faith and maintain them in it. Ivanov's irony here matches that of Paul in, for example 2 Corinthians 12: 13 where he writes to the congregation, «Is there any way in which you have been given less than the rest of the churches? Forgive me for this unfairness!» In the poem stress lies on the present. «Now you groan like a woman in labor and are twisting in the dust of the road. Whence comes the voice? "Why do you drive me, O Saul, from my land?"» Here the notion of persecution is concretized in the simple «goniš» and the added unbiblical phrase «iz moej zemli» — as one would drive a herd, a flock, a congregation from rightful property. Christ of course refers to

² In the standard modern Russian translation of the Bible (Moscow: Patriarchate, 1956) verses 3 and 4 read: «On upal na zemlju i uslyšal golos, gorovjaščij emu: Savl, Savl! čto ty goniš' Menja? On skazal: kto Ty, Gospodi? Gospod' že skazal: ja Isus, Kotorogo ty goniš'. Trudno tebe idti protiv rožna».

himself as the Church, his *corpus mysticum*. But that looms in the future of history. Thus by simple means the poem dramatizes this crucial moment in the life of St. Paul and that of the Church.

(4) 7 September. It is noteworthy in the trajectory of Ivanov's scholarly and religious concerns that in his old age he should poetically affirm his notion that the pagans too had the glimmer of a true revelation. He calls on Christians to honor the truth possessed by the heathens, though it has been purified and hallowed since through Christ's presence. Dark Heraclitus darkly heard of the Logos. In fact, Heraclitus fragment 199 reads: «It is wise to listen, not to me but to the Word [Logos], and to confess that all things are one». Furthermore the Eleusinian mysteries of the grain goddess Demeter (Ceres) whisper in anticipation Christ's words, «Except a corn of wheat fall into the ground and die, it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit»³. These words in John 12:24 were spoken just before Passover. This, then, was the revelation of the pious Hellenes. The true faith instills in us veneration for the dreams of man at the dawn of religious awareness. For Ivanov Dionysus the suffering god, the god of wine and ecstasy, frequenter of earth and the afterworld, was a primitive intimation of Christ. In parallel fashion, the Eleusinian mysteries which celebrated the fertility goddess Demeter and her daughter Persephone gave a paradigm of death and rebirth: the ear of grain (*kolos*) was laid in earth as dead only to sprout miraculously into life. In a stanza recorded by Ol'ga Šor in her notes Ivanov is more explicit:

Bog stražduščij — predvestnik Syna;
 Orfej—proobraz, Apollon
 Premudrost' Božija — Afina.
 Otec bogov — Otec vremen.

This last burst of developmental syncretism seems excessively bold and compressed. It was to be the penultimate stanza in the original draft, but was wisely omitted. Thus, instead of a heavily didactic and tendentious poem, we have one that is brilliantly and suggestively allusive. If the mythological presentiments are pushed hard the Christian god may seem to have been something of a primitive bungler instead of a gradual self-revelator.

(5) 2 November. Paraphrase here will be helpful. This earthly globe will become more crowded and dense as we wind hemp into a ball. We are like a top spinning over the abyss of cosmic space: indeed we are lumps of mere stardust. God says how puny and bereft you are. So don't make grand designs nor renounce yourself. Boldly say to

³ «Istinno, istinno govorju vam: esli pšeničnoe zerno, pav v zemlju, ne umret, to ostanetsja odno; esli umret, to prineset mnogo ploda».

God: «I am your world». Coiling up in a miraculous spiral and winding distance after distance round your coil, you'll stand before the Father's countenance not as lime before the Builder but as His other face. In the first stanza the notion of human existence in the universe is presented as circular and menial activity in an ever crowded space. The sphere of earth is counterpointed by the ball of hemp or flax, the spinning top, and the mere lump of stardust. And in the second stanza God's question underscores man's seeming helplessness but ends with the injunction to face up to God. (Who says this is unclear from the text). Yet for all his puniness man can constitute himself a spiral or a strong coil in space. In God's presence, then, he is no longer mere lime or mortar, but, in fact, God's other face. The associations here are rich. Adam was created out of earth, and earthen construction; but at once he was given a countenance in God's own image (*ad imaginem Dei*). When God the Son took on human shape He was both God and God's image, and so man's brother in a most complex and theologically mysterious way. Thus the poem passes from one round or rounding image to another up to and including the climactic last line: «*a Ego drugim litsom*». The striking surprise may remind us of the great religious poet George Herbert. I know of no great parallel in Russian.

(6) 4 November. This is a simpler poem than the others I have commented on. Nonetheless it has a certain figurative richness that evokes an autumnal mood and a final muted burst of emotion and surprise. Toward evening snow-storms had scattered the leaden-colored forest leaves. And now the sheep rush westwards dropping tufts. A fiery shepherd in tatters kindles a fire along the earth; that fire now has gone over the edge and burnt out. With something like an Old Germanic set of kennings the partial and temporary clearing of the sky at sunset is described: tuft-dropping sheep as clouds, the sun as a fiery shepherd going under. The vagrant blizzard roams about in the dark. In the last stanza the howl of snow-storms and the unhospitable North are apostrophized. From the vantage of Rome it would seem to be one of the few references to Russia, to the Soviet realm. The last two lines are a tentative, moving question that in this life is answerable only by faith and feeling: «Is it not a confederacy of mutual anguish that reveals to me in dreams your image?» If it were not for the interrogative mode, the ambiguity of the word «*sgovor*», and the final placement of «*obraz tvój*», the lines would be flat. But all these features together create a deep sense of both communion and separation. It is only an image, an image shown in dreams. I leave unresolved any possible autobiographical gloss, just as the poet leaves out any eschatological resolution.

Here, then, are six poems from the 116 of the «Roman Diary». They are among the best in my view for the qualities I had underscored: coherence, suggestiveness, surprise, dramaticality, etc. They avoid flatness, didacticism, conventional phraseology, and emotive extremes. The task I have undertaken here is hardly easy and not a little

presumptuous. As I have said, a particular reading is only one of many. I only trust that my future readings and those of others will achieve a worthy illumination of the work. I am not convinced that as a whole the «Roman Diary» can be called an aesthetic success without qualification. By stressing in the first part of my paper the continuities of temporality and thematics, I attempted to suggest some means of structural coherence. Such levels of relative abstraction must be tested and validated by descent to the essential particulars of craftsmanship. My sampling of six poems is insufficient to rise to richer generalizations. So this remains a first and partial step on a continuing exploration of the art of Vjačeslav Ivanov.

Andrey Shishkin (Salerno)

VJAČESLAV IVANOV ED I GIOVANI POETI
DELL'EMIGRAZIONE RUSSA:
CORRISPONDENZA CON I. N. GOLENIŠČEV-KUTUZOV

«Ricordo il mio primo incontro a Roma nell'estate del 1927 con ‘uno degli ultimi grandi umanisti d’Europa’, come bene disse di V. Ivanov il critico francese Du Bos. Io ero arrivato da Dubrovnik. Al ‘Caffè Greco’ fui presentato dal professor Aničkov, un vecchio amico pietrogradese del poeta. Alto, con i capelli lunghi un po’ bianchi e un po’ biondi, con il viso lievemente arrossato dalla malaria romana, V. Ivanov produceva una forte impressione. I suoi occhi non tanto grandi, tra il grigio e il blu, mi penetravano attraverso gli occhiali. Indossava un abito nero di vecchio stampo e una cravatta Lavallière nera. Assomigliava a un professore dell’Università di Heidelberg dell’inizio del secolo scorso. Dietro questa sua apparenza antiquata da incisione di Chodoveckij, dietro il suo modo di parlare e sorridere (che mi ricordava molto il sorriso di Giove nell'affresco di Villa Farnesina) traspariva l’eterna giovinezza dei grandi artisti. Sembrava che fosse venuto Goethe in persona dal medaglione del ‘Caffè Greco’ per terminare un discorso iniziato un secolo prima. V. Ivanov abitava vicino a piazza di Spagna in un piccolo appartamento al piano superiore di una casa moderna e triste. Questa casa era la sua ‘torre romana’ in cui noi quasi ogni sera nelle estati del 1927 e 1928 insieme al professor Aničkov discorrevamo di poesia, di religione, di crisi della cultura, dell’Antica Grecia e del Medioevo. V. Ivanov viveva in solitudine, era pieno di rassegnazione. Il suo libro preferito era *De Civitate Dei* di Sant’Agostino¹ (...). Agli ospiti leggeva i suoi ultimi versi e il poema *Čelovek* (...). Una sera lui mi chiese di interpretare il poema ‘nei suoi quattro significati’ secondo le regole dei commentatori scolastici medievali»².

¹ Da una comunicazione di O. Dešart del 1925 apprendiamo che «lamentandosi nella lettera a un amico del dolore e della tristezza alla vista dello sfacelo spirituale del mondo», V. Ivanov disse che «più vicino di tutti alla sua anima era il Beato Agostino» - cfr. O. Dešart, *Vvedenie*, in I, p. 175.

² I. Goleniščev-Kutuzov, *Dostojevski i Vjačeslav Ivanov*. Srpski književni glasnik, Beograd, nova serija, XLVI, broj 2, 16 sept. 1935, p. 101-102; l’articolo è presente anche nel libro: I. Goleniščev-Kutuzov, *Iz nove ruske književnosti*, Beograd 1937, p. 61-62. Su Kutuzov vedi: V. M. Žirmunskij, *Pamjati I.N. Goleniščeva-Kutuzova*, in I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*, M. 1971, p. 517-524; D. S. Lichačev, *I. N. Goleniščev-Kutuzov*, in: I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Slavjanskie literatury. Stat'i i issledovaniya*, M.

Le serate romane con V. Ivanov rimasero a lungo impresse nella memoria di Il'ja Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov, discendente di una famosa casata che annoverava tra i suoi membri il valoroso feldmaresciallo, vincitore di Napoleone, e molti poeti del XVIII e XIX sec.. Laureatosi nel 1925 all'Università di Belgrado, esordì come poeta e in seguito divenne noto filologo russo, slavista e italiano. Nella «torre romana» Ivanov aveva fatto leggere a Kutuzov la poesia *Palinodija* e il ciclo *Rimskie sonety*.

Kutuzov ricorda «le vigilie notturne romane», «i nostri conversari, le Vostre chiaro-veggenti esege... e l'amara fragranza della Tebaide dei vostri libri» nella sua prima lettera spedita subito dopo la partenza da Roma.

Fu nella «torre romana» che avvenne l'iniziazione del giovane poeta, come lui stesso scrisse nella dedica al proprio libro di versi *Pamjat'*:

Kazalos'
V bibliotečnoj tišine
Čto prošloe živet vo mne,
I s buduščim ono slivalos'
V bessmertnyj gimn. ...
V slovach Tvoich
Blaguju vest' uslyšal ja
Na bašne v čas nočnogo bden'ja,
I polučil blagosloven'e
Dlja tvorčeskogo bytija³.

Degli incontri nella «torre romana» veniamo a conoscenza dalla dedica che Kutuzov aveva apposto nell'estratto di un articolo sulla lirica del poeta, pubblicato nei «Sovremennye zapiski»:

Vjačeslavu Ivanovu,
Poetu, Učitelju Pokolenija, Knigociju
na pamjat' o Rimskich večerach, grečeskich urokach
na terracine i musikijskikh besedach ...⁴.

1973, p. 3-16. Una lettera di Kutuzov a Ivanov del 3 febbraio 1935 è pubblicata da D. V. Ivanov in *Russica-81. Literaturnyj sbornik*. New York 1982, p. 381-382.

³ Russica - 81, p. 379-380.

⁴ Kutuzov dedicò alcune opere a Ivanov. Tra le altre riportiamo qui la dedica apposta al libro summenzionato: *Iz nove ruske kn'iževnosti*:

Glubokouvažaemomu i dorogomu
Vjačeslavu Ivanoviču
Ivanovu -
Učitelju, drugu, voditelju,
patriarchu Novoj russkoj poezii -
pevcu božestvennoj polnoty bytija -

A V. Ivanov, poeta, Maestro della generazione, Bibliofofo, in ricordo delle serate romane, delle lezioni di greco sul terrazzino e dei conversari musici.

(Archivio romano di V. Ivanov)

Nei «conversari musici» uno degli argomenti preferiti era Dante; V. Ivanov comunicava a Kutuzov che nelle sue conversazioni con A. Blok all'inizio degli anni '10 «aveva parlato spesso di Dante. La poesia d Blok del 1912 *Byl skripok voj...*, dedicata a V. Ivanov, conserva le tracce di questi discorsi». Il poeta raccontava poi a Kutuzov che tra i simbolisti «all'inizio del XX sec. c'era stato un accordo per tradurre la Divina Commedia collettivamente: Brjusov avrebbe tradotto l'Inferno e V. Ivanov il Purgatorio e il Paradiso. Questo progetto non fu portato a termine. Alla fine degli anni '20 Ivanov ritorna al lavoro di traduzione di Dante e Kutuzov comunica che ebbe la ventura di ascoltarlo leggere un canto del Paradiso, tradotto con la solennità, l'arcaicità e la forza propria del maestro del simbolismo russo»⁵.

È evidente che le conversazioni su Dante con Ivanov influirono in una certa misura sulla formazione del giovane studioso come dantista (com'è noto, dopo qualche tempo — ormai negli anni sessanta — Kutuzov divenne uno dei più grandi dantisti russi, autore di una biografia di Dante per molti versi esemplare e traduttore di molte opere poetiche dell'autore della «Commedia»). Bisogna rilevare che Kutuzov cominciò a scrivere uno dei suoi libri su Dante e continuò a tradurre la «Vita Nuova» subito dopo le conversazioni nella «torre romana». Nella lettera da Dubrovnik del ~~27 dicembre~~ 1928, egli scriveva a V. Ivanov: «Tuttavia sono ancora fedele alle mie impressioni italiane. Il libro sulla giovinezza di Dante è al centro delle mie occupazioni. Nello stesso tempo correggo e preparo il commento alla traduzione della *Vita Nuova*»⁶. 73

eta kniga iz dal'nej
Illirii, ot beregov
Adriatiki i Dunaja -
ot duševno i serdečno
predannogo avtora
Belgrad
10/VII 1937 g.

(Arch. rom. di V.I.)

⁵ I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*, cit., p. 482, 467-8.

Nell'archivio romano si trova il manoscritto di un importante frammento del Purgatorio (Pubblicata da Pamela Davidson in Oxford Slavonic papers, v. XV, 1982, p. 128-129). A tutt'oggi non sono state trovate tracce di una traduzione del Paradiso nell'Archivio romano o nella Biblioteca «Lenin» a Mosca (v. Pamela Davidson. Vyacheslav Ivanov and Dante. in: Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, 1986, p. 147-161).

⁶ Archivio romano di V.I.

Per ragioni tecniche diamo qui gli estratti delle lettere dell'archivio romano solo in traduzione italiana. L'insieme della corrispondenza sarà da noi pubblicata, nel testo originale, su Europa Orientalis, n. 6.

Alla fine del 1929 Kutuzov si recò a Parigi, dove si iscrisse alla Ecole des Hautes Etudes Historiques et Philologiques presso la Sorbona ed entrò in contatto con il gruppo «Perekrestok» che, secondo le parole di Gleb Struve, coltivava forme rigide, professava un certo tipo di neoclassicismo e si teneva lontano dai poeti della «nota parigina»⁷. Nello stesso anno Kutuzov pubblicò i suoi versi nella prima raccolta di poesie del gruppo e nei «Sovremennye zapiski», l'unica rivista critico-letteraria degli esuli russi (il cui titolo alludeva a due note riviste del «Secolo d'oro» della cultura russa: il «Sovremen-nik» di Puškin e gli «Otečestvennye zapiski» di Nekrasov)⁸, in cui Kutuzov si meritò un posto d'onore tra *Začita Lužina* di Sirin-Nabokov e *Deržavin* di V. Chodasevič. È caratteristico il fatto che la poesia *Ofort* (*Zdes' pastuch igaet na svireli...*), pubblicata nei «Sovremennye zapiski» e datata Roma 1927, dedicata a V. Ivanov, parla dell'impulso creativo che dava a Kutuzov la città eterna:

I kak budto med'vo mne rydaet,
Slovno kto-to, v stynuščej tiši,
Ostrem upornym pronicaet
Tonkij vosk nedrognuvšej duši⁹.

Alla fine di gennaio 1930 Kutuzov lesse a una seduta dell'«Unione dei poeti» un saggio su V. Ivanov, citando i suoi nuovi versi romani. M. Cetlin, uno dei critici più importanti dei «Sovremennye zapiski», gli offrì immediatamente di pubblicare la relazione di Kutuzov e i versi di Ivanov sulla sua rivista; una simile offerta gli venne fatta anche dal direttore della rivista «Čisla» Nikolaj Ocup e dal responsabile del settore letterario del giornale «Vozroždenije» Sergej Makovskij. Kutuzov prima di tutto decise di rivolgersi a V. Ivanov per chiedergli il benestare. Il 24 aprile 1930 Ivanov scrive:

«Rispondendo alla Sua domanda, Le dirò che, sebbene non voglia obbedire ad un richiamo in Russia, preferisco tuttavia essere fedele alla mia promessa grazie alla quale ebbi il permesso di andare all'estero, all'impegno cioè di non collaborare alla stampa dell'emigrazione. Nei Suoi articoli, tuttavia, Lei può accennare a qualcuna (non molte, però) delle mie poesie inedite, non menzionando ad ogni buon conto di avere a questo proposito la particolare autorizzazione dell'autore: è naturale che qualche copia con le poesie del poeta passi da una mano all'altra. Non starò a protestare contro una supposta amichevole *indiscrétion* (permessa, ripeto, in misura molto limitata). Ecco tutto. E per la Sua premura verso la mia musa, grazie di tutto cuore».

Il carattere specifico dei rapporti tra V. Ivanov e Kutuzov è nel fatto che entrambi erano poeti, filologi e critici letterari e, in particolare, l'uno critico della poesia dell'al-

⁷ Sulla «nota parigina» vedi Ju. Ivask, 1) *Poezija staroj emigracii*, in *Russkaja literatura v emigracii*, a cura di N. P. Poltorackij, Pittsburgh, 1972, p. 45-69; 2) *Parizhskaja nota*, in *Handbook of Russian Literature*, a cura di V. Terras, New Haven e London, 1985, p. 330.

⁸ G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, Parigi 1984, p. 52.

⁹ «Sovremennye zapiski», 1929, n. 40, p. 245. La poesia fu inclusa nella raccolta *Pamijat'*, cit., p. 38-9.

tro. Permettendo al suo amico di scrivere articoli sulla sua opera, e fornendogli materiale a questo scopo, le sue poesie inedite, V. Ivanov, per parte sua, parla a Kutuzov dei versi del giovane poeta; un tale tipo di rapporti è caratteristico per i loro ulteriori contatti. Sempre nella lettera del 24 aprile 1930 troviamo che alcune esperienze poetiche di Kutuzov non dispiacciono a V. Ivanov (qui si parla, sembra, delle poesie scritte in versi liberi *Posle grozy v Dubrovnik o Pepel'*¹⁰⁻¹¹⁾, e verso altre ha un atteggiamento critico (criticava la poesia *Ankona* e *Melancholia*¹²). È importante notare, inoltre, che Ivanov non assume mai nei confronti di Kutuzov l'atteggiamento del maestro di poesia, cosa che in seguito annoterà e sottolineerà pubblicamente.

«... Ho scritto di Lei a Stepun mandandogli le Sue poesie, i versi liberi che mi sono piaciuti molto. Sono contento che vi siate intesi con i «*Sovremennye zapiski*» (...). Ringrazio per le poesie speditemi, soltanto non tutto in esse mi piace (...), la *maestria* non è stata ancora conquistata, manca sempre il rigore, la sobrietà dell'arte, la tanto sospirata benefica semplicità. Perdoni *il vecchio brontolone* che crede in Lei».

Dopo aver ricevuto il beneplacito, anche se limitato da serie riserve, al proprio progetto, Kutuzov, dopo alcuni mesi pubblicò due articoli su V. Ivanov e vi aggiunse le ultime poesie dell'amico.

