

GIOVANNA TAGLIALATELA
Aleksandr Nikolaevič Skrjabin
nel simbolismo russo

Firenze, La Nuova Italia, 1994

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 155)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

CLV

SEZIONE DI LINGUE E LETTERATURE DELL'EUROPA ORIENTALE

2

GIOVANNA TAGLIALATELA

ALEKSANDR NIKOLAEVIČ SKRJABIN
NEL SIMBOLISMO RUSSO



LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE

Tagliatela, Giovanna

Aleksandr Nikolaevič Skrjabin nel simbolismo russo. –
(Pubblicazioni della Facoltà di lettere
e filosofia dell'Università degli Studi di Milano ; 155.
Sezione di lingue e letterature
dell'Europa orientale ; 2). –
ISBN 88-221-1449-3
1. Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič
I. Tit.
780.92

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1994 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: maggio 1994

INDICE

INTRODUZIONE	p.	1
CAP. I Profilo biografico e musicale di A. N. Skrjabin		5
CAP. II Considerazioni sull'universo filosofico di A. N. Skrjabin alla luce di un esame della sua opera letteraria		54
CAP. III Reciproche influenze e punti di contatto nel rapporto tra A. N. Skrjabin e i Simbolisti		94
CONCLUSIONI		145
APPENDICE		
Traduzioni		
Testo del finale corale della « Prima Sinfonia » op. 26		148
Schema per il « Poema orgiastico »		150
Libretto per l'Opera		151
« Poema dell'Estasi »		160
« Atto Preliminare » (prima versione)		170
« Arte e politica »		204
V. I. IVANOV	In memoria di Skrjabin	206
	Ricordo di A. N. Skrjabin	207
J. K. BALTRUŠAJTIS	La via all'azzurro	209
	In memoria di Skrjabin	211
K. D. BAL'MONT	Il richiamo sonoro	212
A. N. SKRJABIN	A V. J. Brjusov	213
V. J. BRJUSOV	In morte di A. N. Skrjabin	214
BIBLIOGRAFIA		215

INTRODUZIONE

Il presente volume rappresenta la conclusione di una ricerca iniziata con un soggiorno di studio di 5 mesi a Mosca nell'inverno 1985-1986, proseguita al mio rientro in Italia e culminata nella mia tesi di laurea discussa il 10 aprile 1990. Rispetto a come appariva in quella data, il mio lavoro non ha subito sostanziali modifiche: mi sono limitata a revisionare la forma, ad operare qualche taglio, ad approfondire in alcuni punti l'analisi musicale e ad aggiornare la bibliografia.

La scelta di occuparmi di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin è stata dettata dal desiderio di approfondire aspetti di questo complesso artista che comunemente vengono di proposito ignorati o ripudiati da una critica che vorrebbe vedere in lui solo il compositore di preludi, sonate, studi e sinfonie, l'innovatore e l'esploratore di un nuovo linguaggio armonico, per quanto Skrjabin stesso sostenesse che la sua musica, soprattutto a partire dai primi anni del secolo, aveva un preciso contenuto psicologico che non doveva essere trascurato. È dunque indispensabile ai fini di un ascolto più completo della sua opera musicale e di una maggiore comprensione della figura di Skrjabin nel suo complesso, far luce su un altro ambito creativo-speculativo, che, pur conservando una propria autonomia, divenne in misura via via crescente connessa con la sua attività compositiva.

Mi riferisco alla sua produzione letteraria, comprensiva di lettere, appunti filosofici per lo più in prosa e di opere in versi, che pur non essendo consistente da un punto di vista quantitativo (è ipotizzabile, tra l'altro, che una parte di materiale, redatto tra il 1906 e il 1913, sia andata perduta), è rappresentativo da un lato degli interessi filosofici che il compositore nutrì lungo l'intero arco della sua breve esistenza e dall'altro della sua esigenza (della sua ambizione, forse) di esprimersi anche attraverso il

linguaggio poetico. L'intento che ha animato tutta la mia ricerca è stato il tentativo di apportare un contributo critico che consenta di individuare nel pensiero di Skrjabin i tratti propriamente individuali come pure le componenti più genericamente assimilabili al clima culturale particolarmente fecondo e vivace della Russia pre-rivoluzionaria in cui egli visse e operò, anche per sfatare il mito del suo assoluto isolamento e disinteresse verso tutto ciò che gli era estraneo. È indubbio che l'eccezionalità del genio, l'unicità e l'originalità dell'individuo non sia riducibile a prodotto di circostanze storico-sociali, ma sono propensa a credere che si possa trovare una collocazione naturale, una sorta di giustificazione, anche per un artista egocentrico, intenzionalmente distaccato dal patrimonio culturale russo del presente e del passato, quale fu Skrjabin. Per conseguire questo scopo ho scelto di concentrare l'attenzione non tanto sulla sua produzione musicale, quanto su quella letteraria. Inoltre, penso che in questo momento la necessità di conoscere l'« altro Skrjabin » sia tanto più motivata dato il crescente interesse in Italia e all'estero per la sua musica che di frequente figura nei repertori concertistici pianistici e sinfonici, nei programmi dei diplomandi dei corsi di pianoforte nei Conservatori e recentemente è stata utilizzata anche come musica di scena per balletti.

Pertanto, rispetto all'analisi strettamente musicologica dell'opera di Skrjabin, cui accennerò nel corso del capitolo introduttivo dedicato al profilo biografico ed artistico del compositore, è stato privilegiato lo studio diretto degli scritti autografi e della corrispondenza. La ricerca ha potuto avvalersi di un prezioso ed eterogeneo complesso di strumenti critici, rappresentato dalle memorie dei contemporanei e da pubblicazioni che datano dal principio del secolo fino ad oggi di studiosi russi, statunitensi, europei di formazione letteraria e musicologica.

Dopo essermi soffermata nel secondo capitolo sull'universo spirituale-filosofico di Skrjabin per delineare le sue componenti essenziali e il riflesso più o meno evidente in esse di correnti di pensiero di varia provenienza, da Nietzsche, a Schopenhauer, a Fichte, alla mistica Sufi, alla teosofia, nel capitolo conclusivo la visione si allarga a comprendere alcuni rappresentanti della poesia simbolista russa, tra cui Vjačeslav Ivanov, Konstantin Bal'mont, Jurgis Baltrušaitis, con cui Skrjabin, soprattutto negli ultimi anni della sua vita, successivi al rientro definitivo in patria, fu legato da un rapporto di amicizia e di stima reciproca. Ponendo a confronto l'opera e le concezioni sull'arte del compositore con i poeti citati emergono affinità tematiche e stilistiche che consentono di affermare la fondatezza dell'ipo-

tesi di una connessione di Skrjabin col Simbolismo russo, nel senso di una possibile lettura, forse non la sola, della sua opera in chiave simbolista.

In ultimo, propongo la mia traduzione dal russo di tutte le opere in versi di Skrjabin, di una lettera particolarmente significativa riguardante il rapporto tra arte e politica e delle poesie che i poeti simbolisti dedicarono a Skrjabin, per la maggior parte inedite in Italia. Dell'« Atto Preliminare » nella sua prima redazione, del testo del finale corale per la sinfonia op. 26, del « Poema dell'Estasi » e del libretto per l'opera incompiuta esistono già versioni italiane che compaiono sia nel volumetto della musicologa palermitana Amalia Collisani che nel recente lavoro di Luigi Verdi. In entrambi i casi, però, le versioni italiane si discostano notevolmente dall'originale russo in quanto desunte dalla traduzione inglese presentata da Faubion Bowers nella sua monografia su Skrjabin o dalla traduzione francese ad opera di Marina Skrjabina. Oltre a questi scritti riuniti nell'Appendice, nel secondo capitolo vi sono numerosi brani tratti dai taccuini del compositore che pure sono inediti nel nostro Paese.

Milano, 31 maggio 1993

GIOVANNA TAGLIALATELA

CAPITOLO I

PROFILO BIOGRAFICO E MUSICALE DI SKRJABIN

La sorte di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin rappresenta un caso piuttosto singolare nella storia della musica. Circondato da un entusiasmo confiante con l'idolatrìa negli ultimi anni di vita e in quelli immediatamente successivi alla Rivoluzione, considerato uno dei maggiori esponenti delle tendenze innovatrici, portavoce russo dell'avanguardia musicale, a partire dal primo conflitto mondiale e soprattutto negli anni '30 il suo nome fu lentamente dimenticato e la sua fama relegata alle sole composizioni pianistiche. La sua produzione, in primo luogo quella sinfonica intrisa di un complesso bagaglio simbolico-filosofico, si rivelò non più conforme ai valori della società post-bellica e fu respinta in nome di un'arte razionale, oggettiva, sfrondata di elementi extramusicali: il messaggio skrjabiniano venne via via neutralizzato dal nuovo astro nascente di Prokof'ev.

Ciò non sminuisce comunque l'importanza del ruolo di Skrjabin, fondamentale negli sviluppi della musica moderna: infatti Skrjabin quanto Schoenberg, pur partendo da posizioni opposte rispetto alle finalità estetiche della musica, giunse negli stessi anni per vie diverse alla rottura degli schemi tonali e alla fondazione di una nuova dimensione sonora.

Nell'ambito della musica russa, in ritardo rispetto all'evoluzione della musica nell'Europa occidentale, Skrjabin appare un fenomeno assolutamente unico, un'eccezione pressoché incomprensibile, non avendo dichiaratamente legami né con i compositori a lui contemporanei (Arenskij, Taneev, Ljadov, Rachmaninov), né con la gloriosa tradizione che lo aveva preceduto, quella di Rimskij-Korsakov, di Glinka e di Balakirev, solo per citarne alcuni. Il suo linguaggio, infatti, soprattutto agli inizi, risentì più di Chopin, di Wagner, di Liszt, pur rimanendo la sua musica nell'insieme e nelle fibre più intime fondamentalmente anti-europea.

Fu egli stesso consapevole della propria posizione di isolamento nei confronti dei compositori suoi connazionali e del fatto che il rifiuto di attingere al patrimonio folkloristico nazionale gli sarebbe costata una difficile accoglienza. In una lettera giovanile all'editore Beljaev scriveva: « Possibile che io non sia considerato un compositore russo solo perché non ho scritto capricci ed ouvertures su temi russi? »¹.