Il primo articolo di Kutuzov, *Otrečenie ot Dionisa*, fu pubblicato in uno dei due più importanti quotidiani parigini, «*Vozroždenie*», il 3 luglio 1930 (N° 1857). «Quasi tutta la vita di V. Ivanov è trascorsa 'sotto il segno' di Dioniso», scrive Kutuzov. Molte sue poesie sono ispirate dal dio greco, ma le sue intuizioni liriche sono messe alla prova, analizzate nei lavori scientifici, pubblicati nei primi dieci anni del secolo. La monografia *Dionis i pradionisijsjstvo*, pubblicata nel 1923, rappresenta una nuova tappa nel suo pensiero, è «un lavoro estraneo (...) alle passioni giovanili»; l'autore «mise in dubbio la giustezza delle proprie costruzioni iniziali e sottopose nello stesso tempo ad una dura critica i lavori dei suoi predecessori, in particolare di Nietzsche». «Una frattura analoga — scrive ancora Kutuzov — avviene nell'orientamento poetico di V. Ivanov». La sua poesia *Palinodija* è la proclamazione poetica di questa frattura. Kutuzov ne riporta il testo e quindi la commenta: «Ora, si può pensare, egli rifiuta i richiami delle gole di Delfi. Dalle passioni dionisiache egli si purifica nei deserti di una nuova Tebaide». Questa, allude Kutuzov, è l'adesione di V. Ivanov al mondo della cultura cattolica: il cristianesimo occidentale per il poeta è catarsi, ritorno dalle profondità della notte bacchica allo splendore del mezzogiorno, alla brama chiarezza, alla sospirata pienezza¹³.

¹⁰ La prima in *Pamjat'*, cit., p. 31-3; *Pepel'* vide la luce per la prima volta nella raccolta *Perekrestok* (I), poi aprì la raccolta *Pamjat'*.

¹² Le poesie di cui parla V. Ivanov nella lettera del 24 aprile 1930, le aveva già lette manoscritte; esse furono pubblicate nella raccolta *Perekrestok* nel maggio dello stesso anno.

¹³ Non si può non osservare che questa interpretazione di *Palinodija* è troppo semplice e lineare. Sempre nello stesso articolo Kutuzov citava la tesi di V. Ivanov per cui «la religione di Dioniso per prima nell'Elade ha determinato con il suo indirizzo lo spartiacque che da allora spinge irresistibilmente tutto l'anelito

Il secondo articolo, che vide la luce anche nell'estate del 1930 nei «Sovremennye zapiski» (la dedica a V. Ivanov su un estratto è datata agosto 1930) si apriva con un sottile studio della poesia «dionisiaca» del poeta: «essa è pervasa di erotismo cosmico che trasfigura il mondo e risveglia il caos antico». Dopo avere ripubblicato la poesia *Palinodija*, Kutuzov presenta al lettore il ciclo *Rimskie sonety*, allora inedito; di nove sonetti egli per primo ne pubblica quattro. Secondo Kutuzov l'*Ave Roma*, dei sonetti, è «la risposta (del poeta) al *Terror Antiquus*, al suono sconnesso dei flauti dionisiaci» (p. 466).

Il primo sonetto di questo ciclo è particolarmente importante per la comprensione del pensiero filosofico dell'ultimo periodo romano di Ivanov; qui sono presenti «in nuce» le idee dettagliatamente svelate più tardi nella «*Lettera a Du Bos*» (1930). Kutuzov così interpreta questo sonetto: «Le basi dell'umanesimo e della sua cultura europea sono state scosse (ricordiamo la *Corrispondenza da un angolo all'altro*), ma le catastrofi testimoniano della pienezza dei tempi, della futura celebrazione della città di Dio (...) E mentre continuano le 'gare sull'ippodromo mondiale' e gli assi si rompono uno dietro l'altro all'ultima meta, in mezzo a tutte le scosse e gli incendi Roma rimane l'unico grandioso spettatore. Non è la prima catastrofe cui essa assiste. Troia è andata distrutta, ora va in fiamme la Russia. A Roma, secondo le testimonianze di Virgilio, è rinata Troia, in essa è la garanzia del futuro rinnovamento (p. 466).» Suscita qualche riserva l'interpretazione di Kutuzov, che vede nel sonetto l'identificazione della Russia con l'antica «Troia degli antenati», bruciata e condannata all'abbandono e pensa che l'unica speranza del poeta sia ormai la Roma cattolica. C'è invece una metonimia: come nel passato la nuova Troja (per parlare con Virgilio) bruciò e risuscitò dalle ceneri, così la Russia, passando attraverso la prova delle fiamme, si rinforzò e crebbe. (Tale è l'interpretazione di questo sonetto data da D.V. Ivanov). Vedi a questo proposito la lettera a ignoto del 7 ottobre 1935, di cui è conservato nell'archivio il brogliaccio, e che citiamo più tardi.

Come conferma Kutuzov in Italia era cominciato un nuovo, particolare periodo poetico nell'opera di Ivanov: «Dopo la guerra e la rivoluzione, sotto i cieli ausonii il poeta assunse una chiarezza solare bramata poiché si è compiuto il tempo e sono venute meno le tentazioni» (p. 469). Una convincente testimonianza di ciò egli vede nel sonetto finale del ciclo *P'ju medlenno medvjanyj solnca svet* e lo paragona alla poesia programmatica *Krasota* che apre il libro *Kormčie zvezdy*: adesso, secondo le parole di Kutuzov, la Bellezza in V. Ivanov non serve più Adrastea, cioè il destino ineluttabile, inesorabile, la Necessità universale (cfr. I, p. 859). «Ora l'eternità ha tesò il suo anello nuziale al giorno morente del poeta (...). E persino quando il diurno Apollo si nasconde,

religioso verso l'esito finale: il cristianesimo». O. Dešart nell'Introduzione (I, 176), scrive che *Palinodija* «non costituisce affatto un rifiuto dell'Ellade». Cfr. anche l'interpretazione di uno dei *Rimskie sonety* fatta da F. Stepun nell'articolo «*V. Ivanov*», «*Sovremennye zapiski*» n. 62, 1936, p. 244-5 o in *Vstreči*, München, 1962, p. 157-8.

nell'oro del cielo serale rotondeggiava il simbolo dell'eternità: la cupola azzurra di San Pietro». Dando al sonetto un'interpretazione strettamente «romana», cioè «cattolica-occidentale» — mentre Ivanov rimase in verità sempre fedele alla doppia inseparabile tradizione orientale e occidentale della Chiesa, — Kutuzov aggiunge: «Non contesteremo o difenderemo gli orientamenti cattolici di V. Ivanov. Il critico deve ricomporre il mondo interiore del poeta (...) ed ha diritto di rimandare tutte le altre cure» (p. 470).

L'articolo impressionistico e in alcuni punti penetrante di Kutuzov piacque a V. Ivanov, che nella lettera del 20 agosto 1935 gli scriveva:

«Non L'ho ringraziata a suo tempo per il Suo articolo su di me, nei «Sovremennye zapiski», articolo indimenticabile e caro al mio cuore, profondo e sottile».

* * *

A Parigi Kutuzov non poté rimanere indifferente alle discussioni di filosofi, scrittori e pubblicisti russi diversi e spesso antagonisti fra loro, sugli errori compiuti in passato dalla Russia nel suo cammino storico e culturale, sul suo futuro spirituale, sulla missione dell'emigrazione russa¹⁴ e infine sulla tematica della giovane generazione degli scrittori esuli¹⁵. Con sempre maggior interesse Kutuzov legge lo scritto di V. Ivanov in cui vengono toccati questi temi.

Quest'opera vide la luce, tuttavia, non nella rivista «Put'», né nei «Sovremennye zapiski» o in qualche altro periodico russo occidentale, ma nella rivista francese «Vigile», a capo della quale figuravano tre grandi scrittori cattolici, F. Mauriac, P. Claudel e Ch. Du Bos (questa rivista in un certo senso era contrapposta al liberale e laico «Commerce» di P. Valéry). V. Ivanov rispose alla richiesta di Du Bos di esprimere la sua posizione attuale nei confronti delle idee formulate nel 1920 nella *Corrispondenza da un angolo all'altro*, e la sua lettera precedette la traduzione di quest'opera, pubblicata nel IV quaderno della rivista nel 1930. Il poeta, testimone dell'incendio che divorava i santuari dei suoi antenati, pone a se stesso e ai suoi lettori le domande: il destino della Russia non prefigura quello dell'umanità intera di domani e di dopodomani? Non va anche la sua patria e tutto il mondo con la sua ottusità borghese verso il sogno beatifico della società umana sapientemente solidarizzata e pacificata, al pari di un *homunculus* collettivo?

In quest'articolo Ivanov, in una forma più che mai succinta, enuncia le sue medita-

¹⁴ La storia completa di queste discussioni non è ancora stata scritta. Come V. Ivanov, anche Kutuzov non poteva ignorare gli articoli programmatici nelle riviste russo-parigine «Versty» e «Put'». Nella biblioteca romana di V. Ivanov si trova la rivista russo-jugoslava «Prizv» in cui compare l'articolo di E. Aničev *La tragedia del nazionalismo russo*. Questo articolo è molto vicino alle opinioni di V. Ivanov e conserva le tracce della sua lettura.

¹⁵ Sulle discussioni che ebbero luogo tra la fine degli anni '20 e l'inizio dei '30, riguardanti il futuro della letteratura ad opera delle giovani generazioni, cfr. G. Struve, op. cit., p. 200-1.

zioni, frutto di dieci anni di ripiegamento su se stesso e di ostinato silenzio; il poeta riflette sull'estinguersi, nel processo di secolarizzazione, dello spirito vivo della cultura la quale ormai «produce quel simulacro della memoria autentica che è l'eclettismo dei ricordi distaccati dal loro legame organico» e tutto questo «opprime lo spirito».

E insieme V. Ivanov parla della situazione della Russia «extra muros»: mantenendosi solo fedele alla tradizione, al retaggio dei padri, l'emigrazione forse restituirà il talento datole in serbo, ma non lo moltiplicherà (scrive il poeta avendo in mente la parola evangelica). La missione dell'emigrazione è invece «servire la causa dell'unità nel ruolo di intermediaria tra l'occidente e l'oriente»¹⁶.

La «lettera» interessò enormemente Kutuzov che pensò di pubblicare in russo questo testamento programmatico. Il 31 luglio chiese al poeta il permesso di includerla nella pubblicazione periodica «Rossija i Slavjanstvo». Questa volta la risposta di V. Ivanov è negativa e la sua lettera non è altro che un'ampia motivazione del suo rifiuto.

«(...) La lettera a Ch. Du Bos è scritta in francese; il testo stampato è quello originale; la versione russa non esiste né sulla carta, né nella mia testa; tradurre la lettera in russo sarebbe anche per me una cosa assai difficile poiché in essa ogni parola è impegnativa, ponderata nel significato e nelle sfumature psicologiche. E dal momento che la «lettera» sarà naturalmente oggetto di discussione e, probabilmente, di polemica in cui tutto passa sotto il torchio (e così deve essere!), le citazioni necessarie dovranno essere riportate nell'originale, cioè in francese. Io desidero che le mie parole, in essa rivolte all'emigrazione russa, siano da questa ascoltate; ma mi rivolgo agli ambienti che capiscono il francese; altrimenti mi sarei dato da fare per un'edizione della traduzione russa da me stesso preparata oppure controllata e autorizzata; ma ciò non è, almeno per ora, nelle mie intenzioni. Dunque da parte mia non posso dare il beneplacito per la traduzione. Ma se questa tuttavia fosse pubblicata non solo senza la mia partecipazione, ma anche senza il mio beneplacito, in ogni caso non potrei ritenermi responsabile di espressioni e di conseguenza di affermazioni attribuitemi dai traduttori, poiché il senso autentico di ognuna di esse è legato indissolubilmente alla loro forma. (...)».

Come spiegare tale posizione dell'autore davanti ad un testo cui attribuiva un significato così importante? V. Ivanov stesso riconosceva che la sua «lettera» conteneva un «appello» all'emigrazione russa. Forse temeva che non esistesse allora una sufficiente sintonia tra un tale appello e gli umori dei contemporanei russi parigini. Pensava che occorresse una forma di distanza - già sottolineata dall'essere il testo scritto in francese.

Kutuzov si rese ben conto degli argomenti minuziosamente elencati in questa lettera e rinunciò al suo progetto. Intanto decise di rivolgersi a V. Ivanov con una richiesta di altro carattere; poiché a Parigi era possibile pubblicare un libro con le sue poesie,

¹⁶ Per l'originale francese della lettera vedi III, 418-430; trad. it. in V. Ivanov, M. Geršenzon, *Corrispondenza da un angolo all'altro*, Milano 1976, a cura di O. Resnevič Signorelli, p. 105-15. La traduzione della lettera è a volte imprecisa.

chiese una prefazione all'amico. Nella lettera del 17 luglio 1931 V. Ivanov rispose senza esitare.

«La notizia della pubblicazione di una raccolta di Sue poesie mi rallegra e, poiché Lei mi chiede una prefazione, Le comunico che sono d'accordo».

Contemporaneamente V. Ivanov sottolinea la seguente condizione:

«Devo altresì avvertirLe che scrivere l'introduzione sarebbe estremamente difficile se la raccolta contenesse poesie direttamente e apertamente politiche, cosa che, conoscendo la Sua lirica, non prevedo».

L'introduzione fu redatta in tre settimane. Già il 24 agosto 1931 V. Ivanov scriveva:

«Metto a sua disposizione la mia prefazione. Non la pubblicherà se per qualche motivo non Le agrada o se può nuocerLe (cosa che temo) e ostacolare il successo del Suo libro (...) Non abbia paura di offendermi. Il mio nome per molti è odioso ed io non voglio che Lei ci rimetta».

Con questo «odioso», V. Ivanov alludeva probabilmente al fatto che i poeti della scuola russa di Parigi rifiutavano il suo atteggiamento positivo, il suo «sì» all'universo e si dissociavano dal patetismo profetico del simbolismo e dall'apologia della cultura¹⁷.

Kutuzov tuttavia non diede retta ai timori del premuroso padrone della «torre romana» e decise di far precedere il suo primo libro di versi dal richiesto viatico.

Solo uno sguardo superficiale vedrà nel testo di V. Ivanov semplicemente «la prefazione di un poeta famoso», scritta con l'«esagerata e antiquata complimentosità a lui propria», come si esprime in una recensione del libro di Kutuzov M. Cetlin¹⁸. Davanti a noi, con le espressioni della prefazione stessa, ci sono: il viatico spirituale, un attento esplorare l'animo del giovane poeta, vittima della «nemesi» (intesa probabilmente nel senso blokiano), del poeta conterraneo del «paese favoloso», condannato dal tragico volere del destino a una «vita fuori della vita», al «diluvio dell'oblio che ha allagato il mondo», strappato dalla patria, che gli apparteneva «per diritto e per nascita»; l'esplorazione di ciò che già è fatto e delle potenzialità future; lo sforzo per indovinare ed orientare il futuro cammino poetico.

I giudizi di V. Ivanov danno adito alla speranza ma sono anche severi dal punto di vista critico: egli sente nella poesia di Kutuzov la voce della memoria che crea la vita, ma anche la voce dei ricordi che la distrugge. Lo stesso titolo del libro di Kutuzov *Pamjat'* indica il suo sforzo di consolidarsi sul cammino esistenziale e storiosofico, indicato da V. Ivanov (ad es. nella «lettera» a Du Bos). «I ricordi (...) si ergono come fantasmi fluttuanti di nebbia tra l'anima e la memoria. La memoria rafforza e fa crescere l'anima: i ricordi con dolce mestizia la commuovono, spesso crudelmente e sterilmente la tormentano» - così di nuovo V. Ivanov avverte Kutuzov.

Uno dei temi della poesia di quest'ultimo è la Russia ma, avulsa dal campo della sua

¹⁷ Sulla posizione della scuola parigina vedi la bibliografia nella nota n. 7.

¹⁸ M. Cetlin, *O sovremennoj emigrantskoi poezii*, «Sovremennye zapiski», n. 58, 1935, p. 457-8.

diretta visuale, essa è diventata «oggetto di fede mistica e quasi di speranza ultraterrena». Nella lingua ivanoviana questo significa idealismo soggettivo, serio rimprovero nel suo sistema di valori! Secondo il pensiero di V. Ivanov Kutuzov non ha davanti a sé la patria realmente esistente: non vede che cosa è e che cosa diventerà e sono pochi i ricordi di ciò che è stata. Eppure la conclusione che da qui trae V. Ivanov è contrapposta all'opinione, enunciata nel 1927 sulle pagine dei «*Sovremennye zapiski*» da M. Cetlin, per cui un artista può creare solo sul suolo natale. (In questo articolo il critico russo si esprimeva su questo tema intervenendo nella discussione in corso tra gli scrittori russi esuli). Alla nuova generazione dei russi, dice Ivanov, è toccata in sorte una missione particolare: unificare le tradizioni orientale e occidentale poiché l'uomo russo inconsapevolmente «ama l'occidente con tutta la passione dell'animo russo, allontanato dalla violenza dei secoli dall'altra sua metà, che è fatta della stessa sostanza».

«La fedeltà ai padri, l'eterna loro memoria, ordina di non ripetere e moltiplicare i loro errori, ma di correggere e compiere la loro causa: il ritorno al cammino da sempre usato, ecco il tradimento. In verità le mie righe sono un viatico: lungo è il cammino del poeta per scoprire se stesso».

Subito dopo aver ricevuto la prefazione, Kutuzov scrive il 23 settembre 1931: «Sapevo che Lei ha il potere di penetrare nelle più recondite celle del cuore, che Le è dato di ferire e sanare le anime umane, eppure non mi aspettavo una sì intima conoscenza del mio animo e una sì magica azione sulla mia immaginazione. Talvolta, rileggendo il suo scritto, mi sembrava che ancor meglio di me Lei comprenda il mio essere e il mio cammino e tutti gli ostacoli che mi s'ergono davanti».

* * *

A causa di problemi editoriali il libro di Kutuzov vide la luce soltanto nel 1935. Gli echi della stampa parigina non furono molto favorevoli, un recensore addirittura chiamò la raccolta *Pamjat'* «versetti». Implacabilmente sull'opera di Kutuzov si espresse G. Adamovič.¹⁹ Si oppose Cetlin nell'articolo sui «*Sovremennye zapiski*» sopra menzionato: «Non tutto in questo libro è resurrezione della retorica simbolista. In molte poesie si può notare un autentico talento», anche se il libro può sembrare una stilizzazione, «il vocabolario, il ritmo e persino le rime ricordano i poeti simbolisti della fine degli anni '10»²⁰.

V. Ivanov venne a sapere di questi echi e il 20 agosto ne scrisse a Kutuzov, sferrando un duro attacco ai critici della scuola parigina:

«Alle critiche stolte — del tipo di quella mediamente positiva nell'ultimo fascicolo dei 'Sovremennye zapiski' (sono ridicoli questi russi parigini che scimmiano pavida-

¹⁹ Vedi G. Struve, op. cit., p. 220.

²⁰ M. Cetlin, op. cit., p. 458.

mente i surrealisti francesi e scuole simili, i cui nomi non vale la pena ricordare *tellement ils sont précaires*), ai critici parigini, Le dico, non presti la minima attenzione».