Aleksandr Nikolaevič Skrjabin nacque a Mosca il 6 gennaio 1872² da Ljubov' Ščetinina (1849-1873), una delle prime donne pianiste in Russia, diplomata con la menzione d'onore al Conservatorio di Pietroburgo nella classe del famoso maestro Lešetickij, allieva pure di Anton Rubinštein, e dall'allora ventenne futuro diplomatico Nikolaj Aleksandrovič (1849-1914). L'albero genealogico della famiglia Skrjabin risale al XIII secolo, quando la Russia era sotto il dominio tataro. Il primo Skrjabin di cui si abbiano notizie era un "bojaro" proprietario del villaggio di Skrjaba presso Nižnij-Novgorod, attuale Gor'kij. Nel XVI secolo gli Skrjabin si trasferirono a Mosca lasciando la proprietà nelle mani di un amministratore. Poco per volta il loro patrimonio si ridusse e come tutti i piccoli nobili decaduti dovettero scegliere tra la carriera militare o diplomatica. Nel XVIII secolo, infatti, negli annali imperiali vengono menzionati uno Skrjabin ambasciatore russo in Svizzera e un Generale Skrjabin. Per tutto il XIX secolo e fino alla fine del regime zarista la maggior parte degli Skrjabin rimase devota alla vita militare. Il nonno del compositore, Aleksandr Ivanovič Skrjabin (1811-1879), Colonnello d'artiglieria insignito dell'Ordine di San Giorgio, sposò all'età di 35 anni la figlia di un Luogotenente di Marina, Elizaveta Ivanovna Podčertkova, ebbe due figlie femmine e sette figli maschi tutti destinati alla carriera militare eccetto il secondo in ordine di nascita, Nikolaj, padre del futuro compositore. Nikolaj riuscì a convincere il padre, uomo piuttosto autoritario, a lasciargli seguire gli studi di Legge, rompendo così la tradizione familiare. La conoscenza tra Nikolaj Aleksandrovič Skrjabin e Ljubov' Petrovna Ščetinina ebbe luogo durante l'estate del 1870 e fu seguita a distanza di pochi mesi dal loro matrimonio. Per far fronte alle difficoltà economiche Nikolaj abbandonò gli studi universitari e si trasferì a Saratov dove riuscì in qualche modo ad aprire uno studio legale. Nel frattempo la moglie, sia pur incinta, continuò la sua carriera concertistica con programmi piuttosto impegnativi, da sola o in duo con un soprano,

¹ Beljaev, V. M., *Perepiska A. N. Skrjabina i M. P. Beljaeva*, Pietrogrado, 1922.

² Secondo il calendario giuliano osservato in Russia fino al 1918 il compositore era nato il 25 dicembre.

fino, si può dire, alla vigilia del parto. All'indomani dell'ultimo concerto, del 2 dicembre a Saratov, la coppia partì per Mosca dove era attesa dalla famiglia di Nikolaj per celebrare il Natale in stile patriarcale.

La nascita del piccolo Aleksandr avvenne, come si è già ricordato, il 6 gennaio 1872; purtroppo alla gioia dei familiari subentra nei giorni successivi al parto la preoccupazione per l'aggravarsi dello stato di salute della puerpera. La diagnosi del medico è di tubercolosi polmonare. Da questo momento per evitare il contagio il neonato viene separato dalla madre e affidato alle cure della nonna Elizaveta Petrovna e della zia paterna Ljubov' (1852-1941), la quale si incaricherà della prima educazione scolastica e musicale del nipote e rimarrà un importante punto di riferimento affettivo per tutta la vita. Ljubov' Aleksandrovna Skrjabina ha lasciato delle Memorie (inedite, il manoscritto è depositato presso il Museo Skrjabin di Mosca) che costituiscono una fonte preziosa soprattutto per quanto riguarda l'infanzia e l'adolescenza di Aleksandr Nikolaevič³. Da esse traspare quel profondo senso di devozione per il nipote che le impedirà di sposarsi e di creare una propria famiglia.

Nel settembre del 1872, su consiglio dei medici, Nikolaj Aleksandrovič conduce la moglie ad Arco, paesino delle Dolomiti rinomato per gli effetti benefici sulle malattie polmonari. Il lungo soggiorno non ha esito positivo: Ljubov' muore nell'aprile del 1873 a soli 23 anni e Nikolaj fa ritorno solo a Mosca; riprende gli studi, si laurea in Legge e decide poi, di iscriversi alla prestigiosa Scuola di Lingue Orientali di Pietroburgo. Riesce a superare il difficile esame di ammissione e in due soli anni raggiunge un livello di padronanza del turco tale da consentirgli di ottenere la nomina di interprete presso l'ambasciata russa a Costantinopoli. Nel corso della sua lunga ma lenta carriera fino a diventare Console Generale cambierà spesso residenza rimanendo comunque nell'area d'influenza turca. I suoi contatti col figlio sono molto radi, presto si risposerà con una tale Olga Fernandez, di lontana origine italiana, da cui avrà cinque figli. Il tempo che riesce a trascorrere con Aleksandr a Mosca si può quantificare approssimativamente in un mese ogni tre anni. Tutti gli oneri e le spese relative alla crescita e all'educazione di Aleksandr vengono sostenute dalla famiglia paterna e, a partire dalla morte del capofamiglia nel 1879, dalla sola zia Ljubov'.