È lecito pensare, che, nonostante le gravi riserve, Ivanov tenesse in buon conto il primo libro del giovane poeta. Tuttavia nelle poesie spedite a Roma da Kutuzov successivamente (negli anni 1932-35), V. Ivanov non scorse quella sobrietà dell'anima e dello spirito, quella liberazione dalla «ragnatela degli incantamenti antelucani», alle quali aveva esortato il giovane poeta nella sua introduzione. Tra l'altro Kutuzov pensava di pubblicare un secondo libro di versi *Ogon' nad vodami* e V. Ivanov, avendolo saputo, credette suo dovere dissuaderlo da questo progetto. Sempre nella lettera del 20 agosto gli scrive:

«Rileggendo adesso ciò che affermavo quando scrissi l'introduzione, riconfermo il giudizio da me espresso in quest'ultima; nelle altre poesie, sia pubblicate che manoscritte, vedo più substrato poetico che forma, e quindi le analizzo soltanto come paesaggio e preparazione al secondo periodo della Sua creazione e non come suo inizio: non c'è ancora la definitiva cristallizzazione; e dal momento che la Sua seconda raccolta dovrebbe confermarLa come artista del tutto maturo e rappresentare il Suo nuovo periodo non mediante abbozzi, ma opere compiute, voglio dissuaderLa dal far uscire anzitempo *Ogon' nad vodami* (...). Qualcosa di questi nuovi versi mi piace molto, ma non abbastanza da mitigare il giudizio complessivo».

L'opinione di Ivanov era stata enunciata in modo fermo e determinato ed, evidentemente, proprio in relazione a questo, Kutuzov decise di rinunciare al suo progetto originario. Quella critica severa non influì in alcun modo sui loro rapporti. Sempre nel 1936 V. Ivanov compì 70 anni e Kutuzov celebrò questo avvenimento tenendo insieme a E. Aničkov una conferenza nell'Istituto scientifico russo di Belgrado sull'opera di V. Ivanov e pubblicando nella rivista «Srpski knizevni glasnik» un articolo sul libro del poeta su Dostoevskij (Tübingen, 1932).

Nella lettera successiva Kutuzov spedì nuovamente le sue ultime poesie. Due di esse «Graždane vselennoj» e «V moich poslednych ital'janskich» erano dedicate al tema della Russia e dell'esilio. A parte l'«instabilità» che V. Ivanov aveva criticato nella lettera precedente, alcune idee di Kutuzov gli dovettero sembrare inaccettabili: in particolare la parte finale di una poesia, nella quale Kutuzov lamenta la disparizione degli «spiriti benigni» dalla faccia della terra russa e, perfino, il «letargo» della Madre Terra. Protestando contro una tale opinione sulla Russia, V. Ivanov scrisse il 7 ottobre in una lettera a ignoto:

Vy setuete o «razrušenii russkoj kul'tury»; no ona ne razrušena, a prizvana k novym sveršenijam, k novomu duchovnomu soznaniju. Pritom, kak est' odna Istina i odna Krasota, tak i kul'tura, kak duchovnoe samooppredelenie i samoraskrytie čeloveka, v suščestvennom i poslednem smysle etogo slova — vyraženie vselenskogo edinstva i vselenskogo edinenija.

(Arch. rom. di V.I.)

«Lei si lamenta della “distruzione della cultura russa”, ma essa non è distrutta, è chiamata invece a nuove realizzazioni, a una nuova coscienza spirituale. Inoltre così come c’è una Verità e una Bellezza, anche la cultura, nell’ultimo e sostanziale senso di questa parola, autodeterminazione e autorivelazione spirituale dell’uomo, è espressione dell’unità totale e dell’unificazione universale».

Poeticamente questa stessa idea ivanoviana si era riflessa nelle poesie *Rodina* (1917) e *Zemlja* (1927), pubblicate per la prima volta nella rivista «*Sovremennye zapiski*» nel 1937 (N° 63). Dedicando la poesia *Zemlja* a Kutuzov il poeta, evidentemente, voleva ancora una volta ricordare al suo giovane amico la sua divergenza nella trattazione dell’idea centrale: l’esilio e la patria universale, la madre terra altrettanto materna e sacra ai figli rimasti ed ai vaganti e dispersi.

La corrispondenza di V. Ivanov, così viva all’inizio degli anni 1930, dalla metà del decennio si attenua. «Notizie su di Lei mi arrivano sempre più raramente», scrive a V. Ivanov Kutuzov l’11 giugno 1937. Nella lettera del 31 dicembre 193^b non nasconde la sua preoccupazione:

«L’incertezza del Suo destino mi preoccupava. Inoltre le vie stesse del paese che L’ha ospitata sono oscure e pericolose. Si avvicina l’Ira divina, l’era di Ofiel».

Questo timore si rivelò quasi profetico. L’uragano di Ofiel’, che presto si sarebbe scatenato, divise Kutuzov e V. Ivanov e quasi li inghiottì entrambi.

Ci siano permesse, per concludere, queste osservazioni generali. Prima di tutto, occorre rettificare l’immagine di uno «splendido isolamento» di V. Ivanov (è un’espressione di Kutuzov nella lettera al poeta del 3 febbraio 1935) di fronte alla vita letteraria della Russia fuori dei confini. Certo, V. Ivanov non assisteva alle animate assemblee dell’emigrazione di Berlino, Parigi, Belgrado, Praga. La sua presenza si manifestava altrettanti: negli scritti storiosofici e religiosi che andava pubblicando, in lingua non russa. E spesso egli non faceva niente per facilitarne l’accesso al lettore russo, anzi, talvolta, lo impediva, come nel caso della *Lettera a Ch. Du Bos*, che non volle fosse tradotta malgrado l’insistenza degli scrittori russi a Parigi. Oppure la sua azione spirituale si svolgeva nell’ambito di relazioni personali — talvolta intime — tra lui e i suoi amici e ammiratori; e cosa significasse tale relazione per uno dei più giovani rappresentanti di quella cerchia l’abbiamo appena esaminato.

Questa cerchia non era molto ristretta. Vi apparteneva in primo luogo tutto il gruppo di giovani poeti russi in Jugoslavia, i quali, fin dagli inizi del loro cammino poetico si rivolgevano — per la mediazione di Aničkov — a Ivanov chiedendogli il «viatico»²¹.

²¹ Fin dall’inizio del soggiorno romano di Ivanov Aničkov gli scrive in una lettera non datata, ma probabilmente del 1924; «Ho un discepolo dai tempi di Belgrado, un poeta. Permetti, che ti scriva. Egli fa il maestro a Dubrovnik».

Il 14 novembre 1926 la poetessa Elena Tauber presenta per un giudizio i suoi versi e quelli di Jurij Sofiev «su consiglio insistente del mio Professore Evgenij Aničkov».

È significativo l'interesse per i nuovi versi di Ivanov, ai primi anni '30, tanto nella rivista estetizzante e acmeista, *Čisla*, quanto nel periodico più prestigioso dell'emigrazione *Sovremennye zapiski*. È degno di nota, che un poeta così lontano dalla poetica ivanoviana, quale era Boris Poplavskij, mandò a Ivanov, nel 1931, il suo libro *Flagi*, con questa dedica:

Vjačeslavu Ivanoviču s beskonečnym
uvaženiem i voshiščeniem

Arch. rom.

(«A Vjačeslav Ivanovič, con infinita ammirazione e rispetto»). Per un suo giudizio sull'esordiente Galina Kuznecova Ivan Bunin spedisce il libro *Olivkovyi sad* con la seguente iscrizione:

Dorogomu Vjačeslavu Ivanoviču s bol'soj pros'boj
napisat' ob etoj knige soveršenno otkrovennyi otzyv
Arch. rom.

(«Al caro Vjačeslav Ivanovič, pregandolo vivamente di scrivermi il suo più sincero giudizio su questo libro»)²².

Non erano troncati i reciproci legami intellettuali con i coetanei del «secolo d'argento» - per esempio Faddej Zelinskij, Fëdor Stepun, Evgenij Aničkov, Emil Metner; ma questo è oggetto di un'ulteriore ricerca.

Interessante è la dichiarazione di Aleksej Durakov in una lettera a Kutuzov, che questi cita scrivendo a Ivanov il 3 novembre 1928: «i miei maestri siano Lomonosov, Deržavin, Puškin e Vjačeslav Ivanov».

²² V. Ivanov rispose il 26-XII-1937 con una lunga disamina del libro.

Victor Terras (Brown)

«POVEST' O SVETOMIRE CAREVIČE».
SOME STYLISTIC AND STRUCTURAL OBSERVATIONS»

I shall discuss the epistle of Presbyter Ioann (*Povest' o Svetomire, Sobranie sočinenii*, 1: 330-69) by distinguishing four levels of its meaning: the literal, the moral, the allegoric, and the anagogic. I assume that Ivanov had these four meanings in mind and that they can certainly be perceived simultaneously. Of course, perception depends on the reader's erudition and frame of mind.

The epistle introduces a major turn in the plot of *Povest'*, as it accompanies Presbyter Ioann's invitation to Prince Svetomir to join him in his realm. It is also meaningful in its own right, since it anticipates, foreshadows, or prophesies Prince Svetomir's mission. The epistle asserts the Orthodoxy of Presbyter Ioann and his people (chap. i), then gives a detailed description of his realm and the regions which surround it (chaps. ii-ix); there follows the Presbyter's autobiography (chaps. x-xvi).

The epistle is saturated with allusions to various sources, which will be recognized by the reader depending upon his erudition. There are many direct biblical quotes, mostly but not exclusively from texts attributed to St. John (the fourth Gospel and the Revelation). Besides what seem to be casual quotes and references (John 19: 23, p. 353; Rev. 20:8, p. 354; John 1:5, p. 359; John 14:2, p. 364, etc.) there are several such passages which are fraught with meaning.

The freedom of the denizens of the Presbyter's realm is based upon John 10:9 (p. 357). An important detail of the description of Ioann's acropolis is taken from Rev. 11:3 ff. We learn that St. John himself is mystically present in Ioann's realm, in compliance with John 21:20-22 and John 13:36. The leaders of the land who, like the Presbyter himself, partake of this mystery are called *zapečatlennye*, which is taken from John 3:33, where John the Baptist says: He that hath received his testimony hath set to his seal that God is true. In Russian: *Priimyj ego s "vědětel'stvo zapečat"* lě jako Bog' ist'n'n' est'. (Ostr. ev.).

The next most obvious literary source is the *Epistle of Prester John*, known in Russia as *Skazanie ob indijskom carstve*, which in turn reflects some biblical passages. The river Cyson of *Prester John* (based on Gen. 2:11) appears here as *Fison reka, iz sada Edemska tekušča* (p. 357), along with some further details (p. 358). Some details of the

description of Presbyter Ioann's neighbors are also taken from *Prester John* (pp. 354-55). Some of the details apparently originate from the *Alexandriad*, rather than from *Prester John* (which, in turn, had borrowed from the *Alexandriad*). The *gimnosofisty* of Ioann presviter (p. 353) would seem to be the same as *ljudi tamo iznajde... grečeskimi glagoljuščich jazyki, mudri že vsi i krasni zelo, nazi že vsi* of the *Alexandriad*¹. The savage tribes locked out of the civilized world by Alexander (p. 354) appear in *Prester John* as well as in the *Alexandriad*.

The most important detail which has entered the text from *Prester John* is that of the apostleship of St. Thomas, whose relics are venerated by Presbyter Ioann's people. The grave of Daniel the Prophet is also found there, another detail taken from *Prester John*. Furthermore, *Prester John* actually suggests that St. Thomas is still a living presence, much as St. John in Ivanov's text: «We stay there during the big holidays of the year and in the midst of it St. Thomas preaches to the people»². On the other hand, Ivanov's Presbyter Ioann dissociates himself from the more outrageous miracles reported in *Prester John*: *Sonie i basnoslovie sut', iz roda v rod predavaema i ukrašaema, i čto est' v onech basnjach iskoni mečtanje, čto že i pravda drevljaja, ne issledich* (p. 354). This is said after some truly sensational miracles have been reported (p. 354, verses 10-13).

In many particular details the description of Presbyter Ioann's land bears a Greek character, which is actually acknowledged by a reference to Plato (p. 355). Though no particular dialogue is named, the principal source is obviously the utopian republic of Atlantis in Plato's *Critias*. Ivanov lets his Presbyter Ioann and his associates speak Greek and a number of details and words in the text of the epistle are recognizably Greek. In particular, Ioann's ideal of education and culture is Greek (p. 360).

Ioann reports that his teacher, an anonymous *starec*, had revealed to him yet another mystery, that of the beginning and end of his realm. The *starec* had related to him how the Virgin had introduced St. George to a despondent St. John and had promised him that St. George would create for him a realm of the faithful in which St. John would become «invisibly enthroned» (*nezrimo vocarišsja*). Thereupon, St. George flung arrows in all heavenly directions and thus created barriers (*oploty nezrimye*) impenetrable from the outside. He also marked an inner region (*oblast' vnutrennaja*), an island of the blest or earthly paradise *v nei-že tokmo čisti serdecem i prochoždeniem Ducha burna ispytannyje obitati budut*. This became the realm of Presbyter Ioann. When St. John complained that so many humans were excluded from this realm, the Virgin answered that there would be another holy land, even after this one would come to an end. She then addressed St. George, urging him to carry his golden arrow

¹ «Aleksandrijja», p. 104, *Pamjatniki literatury drevnej Rusi: Vtoraja polovina XV veka*. Moscow: Chudo-žestvennaja literatura, 1982.

² Vsevolod Slessarev, *Prester John: The Letter and the Legend* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1959), p. 78.

to that country of the North, where he would bring the Word «even to the wolves» (pp. 364-65). The figure of St. George, the holy warrior, is traditionally connected with that of the Virgin. He is the Christian champion against the hosts of earthly enemies, while the Archangel Michael leads the heavenly forces against the hellish legions. In Russia and elsewhere, St. George is the patron saint of the Christian warrior aristocracy. In Russia, St. George was also the patron saint of Russian expansion and colonialization. In Russia, as elsewhere, he was also the protector of horses and other domestic animals, especially against wolves. Ivanov's image of St. George follows these general traits. His St. George is not so much the martyr (*velikomučenik*) of hagiography, as the mythic hero. In fact, he resembles Arjuna, «the supreme archer» of the Hindoo pantheon. The symbolic golden arrow of Ivanov's *Povest'* has its parallels in Hindoo mythology³.

A further literary connection is that with India, not that of *Skazanie ob indijskom carstve* so much, as the India of Hermann Hesse's *Siddhartha*. Presbyter Ioann was born a member of the warrior caste, o kṣatriyah (so in the text), but became an ascetic — Christian, of course, rather than Hindoo. Hindooism is explicitly rejected in the Epistle, for its «godless polytheism and highflown philosophizing» (*mnogobožie bezbožno i vysokoparenie myslennio*, p. 353), as are some religious practices associated with India: the gymnosophists, who might be identified with the *rachmane* of the *Alexandriad* (p. 105), sorcerers and fireworshippers (pp. 353-54). However, Ioann's elders (*starcy*) do practice yoga: they have trained themselves to stop breathing as they meditate (*dychanie prekrasčati obyksni v umnom delanii*, p. 357)⁴.

Also, Presbyter Ioann tolerates in his realm various non-Christian religious men who are striving for the Truth, the «Sakyamunis, Confucians, Worshippers of the Coran, the Mandas, Manichaeans, Gnostics, Ophites, and heretics, and others whose eyes are blinded by spiritual cataracts» (p. 361).

The style and language of the Epistle are those of Epiphany the Wise, as Averincev has suggested⁵. We are dealing with a text that is basically Church Slavonic, with a tendency toward Greek syntax and loan translations, occasionally broken by Russian forms. Such constructions are, for example, the use of the infinitive after *prežde* (*prežde neželi seja strany dostignuti*, p. 356, verse 6 - cf. Greek πρὶν ἀλέκτορα φονῆσαι), accusativus cum infinitivo (*menja že ne suprugom ee byti gadajut, no obručnika i bljustitelja*, p. 368, verse 1), infinitive in constructions such as *Dostoit bo tebe blagonadežnu byti* (p. 353, verse 11, Greek * πρέπει γὲ σοὶ εὐπιστῶ εἰναι), participial

³ Cf. Hermann Hesse, *Siddhartha*, pt. I chap. i:

Om ist der Bogen, der Pfeil ist Seele,
Das Brahman ist des Pfeiles Ziel,
Das soll man unentwegt treffen.

⁴ The Hindoo concept of *atman* as both «breath» and «spirit» also appears in the Epistle (p. 365, verse 4).

⁵ See V. Lit. No. 8 (August 1975), pp. 145-92.

constructions such as the absolute dative, *Vozgorevšusja že svaru voinsku, vo prache prestertyj, malodušen syj i bojazliv*: «Gonite konei, kmety!» *vozopi «k voisku vozvratim-sja»* (p. 366, verse 11) — here, the word order, too, is typically Greek. Throughout the Epistle, participles are almost invariably used instead of the Russian gerunds, as in the last sentence: *syj* — not *buduči*. One construction characteristic of Church Slavonic, *jako* with the infinitive, translating ὥστε with the infinitive, seems to be absent from the Epistle.

Word order is often pointedly Greek, e.g., *na delo velikoe, eže izbran est' da soveršit* (p. 369). In addition to many Greek words which are more or less common in Church Slavonic and Old Russian, the Epistle has many words which are rarely or not at all used in Old Russian literature: *simvol, agalmata, efir, gimnosofisty, elektor, oniks, ritor, palestrennyj, musikiiskij*, a.o. The text contains a very large number of loan translations from the Greek, many of which seem to be Ivanov's own creations: *bogomyslennyj θεόφρων, mestoderžanie τοπαρχία, blagovremenie εὐχαιρία, dnesvetlyj ἡμεροφανής, zlatozarnyj χρυσανγής, slovoljubcy φιλόλογοι, ljubomudry φιλόσοφοι, zvezdorozory ἀστρόλογοι, bogomudrie θεοσοφία, duchonosnyj πνευματοφόρος, bogonosnyj θεοφόρος, dobrotoljubie φιλοκαλία*, etc. Also, there are many compounds that resemble these, such as *grecholjubie, narodopravitel', (drevesa) smolotočivye, (gory) belorizicy, pestrohvost, vichremoščnyj, detorazumie, dostochval'nyj, dobrotvorniyj, pervovinogradar'* (cfr. πρωτόμαρτυς), *srebrozarnyj, ljubostrastnyj, krestovozdvizhenicy, stolposteny, sredogradie, tjazelomednyj, mednovratnyj, umodel'nik, bogosradnyj, svjaščennotajna, mirotočivyj, christoljubica*, etc.

The predominance of pure Church Slavonic is such that the exceptions, such as the infrequent - *l* preterit (*imel*, p. 361, verse 11, *prisagnul*, p. 366, *obeščalsja*, p. 366, *otvečal*, p. 366 - cf. *otveščach*, p. 367, verse 6) or *tak čto* instead of *jako* (p. 361, verse 12) must be considered lapses which Ivanov would have corrected, along with a number of other misprints, had he lived to see his work through print. It is evident that the language of the Epistle is stylized to be more «Slavonic» than «Old Russian», i.e., closer to the language of religious literature than to that of more secular works, such as the *Igor Tale*. In this, the Epistle contrasts with the rest of *Povest' o Svetomire*. However, the lexicon, syntax, and prose rhythm of the whole text as created by Ivanov (Ol'ga Šor's text is quite a different story) are similar to those of Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*. The text is always different enough from any form of modern prose discourse to be understood by the reader to have an allegoric meaning in addition to the literal.

The Epistle contains an explicit and consistent moral message, as the realm of Presbyter Ioann clearly presents the image of an ideal state. It prides itself on its integrally preserved Orthodoxy, unwavering opposition to any heresy, but also on its tolerance of other religions. It is peaceful and does not covet any other lands, but it does keep a strong army to be safe from any incursions of its enemies.

Presbyter Ioann's people are virtuous, having refused to yield to the power of a

lush and fertile nature, which might have induced lazy inertia, corrupting languor, or barbarian childishness. They have girded themselves to serve every useful and praiseworthy cause with zeal, so that they will be perfect (Matth. 5:48) even in small things, «for the only true guide to any perfection is godly and beneficent labor» (*bogomyslennyj trud, dobrotvormyj*, p. 356, verses 10-11).

The Presbyter is a wise ruler whose practices keep his subjects happy. He keeps a wise balance between the traditions of old and necessary change (*Novščina est' i bezmerie, i ljubvi živyja preloženie v zakon mertv* — p. 358, verse 4; the sentence is between quotation marks in the text, but it does not seem to be a biblical quote). His guiding principle is always to allow the living spirit free rein (*eže ne prepnuti [s/b prepjati] ducha živa*). All of the Presbyter's subjects are free, and each region of his land is allowed to observe its own customs, but they are voluntarily united by a spirit of unity and harmony (p. 357).

Some details of the Presbyter's account remind one of Plato's utopias in *The Republic* and in *Critias*. The heartland of his realm (*zemlja sredinnaja*) is cultivated by communes (*sodružestva semejstv*) and there is no private property (p. 358). Criminals are punished by banishment to the frontiers and beyond (p. 358). The most promising youths of the whole realm are taken to the heartland to be instructed in every kind of learning and wisdom (p. 357). A rather detailed description is given of the rigorous discipline that rules in the school which trains the realm's future spiritual leaders. Altogether, it appears that Ivanov lets Presbyter Ioann develop some of his own ideas on the subject of society and government.

It is obvious that the Epistle, like the whole *Povest'*, contains strong allegoric elements. There are details which an initiated reader will readily interpret as applying to Ivánov's own age, rather than to some mythic medieval land. Thus, the description of the godless people beyond the borders of the Presbyter's land certainly applies to the modern scene:

«Here then, inhumanity is naked and the image of God is eclipsed in men, and having directed your glance there, to the pagans of old, you see an example of god-renouncing pride which causes a loss not only of the image of God, but of the human image as well; we, however, live by faith»... (p. 355)

The mythical sea of sand found in *Prester John* is placed at the spot of the tower of Babel and is made into an allegory of «a mental tower-building (*v duche stolpotvorenje*) of indefatigable godless pride». (P. 354, verse 11).

The stream of ether, which affects the sinful who enter into it like fire, «burning all infirmity and impurity and even reducing to ashes any corrupt flesh» (p. 358), but which the pure of heart pass unharmed to enter the Presbyter's utopia, seems to have an allegoric meaning: its source is in the garden of Eden. It may be the river of life, equivalent to the stream of existence of Hindooism which, too, is ethereal,

barely visible. But unlike the Hindoo, the Christian has to cross the river of life to enter paradise.

Presbyter Ioann's description of his «heartland» may be viewed as a moral and political treatise, but also as an allegoric vision of an utopia of the future, to be realized in Russia through Carevich Svetomir, also an allegoric figure.

The allegoric element is strongest in the section dealing with St. George and the prophecy of his conquest of Russia. The Virgin says that the people there «sit in the darkness of ignorance, grown into one with the trees and feeding their infants with wolf's milk» and that St. George should go and enlighten them, and with them the whole land and all that lives there, and baptize their groves». She adds: «Do not change their nature, but teach even the wolves the Word of God» (p. 365). Inasmuch as the Russia to which Presbyter Ioann addresses his epistle is a Christian country, this passage may well be read as an allegoric allusion to godless and godforsaken Soviet Russia. The wolf is in biblical and medieval usage often a symbol of the godless and of the enemies of Russia.

The final episode of the Epistle describes the Presbyter's expedition in which he frees the Christian princess Paraskeva from her renegade uncle who, having forsaken the Christian faith, had killed her father and usurped his throne. Paraskeva then becomes Ioann's bride, with whom he lives in a chaste union. Paraskeva, Greek παρασκευή, is an allegoric figure. Literally meaning «preparation», it is Sabbath Eve and the Eve of Passover. The Princess becomes one with St. Paraskeva «to whom it was given to witness the passion of Christ and to be co-crucified with Him in a holy mystery» (p. 366).

Finally, the anagogic meaning. An «Epistle of Vasilij of Novgorod to Fëodor of Tver, on Paradise» (1347) deals with the question of an «ideal paradise» (*myslennyj raj*) versus an Eden located here on earth, to the East (Hell being located to the West). The epistle also lists four rivers flowing from Eden: Tigris, Nile, Physon, and Ephraxes (*Tigr, Nil, Fison, Efraks*) and relates that in a mountain range near the source of the Nile there live the *rachmane* (Brahmins?), who in another medieval text, «Slovo o rachmanech “i o predivnom ich” žitii» (15th century) are described as living very much like the blessed wise men of Presbyter Ioann's «heartland». This question is present in Ivanov's text also. It is central to the anagogic meaning of the Epistle. The mystery of St. John's continued presence on earth allows for an allegoric as well as for a mystic interpretation: St. John may stand allegorically for the Word, or he may be in fact mystically yet really present.

The same ambiguity appears in the episode featuring St. John, the Virgin, and St. George. The earthly paradise is here partly ideal, partly empirical. When St. John is wondering about all those who are excluded from the earthly paradise, the Virgin says: «There will be another holy land, too, when the times will be ripe, and we shall make our home elsewhere, while this land will go to rest in the Lord» (p. 364). The mystery is thus rendered this-wordly, as «the other holy land» must be Russia. Ivanov's mysticism is thus metaphysical, but not transcendent.

James West (Washington)

TY ESI...

The title of this essay is that of short article by Vjačeslav Ivanov which first appeared in 1907¹. It is also the phrase to which he attached a complex of ideas that lies at the centre of his philosophy of art, and the title of the second part of his verse cycle *Čelovek*, published more than thirty years later, and a plausible but little considered translation of the mysterious two-letter inscription «EI» on the entrance to the Temple of Apollo at Delphi².

One of the best known characteristics of the poets of Russian Symbolism was their willingness not just to theorize about their art, but to pursue their aesthetic deliberations into the realm of philosophy, in particular the philosophy of knowledge³. Posterity has accorded Vyacheslav Ivanov the leading role in this endeavour, and has acknowledged that he combined his achievements as a profound thinker with an extraordinary level of skill and inspiration as a poet. Due attention has been paid to the scope of his thinking, which was by no means exhausted by aesthetic questions alone, but sought to elucidate nothing less than the place of mankind in the universe, and only in that context the nature of art as a human activity. Difficulty is also a part of Ivanov's reputation, and has always been so: both his poetry and his essays require some effort in the reading, and occasional detractors have accused him an abstruseness bordering on hermeticism.

In the years since Ivanov's death in 1949, while the Silver Age of Russian poetry has received increasing attention from scholars and teachers of modern Russian literature and has come to occupy a solid place in university curricula, Ivanov's place in the

¹ Originally published in the journal «Zolotoe runo» n. 7-9, 1907, the article was included in the collection *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*. Spd., 1909. Page references hereafter are to the original version in the (single, despite its numbering) issue of «Zolotoe runo» cited above.

² Ivanov makes this claim in his notes to *Čelovek*. Paris, 1939, p. 107.

³ It is of course true at the strictly philosophical level that any aesthetic makes some assumptions about the nature of cognition. However, there have been few literary movements whose leaders have so thoroughly rejected most prevailing theories of knowledge, and attempted a fundamental revision of the kind more usually left to the philosophers.

general assessment of Russian Symbolism has changed surprisingly little. There is no shortage, either in the Soviet Union or elsewhere, of general accounts of the Russian Symbolist movement in which Ivanov is briefly characterized as a serious intellect and a fine poetic craftsman. However, where the wider appreciation of individual writers is concerned, Ivanov is still for most a background figure, always mentioned, minimally anthologized, but seldom extensively read. Aside from Blok, whom it has always been fashionable to place at a slight distance from the mainstream of the Symbolist movement, the Symbolist names most familiar today to the non-specialist are Belyj, Sologub and Brjusov.

Must this be accepted as an inevitable consequence of Ivanov's «difficulty»? Surely not, for if difficulty were in itself an obstacle, some of the world's best-known and most influential writers would remain unread. The most obvious and immediate term of comparison in the Russian context is Belyj, whose works, critical or creative, make considerable demands on the reader, and yet, while there is a growing secondary literature devoted to the task of making Belyj's ideas and his most celebrated novel more accessible to the general reader, the friend and poetic mentor who suggested at least the title of *Peterburg* remains comparatively little read by the wider audience. Even now it is apparently easier to praise Ivanov for his acknowledged stature as the reputed principal theorist of the Russian Symbolist movement before passing on to its more «readable» representatives.

There is considerable irony in this situation. Ivanov's relationship to his fellow Symbolists was not quite what it is often assumed to be; the elder statesman of the younger generation of Russian Symbolists, the convivial host of «The Tower», stood slightly to one side of the movement even in the period of its greatest ferment. The article *Ty esi* is a resounding declaration of the heights to which the Symbolist consciousness can aspire, but among the targets of an equally resounding indictment of those who have betrayed civilization it includes «Symbolism as a specific artistic sect and school», together with «turn-of-the century aesthetic illusionism and impressionism»⁴. This is only one among several features of the article that illuminate the distinctive qualities of Ivanov's thought and poetry — in particular, the way in which his poetry and his philosophical writings are related, and may require a departure from the normal conventions of the reader.

Ty esi was one of a number of articles by Ivanov on Symbolism which appeared in the journal *Zolotoe runo* between 1906 and 1909⁵ and were reprinted in *Po zvezdam* in 1909. These essays express, essentially, the core of Ivanov's philosophy of art. When he was invited in 1933 by the Swiss journal *Corona* to select one of his theoretical articles for publication in German translation, Ivanov chose *Ty esi*, and translated it

⁴ V. Ivanov, *Ty esi*, p. 100.

⁵ These include «Predčuvstvija i predvestija» (1906), «O veselom remesle i umnom veselii» (1907), «Dve stichij v sovremenном simvolizme» (1908), «O russkoj idee» (1909), «Drevnij užas» (1909).

himself, very freely, but with little revision of the content⁶. Here is a good illustration of the consistency of Ivanov's thinking over the many years of his productive life both in Russia and in emigration, and also the centrality of the essay in question to his theoretical oeuvre. Indeed, Ivanov's thought is striking for its relative lack of evolution over a period of some forty years. It did not need to evolve; what he wrote in 1904, or 1907, or 1910, or in some of the blackest times in 1921⁷ was sufficiently mature and well-expressed that the almost, seventy-year-old poet-sage felt no pressing need to completely restate it. In the first decade of the century fashions came and went among the Russian Symbolists — indeed, in a postscriptum to *Ty esi* Ivanov dissociates himself laconically from one of them⁸ — and even before the October revolution the movement was prey to a sense of crisis and impending dissolution. In this light it is remarkable that, as the Second World War approached, Vjačeslav Ivanov was not only still a Symbolist, but essentially the same kind of Symbolist that he had been three decades previously. This was not because his ideas had fossilized, nor because they had become popular, but because, difficult as they are, they had the same enduring quality in his old age as they do now, some four decades after his death.

In 1936 Ivanov began to publish poetry regularly in the Paris journal *Sovremennye zapiski*, but asked that his honoraria be set aside for the printing in the appearance in 1939 of *Čelovek*, a verse cycle written for the most part in 1915 and completed with poems dating from 1916, 1917, and 1918-19, tightly structured around the ideas expressed in *Ty esi*⁹. The fact that the re-publication of *Ty esi* led not to any extensive revision of the philosophical text, but to the appearance in complete form of its poetic re-expression, gives perhaps the clearest indication of the quality to which Ivanov's ideas owe their vitality: the ease with which they lend themselves to *celebration* in poetry. Ivanov's philosophical writings do not in the conventional sense explain his poetry, nor does his poetry directly express his ideas, or illustrate them, or decorate them. His philosophy is focused on a particular experience of reality that is both poetically and religiously ecstatic, and has a relationship to his art that can only be conveyed by the word «celebration» in all its connotations, from the everyday to the liturgical. The poetry of his later years, including *Čelovek*, celebrates his thought, his beliefs, and the experiences of a life that he always lived with sacramental dedication.

The somewhat surprising form and organization of *Ty esi* make the kind of connec-

⁶ See the introduction by Olga Deschartes to Vjač. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Vol. 1, Bruxelles 1971, p. 194. The article appeared in *Corona* in 1934 with the title *Anima*, and is reprinted alongside *Ty esi* in Vjač. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Vol. 3, Bruxelles, 1979.

⁷ Ivanov's correspondence with M.O. Geršenzon (*Perepiska iz dvuch uglov* 1922) is one of the most interesting statements of his philosophy, and has enjoyed more popularity than his essays.

⁸ Mystical anarchism, an idea whose seeds Ivanov had sown in his article «Krizis individualizma» in 1905, and to which he lent his name through his introduction to the volume that launched it: Georgij Čulkov, *O mističeskem anarchizme: sbornik statej*. SPb. 1906.

⁹ Vjač. Ivanov, *Sobranie Sočinenij*, t. 3, p. 737-740.

tion that is being suggested here between and the poem *Čelovek* seem immediately more plausible. The article accomplishes its task (an analysis of the crisis of self-awareness of the contemporary individual, the poverty of contemporary religion and the saving virtue of certain ancient religions) in only three pages of dense, but clear and expressive prose. It consists of seven short, numbered sections of roughly equal length, each of which treats one component of the problem, and its language is a blend of the analytical and the incantatory that is not untypical of Ivanov's shorter philosophical pieces. Ivanov himself explains at the beginning of the fourth section exactly what *Ty esi* is: *Prodolžim obraznoe iz'jasnenie èkstatičeskich sostojaniij, v lone kotorych soveršaetsja religioznoe sobytie — kakimi oni otkryvajutsja našemu analizu.* the «elucidation in images» of certain ecstatic states is a description that could be as easily applied to the poem *Čelovek*.

An «essay» so described defies synopsis, but its main points need to be summarized here to provide a way of following their transposition into the poetry of *Čelovek*.

The first section of *Ty esi* points to the contemporary «crisis of individualism», and relates it to a modern consciousness that is beset by the seemingly irreconcilable claims of reason and faith, to the point where neither «cogito» nor «sum» hold meaning any more. The energy and wholeness that characterized the «I» in «the heroic age of immediate individualism» have been scattered in our time, but this has prepared the advent of a new religious perception and creativity. The second section takes up the idea of a divided consciousness in a definition of the religious experience that has its roots in Ivanov's extensive study of Hellenic religion. The basis of religion, Ivanov asserts, is the moment of ecstatic possession of the worshiper by the deity, when the individual recognizes in himself both an «I» and a divine «Thou». In the following section, Ivanov introduces a mythic denotation for the religious state of mind: the ecstatic trance stems from the «female» part of human nature, when it frees itself from the «male» rational consciousness, and becomes like the questing Psyche of the late Greek tale, visited by a lover who would neither be seen nor give his name, and who must leave her when she discovers that he is Eros. In such an ecstatic state of mind the normal boundaries of self-awareness are swept away, and a new awareness is prepared. Section IV is a translation of the myth of Psyche and Eros, and of the parallel mythology of Dionysian and Brahmanic religion, into its Christian equivalent: Eros is God the Son, Through whom alone the Father may be approached. The mythologies of these religions converge, for Ivanov, to define the religious-psychological state in which the individual is aware of a higher identity as an inward «I» that has for a brief cathartic moment become one with a «Thou» that is the personification of the godhead. The sixth section presents, still in mythic terms, the obverse of the moments of ecstatic self-awareness — the solitary self-assertion into which humans lapse between divine visitations. From the excursion into mythological imagery the reader is returned to the starting-point of the essay, the acknowledgement of the «principio individuationis», the fundamental isolation of human be-

ings within the normal constraints on their knowledge of themselves and the universe they inhabit.

There follows an analysis in this light of the Lord's Prayer, which is the crux of the essay. The purpose of the prayer that Christ taught is, for Ivanov, to direct our individual consciousness to the universal, and to assert our «bogoslovstvo» — our «oneness with the Son». The expressions «heaven» and «the heavens» [οὐρανὸς, οὐρανοῖ] belong, Ivanov asserts, to the innermost mysteries of the New Testament, and denote a «heaven» with God the Father at its centre that is not outside us, but within us. He relates the language of the Lord's Prayer to that of St. Matthew's Gospel; the «heaven» of the prayer is the «kingdom of heaven» of Matthew 4, 17, and the redirection of the will in the prayer is the «change of mind» called for in the familiar gospel passage, where the verb in question is generally taken to mean «repent»: Μετανοεῖτε· ἤγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν — «Repent, for the Kingdom of Heaven is at hand», or in the Russian Synodal edition: Pokajtes', ibo priblizilos' Carstvo Nebesnoe. Ivanov's argument in this section amounts to an assertion that the Greek should be understood somewhat differently from the conventional translation, to mean: «Redirect your will, for the Father in Heaven is immanent in you»¹⁰. The final section reproaches Christianity in its historical form for emphasizing the Macrocosm, the spiritual force outside the human being, at the expense of the Microcosm, the potential to realize the universal within the individual. In conclusion, Ivanov looks forward to a coming age in which mankind, following the lead given «in the cradle of all religions», will discover the healing powers of ecstatic religious experience, and will realize the universe within himself and himself in that universe¹¹.

The foregoing attempt to reduce the irreducible will at least serve to illustrate the way in which Ivanov sometimes summarized his most cherished ideas. The essay is indeed an «elucidation in images», not only by virtue of the use it makes of mythological reference, but in the sense that its every point is a condensed statement of an idea that Ivanov explored in other writings, sometimes at considerable length. The mythology of ancient Hellenic religion and its relation to Christianity

¹⁰ Most versions of this text construe the perfect form of the verb ἔγγικω here as «is almost upon us», following perhaps the meaning it has in such other occurrences as Philippians 2, 30: μέχρι Θανάτου ἤγγισεν, «came nigh unto death», «nearly died». It is interesting that Ivanov, with whom few would presume to dispute a matter of the Greek language, Ancient or New Testament, construes it straightforwardly as «has arrived», «is present». He also takes the verb μετανοέω to have its primary meaning, and, with an interesting display of purism, corrects the New Testament form ἤγγικεν to the classical ἤγγικε.

¹¹ There is a note of optimism in this vision that was perhaps one of the few components of Ivanov's thinking that was subject to later revision. Olga Deschartes gives an intriguing account of Ivanov's private audience in 1938 with Pope Pius XI, at the close of which Ivanov dismayed the pontiff by his pessimism as to the likelihood of any foreseeable union of the churches. Op. cit., p. 198.

had been extensively explored by Ivanov in a series of articles published in 1904-5¹² and the «crisis of individualism» had been the subject of an article with that title published in 1905¹³. These are but two examples; the whole of *Ty esi* could be explicated by reference to more detailed, and usually more accessible, formulations in its author's other writings. So much does this little essay encompass that the result would amount to a book-length study of Ivanov's philosophy, organized more like the spokes of a wheel than the stages of a pilgrimage, but probably none the worse for that.

What concerns us immediately, however, is the way in which the ideas of *Ty esi* reappear in *Čelovek*. This collection of fifty-six thematically linked poems (Ivanov referred to it as a melopeja) is divided into four sections entitled *Az esm'*, *Ty esi*, *Dva grada* and *Čelovek edin*, with an epilogue. Its complicated strophic composition is carefully described in the first of a number of endnotes added for the 1939 publication, the remainder of which «shed some light on the symbolism of the poem» as a precaution against «arousing the suspicion of premeditated hermeticism»¹⁴. The echos in the poems of mythological images that Ivanov used in the expression of his philosophical ideas, and the references to mythical and biblical commonplaces, far outnumber the images that are elucidated in the endnotes. However, the kind of relationship that exists between the poems and *Ty esi* is immediately apparent and relatively easy for the poetry-reader to assimilate. Whether a conscious strategy or an unconscious form of expression, Ivanov's predilection for expressing his ideas in images makes the transition to poetry more natural and the ideas themselves more comprehensible in poetic form. The poems in their turn lend an experiential immediacy to even the most «difficult» ideas. Again, to follow every thread would be an immense undertaking, and an example or two must suffice.

The seventh poem of the section entitled *Az esm'* opens by placing the lyrical persona in a New Testament scene:

Igrali sverstniki na flejte,
No zvuk detej ne veselil,
Kogda Prišlec METANOEITE,
Vzglijanuv kak nebo, vozglasil.