Così, il bambino cresce viziato e iperprotetto in un ambiente di adulti,

³ Le memorie di Ljubov' Aleksandrovna Skrjabina sono largamente citate in F. Bowers, *Scriabin, a biography of the Russian composer*, Tokyo and Palo Alto, 1969 e in *Letopis' žizni i tvorčestva A. N. Skrjabina*, a cura di Prjašnikov e Tompakov, Mosca, 1985.

dominato da donne per lo più anziane. È un bambino nervoso e fragile che già a tre anni mostra una spiccata sensibilità musicale. A soli cinque anni suona il pianoforte a mani unite riproducendo le melodie che ascolta dagli ambulanti sui loro organetti e si diverte a costruire veri e propri pianoforti in miniatura con tanto di pedali e corde. Gli regalano giocattoli musicali, strumenti di ogni tipo e un teatrino per il quale Aleksandr scrive delle pièces, delle piccole tragedie, un libero adattamento de “Il naso” di Gogol’ e l’opera “Liza” per cui compone anche la musica.

La zia, che per quell’epoca era una donna piuttosto istruita⁴, frequentava i concerti e sapeva suonare il pianoforte, intuendo le doti del suo Saša, lo conduce per un parere da Anton Rubinštein. Questi non fa che confermare l’ottimo orecchio del bambino e consiglia, però, di non forzarlo a suonare o a comporre.

All’età di 9 anni Aleksandr manifesta il desiderio di entrare nel Corpo dei Cadetti (Collegio militare), forse per imitare lo zio Dimitrij, di soli 7 anni più grande di lui. Sarà la stessa zia Ljubov’ a prepararlo per l’esame d’ammissione, senza particolari difficoltà, date le notevoli capacità di apprendimento e la buona memoria del nipote. Aleksandr è sveglio, attivo, ma non sereno, a quanto si legge nelle Memorie della zia⁵: « ... cominciò a dormire male, diceva che i pensieri non lo lasciavano in pace. [...] Diventò inquieto, non stava da solo in una stanza... ». Nel 1882 Aleksandr entra nel Corpo dei Cadetti, dove rimarrà fino al 1887. Durante i cinque anni di collegio non porterà mai un’arma e sarà dispensato da ogni esercizio militare, persino dalla marcia che il suo fisico gracile non avrebbe sopportato. Responsabile di questo trattamento privilegiato che lo rende vittima dell’atteggiamento ostile, per non dire delle angherie, dei compagni, è il direttore, Generale Al’bedil’, venuto a conoscenza del suo talento.

Nel 1883 comincia a prendere lezioni da Georgij Eduardovič Konjus (1862-1933), insegnante di pianoforte, musicologo e compositore, inventore di un metodo di analisi formale detta “Diagnosi metrotettonica della forma degli organismi musicali” che permette di individuare simmetrie ed elementi metrici periodici nella struttura di un brano musicale e di tracciare schemi che ne mettono in rilievo l’equilibrio formale. Secondo il musicologo francese Manfred Kelkel⁶ questo metodo ebbe una notevole in-

⁴ Era stata allieva della Pensione francese delle fanciulle a Mosca e del 3° Ginnasio di Mosca.

⁵ Skrjabina, L. A., *Vospominanija*, p. 12.

⁶ Kelkel, M., *Alexandre Scriabine, sa vie, l’ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Paris, 1984.

fluenza sull'attività compositiva di Skrjabin. A quest'epoca risale la prima composizione che ci sia pervenuta, un breve canone per pianoforte in Re minore, noto anche col nome di preludio in forma di canone o di preludio. Si tratta di un'opera giovanile, per non dire infantile, la cui melodia richiama la canzone popolare russa elegiaca e in cui si possono ravvisare alcune delle caratteristiche dello Skrjabin maturo: l'uso, sia pure abbozzato, della poliritmia e l'inserimento di lievi dissonanze attraverso accordi non preparati e cadenze d'inganno.

L'anno successivo Aleksandr Nikolaevič continua gli studi col compositore Sergej Ivanovič Taneev (1856-1915) per l'armonia e il contrappunto e con Nikolaj Sergeevič Zverev (1833-1893) per il pianoforte. Zverev, pianista e noto insegnante, era rinomato per la sua raffinatezza e l'estrema severità con cui trattava quei pochi allievi selezionati, appartenenti per lo più a famiglie nobili, che solitamente teneva a pensione in casa propria. Ljubov' Aleksandrovna Skrjabina decise di far studiare Aleksandr con Zverev anche perché il suo ruolo di insegnante ausiliario al Conservatorio di Mosca avrebbe costituito una garanzia per una futura ammissione allo stesso Conservatorio.