An endnote refers the image of the first two lines to the striking passage that appears in both Matthew II, 17 and Luke 7, 32: «We have piped unto you, and ye have not danced ...», which, Ivanov suggests, expresses the melancholy and frustration of the age in which the Saviour appeared. It matches quite closely his characterization of the age of turn-of-the-century idealism in the opening of *Ty esi*. The reader familiar

¹² Ellinskaja religija stradajuščego boga, Novyj put', 1904, nn. 1-3, 5, 8-9, Religija Dionisa, Voprosy žizni, 1905, nn. 6-7.

¹³ V. Ivanov, Krizis individualizma, Voprosy žizni, 1905, n. 9.

¹⁴ V. Ivanov, Čelovek, p. 101.

with *Ty esi* needs no elucidation of the third line, but an endnote refers without commentary to the source in Matthew 4, 17 (and Mark, 1, 15) of the passage discussed in *Ty esi*, and translates the word METANOEITE as «repent, *change your mind*». The fourth line is puzzling, until one recalls the personification of the New Testament «heaven» as the presence of the deity in the section of *Ty esi* that expounds the Lord's Prayer; the notes offer no explanation to help the reader of *Čelovek*. The poem continues:

On v mir gljadel iz serdca mira,
I v zrjačem razbudil slepca:
Moj den' zatmilsja; svet èfira
Vernul prozrevšemu Otca.

The endnotes provide no further help in interpreting the cryptic first couplet of this stanza, but *Ty esi* certainly does: the suggestion that Christ «regarded the world from the heart of the world» is meaningful as an expression of the paradox of the Son who both partakes of the universality of the Father and enters the heart of the individual in the moment of religious ecstasy. The second line can also be elucidated, though in a more general way, by reference to the imagery used in *Ty esi* to describe the clouding of the vision of the unenlightened. The third line then unexpectedly brings to the poem the immediate presence of the lyrical first-person, and the stanza concludes with a more obvious echo of the language of *Ty esi*.

Despite the deliberately arch scholasticism of the notes to the poem the recognition in these lines of ideas and images from *Ty esi* does not mean that in *Čelovek* Ivanov simply contrived a verse rendering of his essay. The precaution against accusations of hermeticism has an almost tongue-in-cheek air about it; the connection between essay and poem goes far beyond the conventional mechanisms of scholarly commentary, and is essentially imagistic in nature. *Ty esi* moved further in the direction of the lyrical than philosophical analysis will usually bear, *Čelovek* is of course essentially lyrical, the alternative expression of a philosopher-poet whose ideas were not just cogitated but profoundly felt, and both essay and poem partake in some degree of the liturgical.

At the height of the Symbolist movement in Russia, debate seethed around Ivanov both within the Symbolist camp, and between the Symbolists and their «realist» detractors. Ivanov saw clearly the shortcomings of both the «rationalists» and the «solipsists». Few of the wrangling literati of the day realized that all sides of their debate were synthesized in Ivanov's often very short, dense and inherently poetic philosophical essays. In most of his work Vjacheslav Ivanov celebrated, directly or indirectly, what he saw as the great paradox of existence: that human beings contain the whole universe within themselves, but can only know it through recognition of, and faith in, a force outside themselves that enters into them in a few privileged moments of religious and artistic experience. Ivanov's «difficulty» stems partly from the depth

and complexity of this central idea, but more from the language in which he chose to express it — a language that partakes at the same time of rational analysis and of poetry, and brings together two realms of discourse, two kinds of truth that generally repel rather than attract one another. We who are engaged in the business of posthumous explication of Ivanov's works should be wary of the application of conventional scholarly reasoning to their difficulties; it behooves us to recognize the peculiar synthetic nature of the language Ivanov forged for his purposes, and in discussing it to display an unusual degree of care and tact, and some measure of the virtue which, crowned, forms the emblem of the Collegio Borromeo that was for so many years his intellectual home: *humilitas*.

Rosella Winternitz De Vito (Roma)

IL CONCETTO DI CULTURA IN VJAČESLAV IVANOV

Nel mio tentativo di descrivere il concetto di cultura in Vjačeslav Ivanov, mi sono riferita principalmente a *Perepiska iz dvuch uglov*, la corrispondenza intercorsa tra Vjačeslav Ivanov e Michail Osipovič Geršenzon nell'estate 1920 a Mosca da un angolo all'altro della stessa camera del sanatorio dove i due scrittori erano ricoverati, e che si articola in una disputa intorno al valore e alla funzione della cultura. Poiché la difesa della cultura da parte di Ivanov si svolge in relazione agli attacchi alla cultura da parte di Geršenzon, cercherò di individuare dapprima contro quale concetto di cultura Geršenzon si scagli: è infatti dall'esame di entrambi che risulta evidente la posizione di Ivanov. È inoltre interessante vedere come da tale analisi emergano elementi utili per la comprensione di problemi più generali, come la personalità dei due contendenti e il dramma di un'epoca.

* * *

«Noi due, caro amico, siamo alle estremità di una diagonale, non solo riguardo alla camera, ma anche riguardo allo spirito»¹ - scrive Geršenzon a Ivanov nella seconda lettera della corrispondenza. E in effetti, sebbene il contrasto, sia pure sempre più acceso, sul problema «cultura» non sembri fondamentalmente insolubile, in quanto il concetto che Ivanov difende non è esattamente lo stesso aggredito da Geršenzon, e i due scrittori, al di fuori di uno scambio dialettico, sembrano doversi trovare in un certo modo e su un certo piano concordi, si avverte una divergenza di fondo, un'asprezza insanabile, motivata nell'esperienza religiosa e di fede diversa, e necessariamente anche storicamente diversamente vissuta, che porta quindi ad una diversa formulazione della propria visione del mondo.

«Io so, mio caro amico e vicino dell'opposto angolo della nostra camera comune,

¹ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, in Vja. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, vol. III, Bruxelles 1979, seconda lettera, p. 385; tr. it. a cura di O. Resnevič Signorelli con supervisione di Vja. Ivanov: *Corrispondenza da un angolo all'altro*, Carabba, Lanciano 1932, 2^a ed. Milano 1976, p. 40.

che voi siete preso dal dubbio sull'immortalità personale e sulla personalità di Dio»² — introduce Ivanov la corrispondenza in apertura della prima lettera. Il problema dell'immortalità, il problema di Dio e quello della fede, è dunque il problema di fondo, e immaginiamo quali sottili argomentazioni e accese discussioni abbiano preceduto lo scambio epistolare. Ivanov continua nella sua prima lettera esponendo, senza dichiararlo come elemento della propria fede cristiana, il suo processo di acquisizione della certezza della propria immortalità personale. «Il mio essere è immortale non già per ciò che è, ma per ciò che è chiamato a divenire. E come ogni inizio di una vita novella, come la mia stessa venuta al mondo, questa nascita futura mi si presenta quale un vero e proprio miracolo»³ e «Io sono il grano, morto nella terra; ma la morte del grano è la condizione del suo ritorno alla vita»⁴ sono tuttavia precisi riferimenti al fondamento cristiano della morte e resurrezione del Figlio. L'argomentazione di questa lettera si chiude con una citazione del Salterio⁵, e si ha l'impressione che Ivanov cerchi in qualche modo di coinvolgere l'amico, di origine e radici ebraiche, nella propria esperienza.

La seconda lettera, la risposta di Geršenzon, si apre infatti con un accorto rifiuto di questo coinvolgimento e contemporaneamente con il tentativo di troncare la discussione su tale piano. «[...] io non dubito dell'immortalità personale e, al pari di voi, considero la personalità come ricettacolo della realtà autentica. Ma di queste cose, mi sembra, non si dovrebbe parlare, neppure pensarci. [...]. Io non amo sollevarmi in pensiero sulle cime della metafisica, sebbene mi compiaccia nel vedervi librare sopra quelle altitudini»⁶ — afferma Geršenzon, opponendo il carattere mistico e pragmatico dell'esperienza religiosa ebraica a quello principalmente metafisico dell'esperienza cristiana. Segue immediatamente il passaggio al problema culturale e lo spostamento del tema della discussione da religioso-confessionale a ideologico. Geršenzon quindi scrive: «Tali trascendenti speculazioni, che inevitabilmente si compongono in sistemi secondo le leggi del collegamento logico, siffatto architettare di sopra delle nuvole, a cui molti della nostra cerchia si dedicano con tanta assiduità, mi sembra, lo confesso, un'impresa oziosa e senza scopo. Per di più, mi opprime tutta quest'astrazione, e non essa soltanto: in quest'ultimo tempo mi sono opprimenti, come un fratello troppo grave, come un abito troppo pesante, tutte le conquiste intellettuali dell'umanità, tutto il tesoro di concezioni, di conoscenze, di valori adunati e fissati dai secoli»⁷. E più oltre leggiamo: «Dovrebbe essere, m'immagino, una felicità grande gettarsi nel fiume Lete, e mondarvi dentro l'anima, senza che resti alcuna traccia del ricordo di tutte le religioni e dei siste-

² *Ibidem*, prima lettera, p. 384; tr. it.: p. 37.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 384; tr. it.: p. 38.

⁵ «Ty ne ostavil's duši moej vo ade / i ne daš' svjatomu twoemu uvidet' tlenie» — Salmo 16 (15), 10 (*ibidem*, p. 385; tr. it.: p. 38).

⁶ *Ibidem*, seconda lettera, p. 385; tr. it.: p. 40.

⁷ *Ibidem*.

mi filosofici, di tutta la sapienza, delle dottrine, delle arti, della poesia e tornare sulla riva nudo, come il primo uomo nudo, leggero, gioioso, e tendere liberamente e sollevare al cielo le braccia nude, non ricordando del passato che una cosa sola, come si stava stretti e come si soffocava in quelle vesti, e come ci si trova ora leggeri senza di esse»⁸.

Questa immagine, che dichiaratamente vuol rappresentare il rifiuto e la liberazione da una cultura ormai deteriorata, che per la sua formulazione letteraria vuol riecheggiare il mito rousseauiano dell'*homo naturalis*, ha una funzione complessa: essa vuol replicare al riecheggiamento di Nietzsche poeta (v., per esempio, la poesia *Dem unbekannten Gott*, 1863-1864) nella prima lettera di Ivanov, dove sul rapporto uomo-Dio si legge: «Dio non solo m'ha creato, ma mi crea senza tregua, e continuerà a crearmi in seguito. Poiché desidera certamente che anch'io Lo crei in me ulteriormente, come fino a ora l'ho creato. Non può avvenire una discesa senza l'accettazione volontaria: in un certo senso i due atti hanno un medesimo valore, e chi accoglie diventa pari in dignità a chi in lui discende. Dio non può abbandonarmi, se io non l'abbandono»⁹. Ma come in Ivanov la eco letteraria serve a mascherare l'emozione legata all'espressione di un convincimento profondo, di fondamentale importanza e vitale, anche in Geršenzon, dietro il richiamo al mito rousseauiano, percepiamo un ben più profondo ancestrale richiamo al tema biblico del profeta, l'uomo che, ribelle agli orpelli e alle falsità del vivere mondano, si rifugia nell'arsura e nella solitudine del deserto per sentire, con le facoltà potenziate della ricettività e dell'ascolto, il contatto non mediato con l'Essere, il Creatore. Il condizionamento della vita sociale è inteso quindi come interferenza nella percezione dell'unica realtà, del Dio autentico creatore, dell'Essere. E vien fatto di notare, e Geršenzon stesso in questo luogo in qualche modo vi pensava¹⁰, come lo stesso Puškin nelle sue famose liriche *Prorok* (1826), *Poet* (1827), *Cern'* (1829), *Poetu* (1830) esprimesse non soltanto la propria concezione dell'arte, ma nell'unione del tema biblico del profeta e del tema classico del poeta, al di là della concezione cristiana comunitaria, indicasse la necessità per l'uomo dalla percezione acuta, non sordo, di ancorarsi, sprezzante delle lusinghe e degli abbagli mondani, alla propria reale solitudine ricca di doni, foriera del contatto con l'essere, con l'ente ispiratore di creazione e di vita. Anelito espresso con forza e alta risonanza nella poesia del 1829 *Monastyr' na Kazbeke*.

D'altro lato, la concezione della mondanità, della socialità e quindi della cultura come elemento di disunione, di ostacolo alla percezione della realtà assoluta, fonte della propria realtà personale, implica una radicale critica della storia. E in fondo all'immagine, che qui analizziamo, della lettera di Geršenzon ci sembra di percepire l'eco del

⁸ *Ibidem*, p. 385; tr. it.: pp. 40-41.

⁹ *Ibidem*, prima lettera, pp. 384-385; tr. it.: p. 38.

¹⁰ «Amo la scienza, le arti, la poesia, amo Puškin», afferma Geršenzon nella dodicesima lettera (*ibidem*, p. 414; tr. it.: p. 100). Ricordiamo di M. O. Geršenzon studioso di Puškin in particolare il saggio *Mudrost' Puškina*, Moskva 1919.

giudizio sulla storia contenuto nella seconda¹¹ delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* di Nietzsche, pensatore caro a Ivanov, ma ben presente anche a Geršenzon, sia pure per questi oggetto di critica.

Inoltre il desiderio di assoluta libertà spirituale e fisica, ad esprimere il quale egli giunge dopo aver formulato la propria opposizione alle «trascendenti speculazioni» della metafisica, sembra strettamente legato a una critica del cristianesimo, come religione e come civiltà e cultura. «Forse l'uomo aveva bisogno di passare dalla libertà primordiale attraverso un lungo periodo di disciplina, di dogmi e di leggi per uscire diverso alla libertà: può darsi che sia così. Ma guai alle generazioni il cui destino è siffatto stadio di mezzo sul lungo cammino, — stadio della cosiddetta cultura! La cultura imputridisce tutta, lo si vede bene, e dallo spirito estenuato pende a brandelli. Se in tal modo si compirà la liberazione, se scoppierà invece sotto forma di catastrofe, come venti secoli fa, io non lo so. E io stesso certo non entrerò nella terra promessa; ma il mio sentimento è come il monte Nebo, da cui Mosé la vide. E non solo io la vedo attraverso un velo nebbioso»¹².

* * *

La critica di Geršenzon alla cultura assume in realtà una forma sistematica nella critica dei suoi valori, che prende posto nella ottava lettera. Geršenzon, come egli stesso dichiara, fin dall'infanzia iniziato alla cultura europea, di cui è profondamente imbevuto il suo spirito, e non soltanto di essa «completamente pratico, ma in molte cose anche ammiratore»¹³, fa una separazione tra valore culturale personale, sempre vivo, che apre alla discussione, relato alla personalità che lo ha prodotto e a quella ricevente che lo apprezza o lo discute, e lo stesso valore che, asservito alle necessità della comunità, attraverso un innaturale processo di generalizzazione e di astrazione, si trasforma in un qualcosa di paurosamente immobile, indiscutibile, opprimente e accecante, in un

¹¹ Nella seconda delle *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Considerazioni inattuali), Nietzsche, tra l'altro, scrive: «Sieht man einmal auf's Aeusserliche, so bemerkst man, wie die Austreibung der Instincte durch Historie die Menschen fast zu lauter abstractis und Schatten umgeschaffen hat: keiner wagt mehr seine Person daran, sondern maskirt sich als gebildeter Mann, als Gelehrter, als Dichter, als Politiker. Greift man solche Masken an, weil man glaubt, es sei ihnen Ernst, und nicht bloss um ein Possenspiel zu thun, - da sie alle-sammt den Ernst affichiren - so hat man plötzlich nur Lumpen und bunte Flicken in den Händen. Deshalb soll man sich nicht mehr täuschen lassen, deshalb soll man sie anherrschen: «zieht eure Jacken aus oder seid, was ihr scheint».» (Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Werke* (ed. critica a c. di G. Colli e M. Montinari), Dritte Abteilung-Erster Band, Berlin-New York 1972, pp. 276-277. Vedi, tuttavia, il giudizio di Geršenzon su Nietzsche in *Peripiska iz dvuch uglov*, cit., decima lettera, p. 407; tr. it.: p. 86.

¹² *Ibidem*, sesta lettera, p. 394; tr. it.: p. 60. La «catastrofe di venti secoli fa», cui Geršenzon si riferisce, è probabilmente la distruzione di Gerusalemme del 70 d.C.

¹³ *Ibidem*, dodicesima lettera, p. 414; tr. it.: p. 100.

valore feticcio. Valori feticci diventano le opere d'arte, le grandi produzioni della personalità individuale, o le stesse personalità individuali, di cui è esempio Napoleone al culmine della sua ascesa¹⁴.

«Oltre ai valori-feticci, concreti e palpabili, — scrive Geršenzon — ci sono valori vampiri, che si presentano sotto forma di concetti generali e di norme, qualcosa come una personalità giuridica nel regno dei valori»¹⁵. «Invisibili e esangui», essi «si formano dalle astrazioni dei valori concreti» e, chiedendo incessantemente sacrifici per il loro prosperare, assorbono le energie individuali, distruggendo la personalità e sostituendosi al valore personale. «Lo stato — egli afferma — ha sete di potenza, la nazionalità ha sete di unità, l'industria di sviluppo e così via. Essi stessi fantasmi in realtà comandano al mondo, e quanto più è astratto un valore, tanto più esso è vorace e spietato. Può darsi che l'ultima guerra non sia che un'ecatombe mai veduta, richiesta all'Europa da alcuni valori «intelligibili» che han stretto alleanza fra loro, a mezzo dei loro sacerdoti»¹⁶. Geršenzon enumera inoltre: «ragnatele di concezioni, più tenaci di maglie d'acciaio, tessute dall'esperienza secolare», che affascinano la mente; «vie già calpestate della vita intellettuale», che invitano alla pigrizia; la *routine* del pensiero, della coscienza morale, della percezione; e i modelli del sentimento e i *clichés* del modo di esprimersi e gli innumeri eserciti di conoscenze che «inondano l'intelletto e vi si adagiano in nome della verità oggettiva, senza attendere che la fame spirituale ne chiami quelle che le sono necessarie»¹⁷. Per il nostro autore, è dunque l'impedimento alla libertà della speculazione, alla libertà, all'immediatezza, alla freschezza della contemplazione. Solo quando tutto ciò sarà superato, egli afferma, «la saggezza dei padri non spaventerà i timidi, non favorirà l'inerzia, e non coprirà gli orizzonti»¹⁸.

Ma valori feticci e valori vampiri, come tali, sono anche deteriorabili, possono andare in frantumi. In questo contesto va letta la critica alla teoria della conoscenza kantiana e al suo sviluppo nella filosofia di Schopenhauer, che porta all'affermazione dell'inconoscibilità della cosa in sé e all'affermazione del nostro apparecchio di percezione come unica realtà. Crollato questo edificio teorico («i filosofi hanno osato alzarsi in difesa dell'antica ingenua esperienza»), osserva Geršenzon, «l'illusione centenaria» ha lasciato dietro di sé «terribili tracce»: «L'incubo della spettralità ancora avvolge lo spirito con le ragnatele della follia. L'uomo ritorna pian piano, ma ancora malsicuro, alla

¹⁴ Non è un caso che Geršenzon prenda come esempio di valore personale trasformato in valore feticcio la figura di Napoleone. Un capitolo della letteratura russa, infatti, potrebbe essere dedicato alla fortuna di questo mito. Porto qui tre esempi eclatanti: la funzione negativa che esso ha in *Prestuplenie i nakazanie* di Dostoevskij; la sua presenza gigantesca a fianco dell'Io del poeta nel titolo stesso di una poesia di Majakovskij, *Ja i Napoleon* (1915); Napoleone come anti-mito in *Vojna i mir* di L. N. Tolstoj.

¹⁵ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, cit., ottava lettera, p. 399; tr. it.: pp. 70-71.

¹⁶ *Ibidem*, p. 399; tr. it.: p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 401; tr. it.: p. 74.

¹⁸ *Ibidem*.

sensazione dell'esistenza reale, come un convalescente dopo una grave malattia, dubitando che tutto quello che ha dinanzi non sia che un sogno»¹⁹.

D'altro canto, la rivoluzione francese come distruttrice di valori feticci e la riforma luterana come rivolta contro l'autorità dogmatica e gerarchica sono da lui considerate come un'apertura dell'uomo verso la libertà. «All'umanità sta ancora innanzi un lungo cammino — afferma Geršenzon — [...] bisogna che ciò ch'è personale diventi di nuovo fino in fondo personale, così com'era quando nacque. [...] interamente personale, e tuttavia vissuto come una cosa universale [...]. [...] la personalità [...] — ecco la linea verticale, per la quale deve elevarsi la nuova cultura»²⁰.

La critica dei valori implica una critica della storia come luogo non di verità ma di inganni e di menzogne²¹. E ad essa è connessa una critica velata ma accesa al cristianesimo: «Il mio Dio è un Dio invisibile: non chiede, non spaventa, non crocifigge. Egli è la mia vita, il mio moto, la mia libertà, la mia intima volontà. Ecco quel che io pensavo quando vi dicevo che alla mia sete ripugnano quelle tiepide e aromatizzate bevande della filosofia odierna, dell'arte, della poesia, e che può quetarla soltanto l'acqua fredda della sorgente»²².

Nella critica dei valori in Geršenzon vediamo tutto l'orrore biblico per l'idolatria. Sono considerati valori feticci e valori vampiri anche tutti i dogmi della statalità e delle religioni. E ci sembra di riscontrare in qualche modo, in questo carattere peculiare e imprescindibile della sensibilità ebraica con tanta forza espresso da Geršenzon il germe, il fulcro e la ragione dell'attuale dissidenza ebraica nell'Unione Sovietica.

Il desiderio della terra promessa espresso da Geršenzon è insieme l'auspicio dello stadio di cultura secondo verità ed è anche effettivamente l'antico inesauribile desiderio ebraico della propria terra e della libertà del corpo e dello spirito, inesauribile desiderio umano. Egli scrive nella dodicesima lettera: «Io vivo come uno straniero, assuefatto a un paese che non è il suo [...]. Ma come quel viandante, che è nel paese straniero, e talvolta nel color del tramonto e nel profumo del fiore riconosce con commozione la propria patria, così, già qui, io sento la bellezza e il refrigerio della terra promessa. Io l'avverto nei campi e nel bosco, nel canto degli uccelli e nel contadino che segue il suo aratro [...]. Tutto questo sarà anche lì, tutti questi sono fiori della mia patria, che qui sono soffocati da una vegetazione rigogliosa, aspra e senza profumo.

Voi, amico mio, siete in terra nativa: il vostro cuore è qui, qui stesso dov'è la vostra casa; il vostro cielo è su questa terra. Il vostro spirito non è sdoppiato, e questa integrità m'incanta, perché, comunque [sic] sia la sua provenienza, essa stessa è pure fiore del nostro paese, della nostra comune futura patria. E quindi io penso che nella casa

¹⁹ *Ibidem*, quarta lettera, p. 389; tr. it.: p. 48.

²⁰ *Ibidem*, ottava lettera, pp. 400-401; tr. it.: pp. 72-75.

²¹ Cfr. *ibidem*, decima lettera, pp. 407-408; tr. it.: p. 87.

²² *Ibidem*, p. 408; tr. it.: p. 88.

del Padre a noi due è riservata la stessa dimora, per quanto qui, sulla terra, noi si resti seduti ostinatamente ognuno nel proprio angolo e si discuta di cultura»²³.

* * *

Il diverso approccio nei confronti dei valori è a mio avviso il punto centrale della differenziazione tra Geršenzen e Ivanov nella loro concezione riguardo alla cultura. Scrive Ivanov nella terza lettera: [...] La cultura [...] non ha aspirato che a diventare un sistema di costrizioni. Per me invece essa è una scala di Eros e una gerarchia di venerazioni. E attorno a me sono tante le cose e le persone che m'ispirano venerazione, a cominciare dall'uomo e dalla creazione delle sue mani, dal suo immane lavoro, dalla sua profanata dignità, fino al materiale, che «naufragar m'è dolce in questo mare», per affogare in Dio. Poiché le mie venerazioni sono libere, nessuna mi è estorta, ognuna è aperta e accessibile, e ognuna rende felice il mio spirito»²⁴. E non condivide l'orrore di Geršenzen per l'idolatria, che egli interpreta piuttosto come simbologia: «Il genio del paganesimo — scrive Ivanov a Geršenzen nella nona lettera — ha proiettato quel che aveva di meglio in un'immagine trascendente, oppure in un'idea invisibile ma trascendente, cioè in un'immagine supersensibile; esso ha sempre oggettivato ciò che aveva di più alto in un simbolo, in un'effige, in un idolo. E perfino «sui banchi di sabbia delle epoche», come voi amate esprimervi, nel secolo di Kant, in cui lo spirito fu chiuso definitivamente dalla riflessione nella cella della personalità individuale, ha cercato di salvare l'«idea» almeno come un'«idea regolatrice» nella coscienza razionale dell'uomo»²⁵. E ancora: «Essi [i valori] sono meravigliosamente vitali e di lunga 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»²⁶ — leggiamo nella stessa lettera.

Secondo l'insegnamento di San Paolo, Ivanov accoglie nella propria coscienza tutte le civiltà e religioni dell'antichità, intese come pre cristiane, storicamente quindi tutte riscattate dal cristianesimo e appartenenti a uno stesso tessuto conoscitivo, a una stessa esperienza di evoluzione dello spirito. Ecco quindi la funzione preponderante, non ambigua, che nella sua concezione ha la memoria, non causa ma risolutrice dei conflitti. È significativo il riferimento al *Timeo* di Platone nella quinta lettera, dove la Memoria, il culto degli antenati, delle origini, è indicata come elemento preciso di salvezza e di continuità. Scrive quindi Ivanov: «Mio caro oppositore, come quell'egiziano e il suo di-

²³ *Ibidem*, dodicesima lettera, p. 415; tr. it.: pp. 100-102.

²⁴ *Ibidem*, terza lettera, p. 386; tr. it.: p. 43. È interessante notare come qui Ivanov citi (in italiano nel testo originale) l'ultimo verso de *L'infinito*, il dodicesimo dei *Canti* del Leopardi: «e il naufragar m'è dolce in questo mare».

²⁵ *Ibidem*, nona lettera, p. 403; tr. it.: p. 79.

²⁶ *Ibidem*, p. 403; tr. it.; p. 78.

scepolo ellenico, e Platone stesso, io brucio il mio incenso devotamente sull'altare della Memoria, madre delle Muse, la glorifico come «il pegno dell'immortalità», come «la corona della coscienza», e sono convinto che non è possibile un passo su per la scala dell'ascesa spirituale senza un passo in giù per i gradini che conducono ai suoi tesori sotterranei: quanto più alti sono i rami, tanto più profonde sono le radici»²⁷.

Di qui anche la fede nella parola come vera espressione: «non appartengo [...] a quei timorati che considerano come menzogna ogni cosa espressa ed enunziata in parole. Sono abituato a vagare nella «foresto dei simboli», e mi è comprensibile il simbolismo nella parola non meno che nel bacio d'amore»²⁸ — leggiamo in apertura della terza lettera; e più oltre: «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. [...]. La ragione è costrittiva per la sua stessa natura; lo spirito invece spirà dove vuole. Spirituali devono essere le parole che simboleggiano l'esperienza interiore, e per davvero figlie di libertà»²⁹. Fede nella parola, che nasce e si fonda nella fede biblica veterotestamentaria (Dio che si manifesta non attraverso un'immagine, ma attraverso la luce di fuoco e attraverso la parola e la voce) e nuovotestamentaria (il Prologo del Vangelo secondo Giovanni, 1, 1-5).

La sacra parola divina, quindi, il Verbo come origine e luce del creato, che esprime la divina manifestazione, alla quale dovrà adeguarsi la parola umana come ricerca e continuazione della rivelazione di Dio nella coscienza dell'uomo e nella natura³⁰. Mediata dall'insegnamento paolino, sempre presente in Ivanov, a fianco di quello agostiniano, è inoltre, concezione propriamente cristiana, la fede nell'opera dell'uomo come continuazione di quella divina. In questo contesto si inserisce quanto scritto nella settima lettera: «Tutto il senso delle mie parole a voi è l'affermazione della linea verticale, che si può tracciare da ogni punto, da ogni «angolo» che giace sulla superficie di qualunque cultura, sia essa giovane o vecchia cadente.

Ma la stessa cultura, nel suo vero significato, per me non è affatto una superficie, senza altra estensione che in lungo e in largo, né un piano di rovine o un campo sparso

²⁷ *Ibidem*, quinta lettera, p. 392; tr. it.: p. 55. A questo riferimento di Ivanov alla tematica classica Geršenzon oppone l'anelito di «qualche greco del sesto secolo» che «sognava forse di stare libero dinanzi a un solo Dio universale e impersonale, che il suo spirito aveva intuito» e la sofferenza dell'uomo primitivo, dell'«aborigeno australiano», che «languisce nell'opprimente atmosfera del suo pauroso animismo e totemismo, senza avere la forza interiore di superarlo» (*ibidem*, sesta lettera, pp. 393-394; tr. it.: pp. 58-59). Vediamo quindi come Ivanov non interpretasse in modo esatto l'idea di Geršenzon, né quella di Rousseau, formulando contro entrambi l'accusa di auspicare un ritorno al primitivismo (cfr. *ibidem*, undicesima lettera, p. 412; tr. it.: p. 96). Si vedrà, infatti, nel corso dell'articolo, come il ritorno alla naturilità auspicato da Geršenzon sia totalmente opposto alla nozione di civiltà umana primitiva.

²⁸ *Ibidem*, terza lettera, p. 386; tr. it.: p. 42.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. Vja. Ivanov, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, in *Sobranie sočinenij*, vol. III, cit., p. 462, in particolare il riferimento a S. Paolo: Rom. VIII, 18-25.

di ossa. C'è in essa qualcosa di realmente sacro: essa non è solo il ricordo del volto esteriore e terreno dei padri, ma è pure il continuamento delle iniziazioni da essi raggiunte. [...] In questo senso la cultura non è soltanto monumentale, ma anche iniziatrici dello spirito. Poiché la Memoria, sua divina sovrana, fa i suoi veri servitori partecipi alle iniziazioni dei padri e, risuscitandole in essi, comunica loro la forza iniziatrice, quella di osare e di procreare cose nuove. La memoria è un principio dinamico [...]»³¹.

Cultura è quindi non solo la conoscenza dell'insieme delle scoperte compiute da altri, ma la loro assimilazione e quindi l'apporto personale alla loro continuità ed evoluzione. Ma ciò non può verificarsi senza la fede nell'evoluzione storica mediata dall'intervento provvidenziale, per cui l'uomo può riconoscere, nella confusione delle idee deteriorate, gli apporti vitali, percepire nel passato gli elementi vitali per il progresso nel futuro, la continuità della manifestazione dello spirito, pur nella follia che sembra dominare la storia dell'umanità. Percepito l'alito divino, il percorso provvidenziale, compito dell'uomo è di cercare la via che nel presente e nel futuro vi si adegui, divenire quindi a sua volta strumento della provvidenza, secondo la concezione storicistica precipuamente cristiana. Fede quindi non nell'uomo separato da Dio, ma nella sua redenzione in unione con Dio e per mezzo di Dio; poiché, come Ivanov scrive: «l'affermazione orfica e biblica del peccato originale non è affatto una menzogna»³².

Al concetto del male ormai connaturato alla natura umana e non superabile se non attraverso la fede e l'aiuto divino, è strettamente legata in Ivanov l'idea della necessità, per realizzare il bene, di superare ciò che è strettamente personale. Perciò è portato ad esprimere giudizio negativo nei confronti di epoche della storia (è il caso della rivoluzione francese) o di pensatori (il caso di Rousseau, che Ivanov accusa di «décadence») che sembrano riportare l'attenzione sull'individuo per se stesso, separato dall'universalità del creato, sulla personalità fisica anziché su quella spirituale, per «l'incomprensione [...] di quella fatale verità che le stesse sorgenti della vita, dello spirito e dell'anima sono avvelenate»³³.

Quindi Ivanov afferma: «Il sogno di Rousseau proveniva dalla sua incredulità. Al contrario, vivere in Dio vale a dire: non già vivere più completamente nella relativa cultura umana, ma crescere oltre di essa in su, verso la libertà. La vita in Dio è vera vita, cioè movimento: è una crescita spirituale, la scala celeste, un cammino che sale sul fianco della montagna»³⁴. Poiché, per l'uomo che crede in Dio non solo la propria fede trascende la cultura, ma la influenza fortemente, così come «ogni grande cultura storica emana da un fatto religioso primordiale». «Solo con la fede — egli scrive —, cioè abdicando all'innata voglia di affermarsi all'infuori di Dio o addirittura in opposizione a

³¹ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, cit., settima lettera, pp. 395-396; tr. it.: pp. 62-63.

³² *Ibidem*, quinta lettera, p. 392; tr. it.: p. 55.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 391; tr. it.: p. 54.

Dio, si supera la «tentazione» della cultura, da voi così vivamente sentita. Ma codesta voglia scaturisce dal peccato originale dell'uomo, e il peccato originale non si sradicherà con una superficiale distruzione delle sue forme esteriori»³⁵.

Il concetto ivanoviano di valore risulta dunque inseparabilmente legato alla personalità vivificata dallo spirito divino: «L'iniziazione dell'umanità ai misteri supremi ha scoperto al suo sguardo anche un altro aspetto, divinamente umano, della stessa tensione verso la morte in nome della vita. Il Vero il Bene il Bello vogliono essere eucaristici»³⁶. Si comprende quindi anche la sua opposizione all'atteggiamento di «décadence», da lui così definito nella settima lettera: «La coscienza del più sottile legame organico con la tradizione della passata alta cultura, ma coscienza unita al sentimento opprimente, e insieme orgoglioso di essere gli ultimi della serie. In altre parole: una memoria sbiadita che ha perduto la sua capacità iniziatrice e non ci congiunge più alla iniziazione dei padri, né dà impulsi di concreta iniziativa. La convinzione dunque che le profezie ammutolirono»³⁷. Al contrario, egli scrive, «Noi vogliamo [...] credere alla vita, alla Grazia, all'accrescimento dello spirito, agli invisibili santi che stanno intorno a noi, alla schiera sconfinata delle anime in lotta continua per la trasfigurazione spirituale del mondo, e andremo avanti baldanzosi senza guardare né attorno né indietro, senza misurare la strada percorsa, senza ascoltare le voci degli spiriti della stanchezza e dell'accidia, che parlano del «veleno nel sangue» e del «deperimento nelle ossa». Si può essere gai viandanti sulla terra, senza lasciare la città nativa, e si può diventare poveri in spirito senza affatto dimenticare la stessa sapienza»³⁸.

* * *

Avvicinandoci alle conclusioni, possiamo dire che nella disputa sulla cultura tra Geršenzon e Ivanov, nel diverso approccio agli stessi problemi, vediamo sintetizzate e

³⁵ *Ibidem*, p. 391; tr. it.: p. 53. La frase «così penso anch'io, pur essendo convinto che ogni grande cultura storica emana da un fatto religioso primordiale», presente nella traduzione italiana che, come già detto, fu rivista da Vjačeslav Ivanov, manca nell'originale, dove, nell'edizione citata, avrebbe posto dopo il punto e virgola della nona riga della p. 391. E l'espressione «t. e. principial'nym otrečeniem ot grechopadenija kul'tury», alla ventisettesima riga della stessa pagina, è così precisata nella traduzione italiana: «cioè abdicando all'innata voglia di affermarsi all'infuori di Dio o addirittura in opposizione a Dio».

³⁶ *Ibidem*, nona lettera, p. 406; tr. it.: p. 83.

³⁷ *Ibidem*, settima lettera, p. 396; tr. it.: p. 63.

³⁸ *Ibidem*, p. 396; tr. it.: p. 65. Faccio riferimento qui alla forte analogia, sia espressiva, sia di contenuto, tra le caratteristiche basilari della vera cultura indicate da Vjačeslav Ivanov, l'adorazione del Vero, il culto dei padri, la fede come fonte di conoscenza e guida nella ricerca, e gli scritti degli ultimi anni venti del futuro Papa Paolo VI indirizzati agli studenti universitari e raccolti poi nel volumetto: G. B. Montini, *Coscienza universitaria*, Roma 1930, 2^a ed. 1982. Rimando, per un elenco schematico dei principali temi in esso contenuti, al mio articolo: R. Winternitz De Vito, *Dal Movimento Laureati di Azione Cattolica al Movimento Ecclesiastico di Impegno Culturale*, in «Il Veltro», XXIX, 5-6, 1985, pp. 655-665 (v. specialmente le pp. 660-664), nel quale si fa riferimento anche a Vja. Ivanov, per l'analogia tematica, segno dello «spirito del tempo».

contrapposte due posizioni dell'uomo europeo moderno. Geršenzon esprime il proprio sconforto nell'osservare la fragilità della cultura, la sua possibilità di strumentalizzazione politica e ideologica, la sua insufficienza ad assolvere il compito che le dovrebbe essere proprio, di sostegno per l'individuo nei marosi dell'esistenza e di sostegno per la collettività nel discernere le scelte istituzionali e comportamentali vitali e di progresso. Egli sente cioè che la cultura non salvaguarda più l'integrità, la vita, sia dell'individuo sia della società. L'uomo, il gruppo sono ugualmente sradicati, in balia di venti e di bufera. Ivanov invece sostiene la tesi opposta: è proprio attraverso la cultura che l'uomo può sopravvivere integro ai rivolgimenti e alle catastrofi, attraverso il legame con le radici, con le origini, che la vera cultura rivela e rinsalda. Egli si rifà quindi agli antichi filosofi greci, a Sant'Agostino, a Goethe, come ai padri del sistema culturale moderno, come a esempi di integrità e vitalità proiettati oltre la morte nel futuro. Padri e insieme miti della moderna cultura.

Ma Geršenzon e Ivanov mostrano qui anche due diversi atteggiamenti nella risposta alla vicenda rivoluzionaria. In Geršenzon, dal vortice sovvertitore di tradizioni e istituzioni, emerge una rivisitazione sfiduciata e stanca del passato attraverso la propria coscienza. Nel rivolgimento che coinvolge duemila anni di storia e di cultura propriamente cristiana, egli non coglie più i legami, i nessi tra il passato e il presente. E, mentre il presente è pur sempre il luogo della propria vita biologica, cerca una strada che rinsaldi le proprie origini ebraiche che egli sente estranee al conflitto ideologico dell'Europa moderna. Come sfuggire all'isolamento e all'infelicità? Fuggendo le illusioni della cultura e rincorrendo il mito, pur sempre filosofico e letterario e quindi culturale, del rousseauiano *homo naturalis*. Ma in questo spogliarsi degli orpelli e degli inganni mondani, nell'anelito alle fresche sorgenti e alla più sacra naturalità, nel rinnegamento di concetti generali e di giudizi è in realtà adombrato il desiderio e il ritorno alla libertà di scelta, al biblico paradiso terrestre, alla libertà della persona fisica e spirituale, allo stato precedente quindi il peccato originale, peccato appunto di autonomo giudizio e di conoscenza, momento originario della tenebra nella mente e quindi della dogmaticità e dell'idolatria.

Anche Ivanov esprime una opposizione alla nuova statalità affermantesi, ma con modalità e ideologia diversa. Egli, durante la vicenda rivoluzionaria, nel suo meditativo isolamento, approfondisce i legami del proprio presente con le tradizioni, con il pensiero del passato, scorgendo sempre più fitte connessioni tra il passato e il futuro. Vedendo il caos del sovvertimento come contingente e transeunte, riscontra nel pensiero, nella storia della cultura, che pur fatta da individui, trascende l'individuo e fa anzi essa stessa individui, nazioni, percorsi, l'elemento vitale, di continuità, di unione universale nello spazio e nel tempo. La cultura, quindi, come storia del pensiero umano, come elemento non di disunione ma di stretta unione e di progresso, di potenziamento delle capacità dell'individuo e quindi della collettività³⁹.