Fra il 1885 e il 1889 l'instancabile Aleksandr produce una quantità incredibile di opere: sulla base di due elenchi manoscritti su un album di musica risalente al 1889 e custodito al Museo Skrjabin, si ipotizzano una settantina di lavori, compresi quelli non portati a termine, un vero e proprio laboratorio di esperimenti nei generi più vari: sonata-fantasia, ballata, variazioni, scherzo, rapsodia, valtzer, studio, mazurca, notturno, marcia funebre. I critici sono abbastanza concordi nel vedere nella stessa scelta dei generi un'influenza di Chopin, sebbene sia importante ricordare che, ad eccezione della ballata per pianoforte, in essi si erano già cimentati quasi tutti i compositori russi del XIX secolo a partire da Glinka (Balakirev, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Ljadov ed altri). Non solo, ma la mazurca, danza di origine polacca, era diffusa in Russia anche prima della pubblicazione della celebre raccolta chopiniana nel 1817. Anche il valtzer e altre danze erano divenute parte del patrimonio culturale della società colta russa all'epoca di Skrjabin. In molte sue opere giovanili, in particolare nei notturni e negli studi, si può notare una scrittura incerta, che oscilla tra lo stile chopiniano e la ormai consolidata tradizione nazionale. È indiscutibile, comunque, che la mazurca, forma prediletta dal giovane musicista agli albori del suo sviluppo artistico e dunque ancora alla ricerca di uno stile proprio, presenti procedimenti strutturali e morfologici analoghi al modello chopiniano: l'uso della terzina che imprime un andamento più fluido

rispetto al rigido ritmo puntato che contraddistingue questa forma musicale, o ancora un disegno ritmico capriccioso dove gli accenti all'interno della battuta e della frase musicale sono sconvolti dalla presenza di sincopi e pause nella linea melodica.

Nel gennaio 1888, all'età di 16 anni, Skrjabin fa il suo ingresso al Conservatorio nella classe di pianoforte tenuta da Vassilij Il'ič Safonov, pianista, insegnante, direttore d'orchestra, organizzatore di concerti, allora responsabile del Dipartimento di pianoforte (l'anno seguente succederà a Taneev come Direttore del Conservatorio e s'impegnerà a trovare i fondi necessari alla costruzione dell'attuale Conservatorio di Mosca, situato in via Gercen). Qui Skrjabin frequenta pure il corso di fuga e contrappunto del Professore Taneev e quello di composizione nella classe di Anton Stepanovič Arenskij (1861-1906). Fin dall'inizio sono tesi i rapporti tra Arenskij e il suo allievo e degenereranno a tal punto che Skrjabin abbandonerà la composizione e nel 1892 si diplomerà solamente in pianoforte ottenendo la "piccola medaglia d'oro" e non, a differenza del suo compagno di studi Rachmaninov, la "grande", rifiutatagli proprio da Arenskij nonostante l'insistenza di Safonov.

All'epoca del Conservatorio risalgono alcuni documenti che riflettono nell'adolescente la presenza di un profondo spirito religioso. Leonid Leonidovič Sabaneev (1881-1968), musicologo, critico musicale, compositore, ma soprattutto amico di Skrjabin, nei suoi ricordi riporta le parole di quest'ultimo: « Verso i 15 anni pensavo molto a Dio, a Cristo, in generale alla religione »⁷. Qualche anno dopo, verso il 1888-1890, Skrjabin stesso scrive a questo proposito su un foglietto ritrovato tra le pagine del Vangelo della nonna: « Dio, nel senso generale di questa parola è la causa della totalità dei fenomeni. [...] Credere in Dio significa credere nella veridicità dell'insegnamento morale e seguirlo. La preghiera è uno slancio verso Dio. Il sentimento religioso è la coscienza della Divinità in sé... »⁸.

Conseguito il diploma, parallelamente agli studi di composizione, Aleksandr Nikolaevič si dedica all'attività concertistica, forte dell'esperienza già acquisita con i saggi-concerti sostenuti al Corpo dei Cadetti e al Conservatorio, nei quali si è esibito e distinto con pezzi tecnicamente impegnativi interpretati con un fascino talmente personale da dare ragione ai suoi insegnanti di sperare nelle sue eccezionali doti di pianista.

⁷ Sabaneev, L. L., *Vospominanija o Skrjabine*, Mosca, 1925, p. 260.

⁸ *Russkie Propilei: Materialy po istorii russkoj mysli i literatury*, vl. 6, Mosca, 1919, p. 120.

In un concerto organizzato dal Circolo degli amanti della musica nella primavera del 1892 tra il pubblico si trova Boris Jurgenson, figlio dell'editore Petr Jurgenson. Zia Ljubov' prontamente coglie l'occasione per proporgli di far pubblicare al padre le opere di Aleksandr. La risposta che non tarda a giungere è affermativa e, dappprincipio senza alcun compenso per l'autore, la casa Jurgenson pubblica il Valtzer op. 1, lo Studio op. 2 n. 1, il Preludio op. 2 n. 2, l'Improvviso op. 2 n. 3, le 10 Mazurche op. 3, i 2 Notturmi op. 5, i 2 Improvvisi op. 7⁹. È interessante osservare che la selezione operata dallo stesso compositore esclude quei lavori di maggiori dimensioni con cui si era già misurato (si pensi alla sonata in Mi bemolle minore rimasta incompiuta o alla sonata-fantasia in Sol diesis minore e alla fantasia per pianoforte e orchestra in La minore nella versione per due pianoforti, entrambe rimaneggiate anni più tardi e pubblicate come op. 4 e op. 19, o alle Variazioni su un tema della Signorina Egorova, in tipico stile virtuosistico, alla maniera di Glinka, Arenskij o Čajkovskij), ma che evidentemente non lo soddisfacevano. Giustificati o meno gli scrupoli di Skrjabin, in esse risuona un genuino pathos romantico, il trasporto creativo di un precoce talento.

Durante l'inverno del 1893 Skrjabin frequenta con Rachmaninov e con Sabaneev le riunioni organizzate a casa di Taneev per studiare le opere di Wagner, alle cui concezioni estetiche Aleksandr Nikolaevič si interesserà per tutta la vita, senza però darsi la pena di leggere neanche una delle opere teoriche del "maledetto", appellativo coniato dal padrone di casa, fautore di una musica nazionale con forti radici nel patrimonio folkloristico nazionale.

Tra il 1891 e il 1895 Skrjabin vive un periodo di innamoramento per una fanciulla di cinque anni più giovane di lui, Natal'ja Valerianovna Sekečina, allieva del Professor Zverev. Le 55 lettere¹⁰ scritte dal giovane musicista testimoniano, oltre che di un primo amore platonico, anche di un momento particolarmente delicato: il ritorno nel 1893 di una grave tendinite alla mano e al polso destro risalente agli sforzi eccessivi durante l'ultimo anno di Conservatorio, rischia di compromettere definitivamente la carriera concertistica e provoca uno stato di acuta depressione e di fragilità psicologica. I medici gli prospettano un'unica soluzione: il riposo assoluto della mano e un lungo periodo di tranquillità, prima a Samara per la cura del "kumys" (bevanda fermentata a base di latte di cavalla, usata come

⁹ *Letopis' žizni i tvorčestva A. N. Skrjabina*, op. cit., p. 41.

¹⁰ Furono ritrovate solo nel 1922 e donate al Museo Skrjabin.

rimedio di origine tatara contro le malattie nervose) e poi in Crimea. Le lettere alla giovane amica rivelano altresì un atteggiamento panteistico davanti alla natura contemplata in tutto il suo splendore e descritta in toni poetici simili a quelli in cui si era espresso in occasione di un viaggio in Finlandia nel giugno 1892 dove leggiamo:

« ... c'è qualcosa di desolato e tenebroso che riempie l'essere di un sentimento pesante ». Nella stessa lettera viene espressa una preferenza per i lussureggianti paesaggi fioriti del sud: « Mirabilmente questo mondo di mute creature, piene di gioia di vivere e bellezza, agisce sull'uomo. Ognuno, guardandole, inizia a capire che anch'egli ha vita e ringrazia il creatore per questo dono senza pari... ». In un'altra lettera scritta durante un viaggio sul fiume Volga datata 14 giugno 1894 si può notare un tono leggermente diverso, frutto di una riflessione filosofica: «dappertutto l'atmosfera del paesaggio mi procurava ieri una sensazione meravigliosa che non posso esprimere. Ogni filo d'erba, ogni fiore sembrava comprendere la sua importanza per il solo fatto di esistere. Tutto si fermò di colpo in un'attesa rispettosa ed intensa di qualche segreto, dolce mormorio d'ispirazione divina. Potevo quasi sentire una voce che diceva: "creature, siete dotate di vita, ma non immaginate mai che il mondo esista per voi e che voi esistete per il mondo. Voi non c'eravate ancora e il mondo c'era. Voi non ci sarete più, ma il mondo ci sarà sempre. Non isolatevi, fate parte del mondo. Non cercate di impossessarvi del segreto della vostra esistenza o di possedere il mondo già posseduto esso stesso dal pensiero. Il vostro corpo inizialmente di un atomo che fu inglobato dalla massa. Così, i vostri pensieri e la vostra anima saranno inglobati nell'idea creativa. Sarà sempre così. La terra finirà coll'essere assorbita dal sole per formare un nuovo pianeta. La pioggia non cade nel mare che per evaporare di nuovo. È così che la stessa Natura mostra la verità del mondo materiale" ... ».

In un diario di Skrjabin troviamo un appunto relativo a questo periodo e citato dal musicologo e critico Boris de Schloezer: « A 20 anni si aggrava la malattia della mano [...]. Il destino manda ostacoli al raggiungimento dello scopo desiderato: lo splendore, la gloria. [...] Prima seria riflessione: inizio dell'analisi. Dubbio circa l'impossibilità di guarire, ma l'umore è il più tetro »¹¹. Già in questi primi anni di attività compositiva Skrjabin soffre di disturbi nervosi. Nelle sue memorie zia Ljubov' racconta degli attacchi cui va soggetto alla vigilia di ogni nuova ispirazione, come

¹¹ De Schloezer, B., *A. N. Skrjabin*, vl. 1, Berlino, 1923, p. 90.

martire della sua musa. I dottori spiegano questo fenomeno con l'incapacità del suo organismo troppo debole e sensibile di sopportare questa colossale attività intellettuale.

Nel 1894 avviene uno degli incontri principali nella vita di Aleksandr Nikolaevič: quello col mecenate ed editore Mitrofan Petrovič Beljaev¹² (1836-1903) con cui il compositore stipula un contratto per l'esclusiva delle sue opere in cambio di uno stipendio fisso più un *cachet* supplementare per composizioni di notevole valore o dimensione. Il loro rapporto diventerà sempre più confidenziale ed è documentato da una fitta corrispondenza (236 lettere scritte tra il 1894 e il 1903). Con gli anni Skrjabin si rivolgerà a Beljaev sempre più spesso per avere consigli in questioni private.