³⁹ La concezione ivanoviana di una cultura dal valore universale, che investe l'individuo e la collettività, l'uomo naturale e l'uomo teologico, abbracciandone l'intero arco dei tempi e degli spazi, rimanda anche alla

La differenza di base tra le due concezioni, tuttavia, risiede a mio avviso nel diverso atteggiamento nei confronti della storia. Nell'idea di Geršenzon, in questo momento della sua vita, è appunto il concetto di storia ad essere sconfitto. Geršenzon, cioè, non trova più i nessi tra cultura e storia. La cultura così viene meno come sistema di conoscenze organizzato in senso filosofico e si presenta come un confuso amalgama di nozioni, memorie e propri pensieri, elemento non di sostegno, ma di disturbo per la personalità. Nell'idea espressa da Ivanov, invece, la cultura è strettamente legata alla storia, anzi il concetto di continuità e di evoluzione è il necessario elemento informatore della cultura, senza il quale essa non esisterebbe. Entra qui nel concetto di cultura il concetto di storia provvidenziale, uno storicismo in senso cristiano, che è il risultato di una filosofia della storia fondata sulla fede nella guida provvidenziale. Una storia che immancabilmente, nonostante la strenua lotta con le tenebre e il caos, segue la via verso la luce, verso il Bene, la Verità, la Bellezza. Purché gli uomini sappiano riconoscere nel passato questa via percorsa, per adeguarvisi nel futuro. Il che può accadere soltanto attraverso la cultura, attraverso cioè lo studio entusiasta, sofferto e meditato degli eventi trascorsi e dei pensieri già stati.

* * *

Cito ancora Geršenzon, che nella decima lettera traccia la sua interpretazione del processo storico e di acquisizione culturale: «La cosciente intenzione non discopre il vero scopo: lo spirito reca in sé il suo fine e non comunica alla coscienza che la direttiva del primo passo, poi del secondo, e così di seguito. L'indirizzo di tutta la strada è conosciuto soltanto allo spirito: per questa ragione la coscienza, dopo ogni passo si sente ingannata [...]. Quel che noi ora vediamo nella rivoluzione non dice nulla del lontano calcolo e intendimento con cui lo spirito l'ha chiamato in vita»⁴⁰. Processo estraneo quindi alla coscienza, e per questo l'insieme delle conoscenze e delle idee sul mondo, sull'uomo, sulla divinità è soltanto una gabbia di costrizioni, intessuta di idoli necessariamente falsi, di folli seduzioni, sbarre di manicomio: «Le iniziazioni degli antichi sono pietrificate, si sono trasformate in valori tirannici che incutendo paura conducono lo spirito individuale a una sottomissione devota, e perfino volontaria: oppure, avvol-

concezione umanistico-rinascimentale, intesa non in contrapposizione ma come valorizzatrice della produzione culturale medioevale. L'uomo che, grazie alla superiorità che gli deriva dall'intelligenza e dall'origine divina, cerca di asservire la natura alle proprie necessità e, nel suo sforzo di elevarsi a Dio, tende ad innalzarla, riconoscendo se stesso come centro dell'universo, come anello di congiunzione tra la natura e lo spirito. Penso soprattutto all'opera di Marsilio Ficino (1433-1499), dove, attraverso l'intento filosofico di cercare un accordo tra cristianesimo e platonismo, si esprime il tentativo di conciliare l'aspetto laico con quello confessionale, di realizzare cioè una teologia laica, e dove il processo di innalzamento verso Dio, attraverso l'ispirazione divina, è considerato la piena realizzazione di tutte le facoltà umane.

⁴⁰ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, cit., decima lettera, pp. 409-410; tr. it.: p. 91.

gendolo di nebbia, velenano lo sguardo»⁴¹. Ed è chiaro che Geršenzon scrivendo queste lettere ha spesso presente il dramma di Čaadaev, il più severo e inquietante critico della Russia di Nicola I, dramma anch'esso legato al problema culturale⁴²; eco che riscontriamo con riferimento evidente quando Geršenzon parla dell'ideale «confuso e inespresso», il «solo capace di muovere la volontà» di chi si vuol liberare e «non vede che ostacoli, e proclama soltanto la sua propria negazione»⁴³.

Ivanov, invece, riconosce nella cultura e nella fede la funzione di superare il «principio di morte» fisico e spirituale; cultura e fede sono quindi per lui un necessario abito protettivo, così come la sua stessa poesia si esprime attraverso l'enorme erudizione, addentrandosi nella «foresta dei simboli» e mirando la luce della evangelica stella⁴⁴. «Così sarà, caro amico, sebbene i segni di una totale conversione non siano ancora apparsi. La cultura si tramuterà nel culto di Dio e della Terra. Ma questo sarà un miracolo della Memoria, prima memoria dell'umanità. L'essenza della cultura non è omogenea: come l'eternità non è una, come è multipla la stessa struttura della personalità umana»⁴⁵.

Si rileva infine come per questi due uomini la rivoluzione costituisse un dramma insolubile, e come essi non si riconoscessero nei suoi fini. Per Geršenzon, ebreo nutrito delle radici spirituali ebraiche vera libertà è nell'abbattere gli idoli, i miti, i tabù, sia dello stato sia della religione, e nel riconoscersi nel Dio unico, onnipresente, infinito, del quale non si può dare né nome, né descrizione, né immagine. Per lui la ricerca della terra promessa, e quindi della salvezza, sta nel ritrovare questo Dio all'interno della propria coscienza.

Anche per Ivanov la rivoluzione non rappresenta una soluzione, perché essa cerca di abbattere quei dogmi, miti, idoli, tabù, che duemila anni di filosofia cristiana avevano eretto attorno all'uomo consentendogli di percorrere in pace di coscienza il cammino della vita, sostituendo a tutto questo un altro sistema con dogmi totalmente diversi. Dogmi che Ivanov non riconosce, in quanto essi negano i fondamenti spirituali della vita dell'uomo e della natura e non ammettono quindi alcuna ipotesi, alcuna dottrina della salvezza, ciò su cui si fonda la continuità della storia dell'umanità⁴⁶.

⁴¹ *Ibidem*, ottava lettera, p. 398; tr. it.: p. 69.

⁴² Ricordiamo il libro di Geršenzon del 1908: *Čaadaev. Žizn' i tvorčestvo. Sul dramma di P. Ja. Čaadaev, connesso alla problematica culturale*, v. D. Cavaion, *Letteratura e acculturazione in Russia*, Firenze 1971.

⁴³ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, cit., sesta lettera, p. 394; tr. it.: p. 59.

⁴⁴ Cfr. R. Winternitz De Vito, *Zvezda v poezii Vja. I. Ivanova*, presentato al II Simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov (Roma, maggio 1983) e in pubblicazione negli *Atti*.

⁴⁵ Vja. Ivanov e M. O. Geršenzon, *Perepisika iz dvuch uglov*, cit., nona lettera, p. 411; tr. it.: p. 94.

⁴⁶ Cfr. anche i seguenti altri scritti di Vja. Ivanov: *Lettre à Charles Du Bos*, *Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la «Docta Pietas»*, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, in *Sobranie sočinenij*, vol. III, cit., rispettivamente: pp. 418-432; pp. 434-450; pp. 452-484.

Silvia Zanichelli (Parma)

PROBLEMI DI TRADUZIONE DEL TANTALO IN LINGUA ITALIANA

Pensato originariamente come parte di una trilogia, accanto, com'è noto, ad una mai scritta *Niobe* (*Niobeja*) e ad un *Prometeo* (*Prometej*) cui l'autore lavorò, ad intervalli, per lunghi anni¹, *Tantalo* (*Tantal*) nacque sotto l'impulso di una profonda esigenza interiore e di una chiara ispirazione², fu scritto quasi di getto e portato a termine in breve tempo (1903-1904)³.

Questa tragedia, opera a nostro parere, di carattere più letterario che teatrale, adatta, per sue caratteristiche intrinseche, più alla lettura che alla messa in scena, occupa un posto molto importante sia nella vita che nello sviluppo del pensiero di Ivanov. Infatti, mentre da un lato essa riflette problemi ed angosciose domande esistenziali che tormentavano allora il poeta, dall'altro, mostra sul piano estetico quella originale concezione del teatro che Ivanov in quegli anni andava elaborando, parallelamente, sul piano teorico, in numerosi articoli⁴.

¹ *Prometeo*, iniziato contemporaneamente al *Tantalo*, fu terminato solo nel 1914. Cfr. VJAČESLAV IVANOVIĆ IVANOV', *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1971-79, vol. II, p. 671.

² Secondo la testimonianza d Ol'ga Dešart, infatti, Ivanov durante la stesura del *Tantalo* era tormentato dal problema dell'individualismo: «... il difficile superamento dell'individualismo, spiritualmente così doloroso, si manifestò nel fisico con attacchi di terribile soffocamento. Allora, con un disperato sforzo di volontà il poeta seguì l'antica catartica e ricorse alla tragedia come mezzo per la 'purificazione' dalle passioni». In V.V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, vo. II, p. 679. Inoltre il *Tantalo* fu terminato quasi inaspettatamente anche per l'autore stesso, che scrive a Brjusov (2/11/1904): «Forse ti addolorerò — non so, ma... oggi ho terminato la tragedia, e questa tragedia è *Tantalo*». Ibidem, p. 678.

³ La tragedia *Tantal* apparve sulla rivista: «Severnye Cvety Assirijskie» (Fiori del Nord Assiri) alm. IV; edit. Skorpion, Moskva MCMV, pp. 199-245. Compare nella raccolta delle opere curata da O. Dešart: V.I. IVANOV, S.s., cit., vol. II, pp. 23-73.

⁴ Gli articoli più importanti dedicati da Ivanov al teatro sono: *Novye maski* (Le nuove maschere), 1904; *Wagner i dionisovo dejstvo* (Wagner e la rappresentazione dionisiaca), 1905; *Predčuvstvija i predvestija* (Pre-sentimenti e pronostici), 1906; *O krizise teatra* (La crisi del teatro), 1909; *O suščestve tragedii* (L'essenza della tragedia), 1912; *Estetičeskaja norma teatra* (La norma estetica del teatro), 1914; *Množestvo i licnost' v dejstve*

Ma il punto di vista da cui noi analizzeremo il *Tantalo* è quello strettamente linguistico; presenteremo le principali difficoltà cui ci siamo trovati di fronte nel tradurre questo testo e, commentando i problemi sollevati, tenteremo di definire le principali caratteristiche della scelta linguistica ivanoviana in quest'opera che, ad un primo sguardo, appare ostica anche al lettore russo e allo specialista.

La versione del *Tantalo* da noi redatta costituisce la prima traduzione del testo compiuta in lingua italiana. Per quanto riguarda traduzioni in altre lingue, abbiamo notizia solo di una versione in tedesco, curata dal poeta Henry von Heiseler⁵, che fu letta ed approvata dallo stesso Ivanov⁶.

Nei punti più difficili, quindi, la nostra analisi si arricchirà del parallelo con la versione tedesca, per verificare i modi e le possibilità che questa lingua offre per la soluzione dei problemi linguistici posti dal testo russo. A questo proposito ricordiamo brevemente che il tedesco presenta, rispetto all'italiano, una maggiore affinità strutturale e semantica con la lingua russa; oltre ad una generica sinteticità di queste due lingue rispetto ad un italiano più analitico, una somiglianza importante è costituita dalla possibilità, oltre che la presenza in entrambe, di coniare parole composte sempre nuove e diverse, così frequenti e rilevanti nel *Tantalo*.

Alle generiche difficoltà sempre incontrate dal traduttore che pone a confronto le lingue russa e italiana, si aggiungono qui gli ostacoli più specifici del particolare linguaggio ivanoviano, ricco di una originalità e di un colorito difficilmente trasponibili in un'altra lingua; inoltre, lo scrittore attinge frequentemente ad un patrimonio linguistico arcaico tale che per molte parole è difficile trovare non solo la traduzione esatta, ma anche un termine adeguatamente corrispondente.

Nel corso della nostra traduzione, quindi, dovendo spesso affrontare difficili scelte, abbiamo seguito questo criterio: da un lato, per quanto riguarda la traduzione integrale del testo abbiamo privilegiato la scelta di una prosa prettamente contemporanea, molto semplice ed un po' lontana, per questo, dallo stile di Ivanov; d'altro lato, abbiamo affi-

(Individuo e collettivo nella rappresentazione teatrale), 1920. Gli articoli si trovano tutti in: V.I. IVANOV, Ss., cit., II.

⁵ La versione di Heiseler, terminata nel 1908, fu pubblicata solo nel 1940: WENCESLAS IWANOW, *Tantalo*, tragodie, deutch von Henry von Heiseler, Karl Rauch Verlag, Dessau und Leipzig 1940.

⁶ «Henry von Heiseler (1875-1928) scrittore tedesco, poeta, drammaturgo, poliglotta, famoso traduttore dei classici e dei modernisti (...) Nel 1908 inviò a Ivanov la sua traduzione del *Tantalo*. Il poeta apprezzò molto il dono, decise che doveva assolutamente rispondere e fare una minuziosa analisi delle opere di Heiseler, ma non trovò mai il tempo per questa particolareggiata lettera. Non avendo ricevuto risposta impazientemente attesa, Heiseler si recò a Pietroburgo e andò direttamente da Ivanov, che non conosceva di persona. A cuasa di ciò il figlio Bernt amava ripetere agli amici il racconto del padre relativo a questo incontro. — «Se non vi piace ditelo chiaramente!...» — con queste parole, senza presentarsi, l'autore della traduzione si rivolse all'autore del *Tantalo* —. «Certo è ottimo, meraviglioso, miracoloso. Che bellezza che siate venuto!» — disse Ivanov abbracciando l'ospite. Essi divennero subito amici. Heiseler prese a frequentare la torre», in V.I. IVANOV, Ss, cit., II, p. 680.

dato a questa relazione il compito di rendere giustizia al linguaggio ivanoviano, proponendo per le parole più significative una traduzione più vicina allo spirito dell'opera. Ma non tutte le soluzioni qui avanzate sono state da noi sfruttate nella versione italiana integrale, poiché, in qualità di traduttori e non poeti, appurando l'impossibilità di riprodurre fedelmente lo stile e la lingua di Ivanov, abbiamo preferito rinunciare, nel complesso, ad immettere parole molto arcaiche, sentite come astratte e lontane. In questo modo, privilegiando il contenuto rispetto alla forma, intendevamo offrire al lettore un'opera per lui più immediatamente fruibile, e dargli la possibilità di penetrare appieno i valori universali di cui essa è portatrice. Un linguaggio arcaico in una traduzione rivolta all'uomo contemporaneo ci pareva innaturale ed artificioso, ci sembrava rischiasse di allontanare, più che attrarre, il lettore italiano da un'opera che invece per contenuto, per la problematica affrontata è vicino alla sua anima e profondamente attuale.

La via d'uscita, per sfuggire al rischio di una traduzione, però, troppo neutra, viene da noi mostrata nel tentativo di sfruttare, per quanto possibile, le potenzialità di una prosa poetica, che ci porta ad utilizzare spesso termini anche desueti, ma solo in quanto propri della lingua dei poeti e non veramente arcaici.

Ci rendiamo conto, comunque, che la soluzione avanzata ha solo il valore di una proposta ed in realtà il problema della resa del linguaggio ivanoviano rimane aperto.

Scegliendo a tema della sua tragedia un antico mito, al quale altri scrittori avevano tratto ispirazione, Ivanov si trovò a dover affrontare notevoli difficoltà relative sia al contenuto che alla forma. Per infondere nuova vita, nuovo vigore alla storia mitica, egli la arricchì della sua personale interpretazione, rileggendola con l'anima dell'uomo contemporaneo e del poeta di fede simbolista; dal punto di vista della forma, poi, per calare il lettore nel cuore del mondo antico sfruttò, da esperto filologo, una vasta gamma di termini ora arcaici ed ora del tutto nuovi, da lui stesso forgiati. In ultima analisi, l'argomento di per sé richiedeva arcaismi, e Ivanov non fu certo pioniere in questo, ma ciò che rende originale il suo stile è il particolare tipo di termini arcaici che egli usa, la cui natura tenteremo di definire.

Esaminando l'insieme degli arcaismi più significativi, notiamo che è possibile suddividerli in gruppi e, solo per comodità di studio, classificarli; poiché alcuni sono assai semplici, comuni in poesia, altri più complessi e rari.

Numerose nel testo sono le parole arcaiche nelle quali però predomina la loro natura poetica; esse suonano subito familiari al lettore, poiché ampiamente sfruttate dai poeti, e sono meno temute dal traduttore. Ad esempio: *ručej*, che può corrispondere all'italiano *rio*, *rivo* (anziché *ruscello*, termine più neutro); *krasa*, *beltà* (anziché *bellezza*), *lik*, *sembiante* (più indefinito di *volto*); *pir*, *banchetto*; *runo*, *vello*, *uslada*, *delizia*, *voluttà*, eccetera.

Non sono certo questi i termini-schiaffi, rivelatori della tecnica ivanoviana, che si evidenzia invece nella tendenza ad usare molti sinonimi per definire uno stesso concetto: infatti, sfruttando la ricchezza della lingua russa, egli utilizza, accanto al termine poeti-

co o moderno, quello arcaico o slavoecclastico, portatore di questo gusto antico. Il poeta designa la valle con: *dol* (poet.), *valle*, *vallata*; *dolina* (poet.), *valle* o *vallea*; *judol'* (ust. crk.), per il quale non abbiamo trovato un preciso corrispondente e traduciamo ancora *valle*. Inoltre, *bambino* è reso da: *otrok* (arch. ust. crk.), per cui proponiamo *bimbo*; *čado* (ust. crk.), *figliolo*, *pargolo*; *ditja*, *fanciullo*. *Otrok*, *čado* sono termini slavoecclastici, ma in italiano solo *figliolo*, *pargolo*, mantiene in sé qualcosa di biblico; *bimbo* è solo vagamente più poetico di *bambino* (usato correntemente nella lingua parlata). La parola *fanciullo* in italiano è di per sé poetica e rimanda al «fanciullino» di pascoliana memoria. Un altro esempio: accanto a *sud'ba*, *destino*, troviamo: *rok* (vysok), *fato*; *žrebij* (ust. poet.), *dolja* (arch.) che letteralmente significa ancora *destino*, ma è parola di raro impiego e molto arcaica che non trova rispondenza nell'italiano.

Numerosi sono anche i termini di tono solenne, libresco, che svelano dietro al poeta l'eruditio: *nebožitelj* (*bogi*); *tainstvo* (*tajna*); *mistero*; *tverd'* (*nebo*), *firmamento*, la volta del cielo; *blagovon'e*, *aroma*. Le traduzioni proposte hanno solo una sfumatura poetica, e per altri termini ancora siamo costretti a dare soltanto il termine moderno, quindi neutro: *tlen*, *putrefazione*, *godina*, *anno*, forse *annata*; *stjažanie*, *cupidigia*; *soratnik* *compagno d'armi*.

Immettono immediatamente nell'atmosfera del mito parole di origine greca e latina come: *skiptr* (lat.), *skorpij*, *pean*, *chiton*, *fimian*, *triklinij*, *potir* (tutti grec.).

Esse sono le uniche a non creare problemi al traduttore, poiché l'italiano ricalca esattamente il termine latino o greco. Soltanto *potir* costituisce praticamente un realia, poiché non ha un preciso riscontro nella nostra cultura, per cui l'abbiamo tradotto *calice*, termine un po' generico, ma che richiama la liturgia eucaristica. (*Potir* è il calice contenente l'olio nel quale, durante la liturgia, venivano offerti i Santi Doni).

Altri importanti arcaismi, che il lettore recepisce immediatamente poiché Ivanov sfrutta il noto fenomeno detto 'polnoglasie' sono: *vlasy* (*volosy*), *brazdy* (*borozdy*) *vetr* (*veter*), *zlato* (*zoloto*), *mleko* (*moloko*), *ogn'* (*ogon'*), *vrata* (*vorota*) e tanti altri che traslassiamo. Prevalgono come vediamo, i sostantivi, ma ci sono anche aggettivi (ad es.: *gladen*, *zlatoj*), e verbi (ad es. *vzalkat'* - *vozalkat'*). In italiano, è un po' difficile trovare una traduzione che rispetti interamente il loro messaggio: proponiamo *foco* (fuoco) per *ogn'*, forma poetica di uso piuttosto frequente.