L'editore si impegna a presentare il suo protetto nell'ambiente musicale di Pietroburgo dove viene accolto calorosamente da Rimskij-Korsakov, Ljadov e Blumenfel'd tra gli altri, sebbene in alcune recensioni ai suoi concerti Skrjabin sia definito pianista mediocre e compositore maldestro, cosa da spiegarsi col fatto che la sua musica presenta già delle "durezze", delle arditezze armoniche che lo allontanano dai suoi presunti modelli, (anche se Kjuj parla ancora di "spirito chopiniano"), rendendone l'ascolto un po' più arduo.

Anche a Mosca, dove a proteggerlo c'è Safonov, i debutti di Skrjabin come interprete della propria musica incontrano i favori del pubblico. Le composizioni migliori dei primi anni successivi al compimento degli studi al Conservatorio sono gli Studi op. 8, il Preludio e Notturmo Op. 9¹³ e i 24 Preludi op. 11 (uno per ogni tonalità così come aveva fatto Chopin nella sua raccolta op. 28 e Bach per il suo clavicembalo "ben temperato"). Il genere del preludio, ad eccezione di Ljadov, non aveva tradizione nella storia della musica russa, anzi si può dire che ne sia stato proprio Skrjabin l'iniziatore. Anche di un rapporto con Chopin, che aveva dato una veste e un significato completamente diverso a questa forma rispetto all'originario preludio barocco, si può parlare solo in termini approssimativi. I numerosissimi preludi di Skrjabin (53 negli anni suddetti su un totale di 90 opere recanti questo nome composte nell'arco dell'intera carriera) costituiscono

¹² Fondatore dei "Russkie Simfoničeskie Koncerty", li finanziava e organizzava a casa sua delle serate musicali seguite da leggendari festini. Fondatore altresì del Premio Glinka che veniva assegnato anonimamente ogni anno alla migliore opera di un compositore russo. Skrjabin lo vinse più di una volta.

¹³ Entrambi questi pezzi sono composti per mano sinistra sola. Risalgono al periodo di riposo forzato della mano destra. Fin dalla prime esecuzioni pubbliche questi pezzi riscossero grande successo e divennero presto popolari.

una sorta di diario musicale dell'autore: li compone ovunque e in qualsiasi momento, in viaggio, in vacanza, in *tournée*, come attestano le annotazioni apposte al termine della composizione (Mosca, Parigi, Heidelberg...) su fogli di musica staccati e solo successivamente raggruppati in quaderni e in cicli per la pubblicazione. Lo stesso Skrjabin, come pure gli interpreti a venire, li eseguirà sia in cicli che separatamente. Nell'estrema varietà stilistica e di intonazione dei preludi op. 11, op. 13, op. 15, op. 16, op. 17 risiedono gli inizi di uno stile propriamente individuale e inconfondibilmente skrjabiniano. Indipendentemente dalla loro collocazione nelle suddette raccolte, si possono distinguere almeno tre tipologie di preludi. Un primo gruppo continua una delle tendenze già manifestatesi nelle opere giovanili agli slanci eroici, ai grandi trasporti. A questo riguardo, basterà ricordare il preludio n. 6 op. 11 in Si minore, la cui dinamica impetuosa è resa dal metro giambico nei salti di quarta di entrambe le voci raddoppiate all'ottava. Questi ed altri elementi, quali l'uso di temi molto incisivi, un andamento ritmico ed armonico concentrato che produce una forte tensione spesso culminante in uno stretto conclusivo, avvicinano i preludi di tono patetico-eroico agli studi op. 8, creati nello stesso periodo. Si pensi al famosissimo studio n. 12 in Re diesis minore, non a torto chiamato "rivoluzionario" per il carattere irruente della linea melodica ed il pulsare titanico degli accordi ostinatamente ripetuti nella ripresa. In generale, gli studi si differenziano dai preludi innanzitutto per le loro maggiori dimensioni, poi per una maggiore elaborazione del materiale tematico che comprende due o più nuclei, per una scrittura più complessa e di conseguenza tecnicamente impegnativa per l'esecutore. Rappresentativo di un altro gruppo di preludi è quello n. 16 op. 11 in Si bemolle minore, in cui compare per la prima volta l'indicazione "Misterioso", tanto ricorrente nelle opere successive. In primo luogo è da sottolineare il particolare effetto di indefinitzza e fluidità prodotto da un'autentica poliritmia con l'alternarsi dei tempi 5/8 e 4/8 e dall'intersecarsi del disegno ritmico di ciascuna delle due linee melodiche, raddoppiate all'unisono nella mano sinistra. L'ultimo gruppo, in cui forse meglio si esprime lo Skrjabin lirico, intimista, riflessivo, è quello dei preludi basati sulla ripetizione di un unico modulo ritmico-melodico e costruiti ad anello, cioè ad epanalessi, tanto caro anche ai poeti simbolisti russi, come vedremo in seguito, e adottato anche da Debussy nei suoi preludi. Espediente tipico di questo gruppo è pure un procedimento di scrittura che in poesia chiameremmo *enjambement*, quando la figurazione ritmica dominante si prolunga oltre il limite della battuta, contribuendo alla globale impressione di scioltezza e libertà (preludio n. 2 op. 17 in Mi be-

molle maggiore). Comune a tutti i preludi è l'abbondanza di cromatismi, alterazioni di passaggio o accordi modulanti che conducono lontano dalla tonalità d'impianto, primo segno di un distacco del compositore dal linguaggio tonale.