Prendendo in esame il testo tedesco, notiamo che anche qui il traduttore si è trovato in difficoltà e, non trovando, almeno così supponiamo, termini tedeschi corrispondenti per arcaicità a quelli russi, è ricorso all'espeditivo di bilanciare il testo traducendo con parole arcaiche, dove è possibile, termini che nella tragedia antica non sono. In questo modo, anche se il fenomeno non viene ricalcato nelle stesse parole, si raggiunge ugualmente lo scopo di Ivanov, cioè evocare il mondo fantastico dell'antico mito. Analogamente, essendo obbligati a rendere con termini moderni le parole elencate, proponiamo di trasformare ad es.: *luogo* in *loco*, anche se nel testo si trova sempre *mesto*; *cuore* in *core*, in russo sempre *serdce*.

Infine indichiamo la traduzione di *or* (oro) per *zlato*, anche se qui, eliminando la

vocale finale, sfruttiamo una tecnica poetica caratteristica solo dell'italiano, e non viene strettamente osservato il fenomeno russo, ma ci pare ugualmente che possa costituire una buona scelta.

La specificità del linguaggio ivanoviano emerge ancora là dove il poeta predilige espressioni come *nyne* (*sejčas*), oppure: *dnes'* (*segodnja*), *s dennicy* (*s utra*); inoltre usa i termini più antichi per designare parti del corpo come: *oko* (*glaz*) (che menzioniamo qui, anche se in poesia si trova molto spesso), *vyja* (*šeja*), *ramo* (*plečo*), *perst'* (*palec*), *dlan'* (*ruka, ladan'*), *čresla* (*počki*) ed ancora *stogna* (*ulica*), *suša* (*zemlja*).

Per questi sostantivi non abbiamo trovato che la traduzione neutra dell'italiano moderno (proponiamo solo per *stogna* *contrada*, ma senza troppa convinzione), ed anche in quest'altro gruppo, purtroppo, il termine italiano perde la forza che ha quello russo: *loni*, *grembo*; *lože*, *talamo*; *čertog*, *alcova* (resa letteralmente imprecisa, ma appropriata al contesto); *trapeza*, *convito*, *svyatilišče*, *tempio* (lett. luogo sacro) ma con questa traduzione non lo differenziano da *chram/chramin*, ancora reso con *tempio*. Troviamo poi la forma arcaica *drugi* (per *druz'ja*); *vladyka* *signore*; *milost'*, *grazia*, *benevolenza*; *temnica*, *prigione*; ed ancora termini specificatamente slavoecclesiastici come *ver-**tograd* *giardino*; *strastnoterpec*, *martire*; e poi *zercalo* per *zerkalo dšcer'* per *doč'* e molti altri.

Il mondo dell'antichità classica (epoca storicamente assai più antica dell'epoca di impiego delle parole scelte da Ivanov) viene reso spesso, abbiamo visto, ricorrendo al patrimonio linguistico dello slavoecclesiastico ed è anche questo che rende difficile la traduzione, poiché parecchi nomi si possono considerare dei realia, e tanto più in quanto la fede russa, com'è noto, è di tradizione ortodossa, a differenza della nostra.

Altre espressioni importanti sono: la scelta di *sej* al posto di *eto*, che può corrispondere all'italiano *esto* (questo), (usato ad esempio da Dante), ma non lo proponiamo come traduzione, bensì solo per dare vagamente l'idea dell'arcaicità dei termini usati da Ivanov; abbiamo poi *v onyj mig*, *in quell'istante*, traduzione che elimina del tutto il sapore arcaico di *onyj*. Esiste un'altra espressione (che citiamo solo per fare un parallelo, ma non è usata da Ivanov), cioè *vo vremja ono* che il vocabolario rende con *in illo tempore*; ma la resa di *ono* con *illo* non ci torna utile per la nostra traduzione. In un certo senso per ricalcare il messaggio arcaico di Ivanov si potrebbe ricorrere al latino, ma questo sia detto per puro amore di teoria.

Nell'impossibilità di trovare espressioni che riproducessero fedelmente lo stile di Ivanov, come dicevamo all'inizio, ci siamo sforzati di trovare termini poetici. A riprova di ciò, vorremmo fare un esempio del modo in cui abbiamo reso alcuni versi. Prenderemo in esame il monologo introduttivo dell'opera, che vede Tantalo inneggiare al Sole che sta sorgendo:

TANTALO

Sorgi, o Sole! Sorgi dai miei monti! Sorgi ad illuminare
la mia ricchezza, e il mio trono, per me innalzato,

trono solitario, e i giardini delle mie valli!
 Sorgi, occhio della mia pienezza, e con un raggio
 ridèsta il bagliore sonnolento dei miei tesori
 e divieni, nell'alto dei cieli, specchio della mia gloria,
 o mia immagine-Sole! L'immortale Titano
 con fatica, ti innalza fino a me lungo l'erta ripa,
 e l'Uccello-Fenice mi canta il suo profetico inno,
 librandosi, da mane a sera, sotto la volta fiammante del cielo, —
 ma con te, fratello mio, io sono divinamente solo!

Qui, ad esempio, ci siamo sforzati di dare un tono poetico al brano con la ripetizione enfatica dell'imperativo *sorgi*; usando poi *ridèsta* (anziché *risveglia*), *divieni* (per diventa); nelle espressioni: *nell'alto dei cieli* (che ha sapore di orazione), *da mane a sera*, *erta ripa*, nel verbo *librarsi*.

Tornando ora ai nostri termini, riteniamo che la sezione più peculiare all'interno dei gruppi sopra individuati, sia quella delle parole composte, forgiate ex-novo dall'autore. Esse colpiscono, attraggono il lettore e mostrano l'estrema padronanza che il poeta ha sulla lingua; egli la modifica, la plasma, la ricomponete in nuove combinazioni nell'intento di esprimere con maggior precisione le sue intuizioni poetiche, per far cogliere al lettore sfumature, per arricchire il discorso.

La presenza di questi termini che potremmo definire 'neologismi poetici', in un testo che per intima struttura, contenuto e forma è prettamente arcaico non deve stupire; infatti rispecchia una caratteristica sia propria all'estetica simbolista in generale, sia tipica della poetica simbolista intesa nell'interpretazione ivanoviana. Non va dimenticato che il Simbolismo fu attento alla forma e promosse la sperimentazione in campo formale e linguistico (ricordiamo Belyj). Nella visione ivanoviana queste parole hanno una precisa ragione d'essere; infatti per Ivanov il poeta deve diventare 'creatore di miti' e tanto più, quindi, dovrà essere 'creatore' di parole, per poter esprimere nuovi contenuti, nuove interpretazioni della materia mitica; ed il linguaggio dovrà modificarsi, arricchirsi, adeguarsi alla nuova realtà che bisogna esprimere, dovrà penetrare sempre più profondamente nella realtà delle cose per definirle, 'denotarle' in modo che tutti possano appropriarsene e giungere alla verità, che è verità poetica e verità di vita.

I neologismi del Tantalo sono costituiti da numerosi aggettivi, che presentano le combinazioni più originali, pochi sostantivi e nessun verbo. Dei sostantivi il più interessante è, a nostro parere, *tučegonitel'*, interamente creato da Ivanov. Letteralmente significa: *signore delle nubi*, ma abbiamo tradotto *Re dei Cieli*, nella convinzione che rimandi a Zeus; il testo tedesco riporta invece: *Wolkenseder, messaggero delle nubi* e ci pare che in questo modo punti l'attenzione più direttamente su Ermes. (In russo: *Tučegonitelja legkomu vestniku slava!*).

Gli altri sostantivi presentano combinazioni meno complesse: *pervoubijca*, *primo assassino* (in tedesco: *Erstmörder*, che rispetta anche strutturalmente la parola composta

russa); inoltre ci sono alcuni sostantivi creati sulla falsariga di altri già esistenti: potironosec, *colui che porta il calice* (tedesco: *der Kelches Träger*, anche qui una perifrasi) che ricalca: daronosec, ognenosec, termini presenti nel testo ma già esistenti. Abbiamo infine *žiznedatel'*, *datore di vita* (tedesco: *Lebens Spender*) che chiude la serie dei sostantivi.

Buona parte degli altri neologismi nascono dall'unione di due aggettivi già autonomamente esistenti nella lingua, per cui l'innovazione consiste solo nel fatto che essi sono stati per la prima volta fusi insieme. Tradurli in italiano significa rinunciare alla sinteticità della parola composta e ricorrere a perifrasi, il tedesco offre invece più opportunità di ricalcare fedelmente il russo: esempio: *zlatoplodnyj, dai frutti d'oro* (in ted. *goldren Früchten*, notiamo che in entrambe si perde il sapore arcaico di *zlato*); *mednočernyj, di nero rame* (ted. *kupferbraunen*, che corrisponde interamente al russo); *tjažkozvučnyj, dal cupo suono*, (ted. *schwerklingende*, ancora una parola composta che rende fedelmente il termine russo); *golubotemnyj, azzurro cupo* (ted. *dunkelnd blauen*); *pyšnocvetnyj, multicolore*, la sola parola composta italiana, che però non rende l'idea della parola russa in quanto non comunica l'idea di nessuna innovazione, è termine neutro, comune nella lingua parlata. (Il tedesco ancora una volta ricalca bene il russo, *Vielfarbenreiche*). Inoltre: *novosvjatoj, da poco santo, solo ora santo* (lunga perifrasi contro ad un tedesco che riproduce bene in: *neuheilig*); *bystroletnyi con volo veloce*, oppure *come vento veloce* (più appropriato nel contesto). (Il tedesco ha: *das fliegend Schnelle*). Infine: *zvonkozarnyj, dal suono scintillante*.

Un'altra, più complessa serie di questi neologismi è costituita dall'unione di due aggettivi, il secondo dei quali deriva da un sostantivo ed è stato trasformato in aggettivo, forzatamente, dal poeta. Essi presentano difficoltà per il traduttore, in quanto è necessario scindere analiticamente la parola, che perde così poeticità e novità: *rozoperstyj dalle dita di rosa*, che ricalca il greco *rododoctúlos* usato da Omero. Anche il tedesco ha la perifrasi: *Eos rosige Hand*; *tichokrylyi, dalle silenziose ali*, (ted. *Leisbeschwingter*); *mednonogij, dai piedi di rame* (ted. *Hupferfussigen*). Per *vlažnookij* possiamo proporre una traduzione che richiama abbastanza il russo: *occhi-umidi*; il tedesco qui semplifica, evidenziando solo l'immagine poetica della parola composta: *schimmernder, luminoso*. Inoltre, possiamo rendere con due aggettivi, soluzione che ci pare in italiano più poetica, i termini *belovejnyi, candido, etero*; e *černokosmyj nere, ricciute/irsute*. Il traduttore tedesco rende il primo termine con *wogenden Schleier*, aggettivo più sostantivo, e *zottig-schwarzer* che invece trasmette con precisione il russo.

Altri neologismi ancora sono formati da un sostantivo più un aggettivo (quest'ultimo spesso derivato da un sostantivo e trasformato dal poeta): *ognekrylyj* (l'aggettivo che in russo già esiste è *krylatyj*), *dalle ali di fuoco* (ted. *Glut beschwingt*); *burekonyj, come tempestoso cavallo* (ted. *Sturmgespann*); *ognezmeznyj, come serpente di fuoco* (ted. *Schlagnslüssel*, chiave-serpente, forse è più suggestivo, anche in italiano, sintetizzare come fa il tedesco, sfruttando il sostantivo cui l'aggettivo si riferisce); *Solnceokij, occhi di sole* (ted. *Sonngeäugter*); *Volnoručnyj, ricciute (onde) fiumane* (ted. trasmette uno so-

lo dei due significati: *welliges*); *solncezarnyj, fulgido, solare* (nel testo il verso suona: ‘*fulgide vette solari*’), (ted. *sonnigen*).

Infine, alcuni termini sono formati dall'unione di un sostantivo più un verbo: *zmeeuvityj*, *attorno come serpente*, perifrasi che il tedesco concentra in *Schlarenstab*, sfruttando ancora il sostantivo cui l'aggettivo è attribuito, in italiano, *scettro-serpente*; *ognešumjačij, crepitante come fuoco* (in ted. *Feuersturmende*); *ogneroždennyj, nato dal fuoco* (ted. *Feuergeboren*); in italiano è ancora una volta necessario spiegare il termine con la perifrasi.

Soltanto due aggettivi sono stati resi in italiano con una sola parola, anche se non ricalcano troppo da vicino il neologismo russo, in particolare per il fatto che sono parole di uso comune: *vsedovol'nyj, sazio* (*allzufrieden* nel testo tedesco); *neizglagolannyj/inesprimibile, improferibile* (il tedesco traduce il concetto: *strumen, muto*). In entrambe le lingue si perde l'arcaicità del verbo russo *izglagolat'*.

La galleria dei termini presentati mostra solo in minima parte la ricchezza linguistica del *Tantalo*, e ci rendiamo conto che la nostra traduzione non è in grado di mantenere, e di trasmettere la forza e la presenza di questo testo. Unica speranza è che il nostro tentativo possa suscitare nel lettore curiosità e desiderio di accostarsi a quest'opera ed a tutta la ricca e multiforme produzione letteraria ivanoviana.

PUBBLICAZIONI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

- 1 - I. SANESI, *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1941. *Esaurito*.
- 2 - E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1943. *Esaurito*.
- 3 - G. BUZZI, *Grazia Deledda*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1953. *Esaurito*.
- 4 - G. PATRONI, *Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*, Milano, Carlo Marzorati Editore, 1950. *Esaurito*.
- 5 - G. FORNI, *Il reclutamento delle legioni da Augusto a Diocleziano*, Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1953. *Esaurito*.
- 6 - G. PRETI, *Il cristianesimo universale di G.G. Leibniz*, Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori, 1953. *Esaurito*.
- 7 - F. ALESSIO, *Mito e scienza in Ruggero Bacone*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957. *Esaurito*.
- 8 - L. FRACCARO DE LONGHI, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1958. Lire 4500. *Esaurito*.
- 9 - O. ANDREANI DENTICI, *Esperienze psicologiche nella scuola*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1958. Lire 2000. *Esaurito*.
- 10 - G. CARAVAGGI, *Folgore da San Gimignano*, Casa Editrice Ceschina, 1960. Lire 2000. *Esaurito*.
- 11 - D. FORMAGGIO, *L'idea di artisticità*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1962. Lire 2600. *Esaurito*.
- 12 - F. ALESSIO, *Studi e ricerche di filosofia medioevale*, Pavia, Tipografia del Libro, 1961. Lire 1500. *Esaurito*.
- 13 - M. MARCOCCHI, *Motivi umani e cristiani nell'Epistolario di San Girolamo*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1967. Lire 1500. *Esaurito*.
- 14 - C. SALETTI, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1968. Lire 3000. *Esaurito*.
- 15 - G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1970. Lire 3500. *Esaurito*.
- 16 - P. TOZZI, *Storia padana antica*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1972. Lire 4500. *Esaurito*.
- 17 - C. SALETTI, *I ritratti antoniniani di Palazzo Pitti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Lire 10000.
- 18 - P.L. BERETTA, *La regione del Cusio*, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Lire 6000.
- 19 - P. TOZZI, *Saggi di topografia storica*, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Lire 10000.
- 20 - G. GIORGI, «L'Astrée» di Honoré d'Urfé tra Barocco e Classicismo, Firenze, La Nuova Italia, 1974. Lire 5000.
- 21 - LA POISSANCE D'AMOURS DELLO PSEUDO-RICHARD DE FOURNIVAL, *edizione critica a cura di Gian Battista Speroni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975. Lire 8000.
- 22 - INTORNO AL «CODICE», *Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (AISS)* Pavia 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, 1976. Lire 8000.
- 23 - M.L. PICASCIA, *Un occamista quattrocentesco: Gabriel Biel*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, Lire 6000.
- 24 - S. GASTALDI, *Discorso della città e discorso della scuola. Ricerche sulla «Retorica» di Aristotele*, Firenze, La Nuova Italia, 1981. Lire 6000.

- 25 - M.C. BERTOLETTI, *Le diable au corps de Raymond Radiguet. Structures narratives spatio-temporelles*, Firenze, La Nuova Italia, 1981. Lire 6000.
- 26 - *Lezioni sul Foscolo* (di M. Berengo, D. Isella, C. Dionisotti, D. De Robertis, G. Orelli, M. Luzi), Firenze, La Nuova Italia, 1981. Lire 6000.
- 27 - A. CASELLA, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia, 1982. Lire 6000.
- 28 - *Per Mastronardi*, saggi di Calvino, Orelli, Ferretti, Marchi, Grignani, Jacomuzzi, Velo, Firenze, La Nuova Italia, 1983. Lire 10.000.
- 29 - *Le «Quaestiones de sensu» attribuite a Oresme e Alberto di Sassonia*, edizione a cura di Jole Agrimi, Firenze, La Nuova Italia, 1983. Lire 14.000.
- 30 - *Seminario sull'opera di William Blake*, di C. Corti, M. Quadri, C. Locatelli, R. Sanesi, R. Bossaglia, T. Kemeny, a cura di T. Kemeny, Firenze, La Nuova Italia, 1983. Lire 10.000.
- 31 - F. MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, 1983. Lire 10.000.
- 32 - *Appiani, Bellorum Civilium liber tertius, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di Domenico Magnino*, Firenze, La Nuova Italia, 1984. Lire 15.000.
- 33 - R. SCUDERI, *Commento a Plutarco, «Vita di Antonio»*, Firenze, La Nuova Italia, 1984. Lire 14.000.
- 34 - E. Noè, *Storiografia imperiale pretacitiana*, Linee di svolgimento, Firenze, La Nuova Italia, 1984, Lire 19.750.
- 35 - *Linguaggi letterari e metalinguaggi critici (Atti del seminario di studi)*, a cura di Anna Giacalone Ramat e Tomaso Kemeny, Firenze, La Nuova Italia, 1984. Lire 12.500.
- 36 - P. PISSAVINO, *Lodovico Zuccolo. Dall'audizione a corte alla politica*, Firenze, La Nuova Italia, 1984. Lire 14.000.
- 37 - L. BOFFO, *I re ellenistici e i centri religiosi dell'Asia Minore*, Firenze, La Nuova Italia, 1985. Lire 27.000.
- 38 - *Lord Lothian. Una vita per la pace*, a cura di Giulio Guderzo, Firenze, La Nuova Italia, 1986. Lire 12.500.
- 39 - A. BELTRAMETTI, *Erodoto: una storia governata dal discorso. Il racconto morale come forma della memoria*, Firenze, La Nuova Italia, 1986. Lire 27.000.
- 40 - M. COLOMBO, *Dai misticci a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1986. Lire 14.000.
- 41 - P. Tozzi, *Memoria della terra. Storia dell'uomo*, Firenze, La Nuova Italia, 1986. Lire 40.000.
- 42 - M.P. LAVIZZARI PEDRAZZINI, *Ceramica romana di tradizione ellenistica in Italia settentrionale. Il vasellame «Tipo Aco»*, Firenze, La Nuova Italia, 1987. Lire 45.000.
- 43 - S. MAGGI, *Anfiteatri della Cisalpina romana (Regio IX; Regio XI)*, Firenze, La Nuova Italia, 1987. Lire 25.000.
- 44 - P. MOLINELLI, *Fenomeni della negazione dal latino all'italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1988. Lire 25.000.
- 45 - *Cultura e memoria (Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov)*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, La Nuova Italia, 1988. Lire 50.000 (Prezzo indivisibile dei due volumi).

Finito di stampare
nel mese di maggio 1988
dalla New Press
COMO - Via Cosenz, 8
Tel. 27 54 47 - 27 32 81

ISBN 88-221-0584-2

L. 50.000 (IVA compresa - Prezzo indivisibile dei due volumi) 397341A