Tornando al profilo biografico di Skrjabin, intorno al 1895 lo stato nervoso di Aleksandr si aggrava, è colto da momenti di irritabilità morbosa e da sbalzi di umore di cui mette a parte Beljaev: « ...sempre stati eccessivi: ora d'un tratto sembra che le mie forze siano sconfiniate, che tutto sia conquistato, tutto mio, ora, invece, la sensazione di totale impotenza, come una spossatezza, un'apatia, non c'è mai equilibrio »¹⁴.

Dopo un primo viaggio in Svizzera nell'estate del 1895, Skrjabin parte per una serie di concerti all'inizio del 1896 con Beljaev. Prima tappa a Parigi, dove Aleksandr Nikolaevič riscuote molto successo; approfitta dell'occasione per iscriversi alla S.A.C.E.M. (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique)¹⁵. Altri concerti lo attendono a Bruxelles, Berlino, L'Aia, Amsterdam, Colonia, di nuovo Parigi, dove si trattiene per alcuni mesi, infine Roma. Nella capitale è ospite del padre di passaggio per pochi giorni. Nel corso di questo lungo viaggio attraverso l'Europa non ha mai smesso di comporre e per la prima volta a Roma si cimenta con la scrittura orchestrale per un Allegro Sinfonico che non porterà a compimento, ma il cui tema principale sarà utilizzato nella sua Sinfonia op. 43, nota col nome di "Poema Divino".

Di ritorno a Mosca, attraverso il pianista Pavel Jul'evič Schloezer, fa la conoscenza di una sua allieva, Vera Ivanovna Isakovič (1875-1920), futura moglie di Skrjabin. I due si frequentano assiduamente, si fidanzano, ma in Aleksandr Nikolaevič non vi è traccia di felicità, o quanto meno di spensieratezza, a quanto leggiamo nella corrispondenza tra zia Ljubov' e Beljaev, entrambi preoccupati circa l'opportunità del matrimonio. Ljubov' Aleksandrovna scrive: « Non so io stessa se sia il caso di augurarsi che si sposi oppure no. La sua fidanzata è una brava ragazza, simpatica, gli vuole molto bene; anche su di lui non c'è nulla da dire (solo non so se rimarrà così a lungo). Mi pare che con ciò si possa vivere tranquillamente e godersi la felicità. Macché! ... Ogni giorno ritorna da casa di lei di un umore spaventoso. [...] Talvolta mi riesce di convincerlo dell'infondatezza delle sue pre-

¹⁴ Beljaev, V. M., op. cit., p. 19.

¹⁵ In Russia non vi fu alcuna tutela per la proprietà artistica fino al 1911, non avendo la Russia firmato la convenzione di Berna del 1886 cui aderirono la Francia, l'Inghilterra, la Germania e l'Italia.

occupazioni ed ansie e si calma. [...] Il giorno seguente si ripete la stessa storia. Terrorizzata giungo alla conclusione che mai, in nessun caso, egli sarà tranquillo e felice... »¹⁶. In altre lettere Ljubov' Aleksandrovna si rammarica dell'incapacità del nipote di condurre una vita più regolare, lo vede ancora "bambino per quanto riguarda la vita"¹⁷, immaturo per una vita coniugale, tanto più che la condizione economica della giovane, figlia di un avaro e dispotico avvocato di Nižnij Novgorod, lascia presupporre una vita stentata col solo modesto guadagno di Aleksandr.

Intanto, Skrjabin informa costantemente il suo editore dei progressi del suo Concerto per pianoforte e orchestra in Fa diesis minore. Beljaev decide prudentemente di sottoporre l'orchestrazione a Rimskij-Korsakov, il quale fa parte con Ljadov e con Glazunov del Comitato di lettura della casa editrice. Questi, sconvolto dalla scrittura estremamente disordinata, si rifiuta di mettere mano ad una simile "накосты"¹⁸, così definisce la partitura del Concerto rimettendola nelle mani di Ljadov. In ogni caso, Rimskij-Korsakov deve aver scritto al giovane compositore una lettera (non ritrovata) talmente severa da metterlo in uno stato di autentica agitazione, a voler credere alla risposta di Skrjabin: « [...] mi vergogno tanto! Farò tutto ciò che potrò per correggere le parti successive. [...] Vi sarò eternamente grato e cercherò in tutti i modi di tendere all'eliminazione della trascuratezza dalla mia scrittura »¹⁹. Pertanto, si rivolge a Ljadov e Taneev per qualche consiglio per la buona riuscita dell'orchestrazione. La prima del Concerto op. 20 ha luogo ad Odessa, poche settimane dopo il matrimonio celebrato nell'agosto 1897, con la direzione di Safonov e l'autore in veste di solista al pianoforte. Si tratta di una composizione profondamente lirica che per la stupenda cantabilità dei temi ricorda i concerti di Čajkovskij e di Rachmaninov. Il concerto consta di tre movimenti. L'Allegro iniziale si apre con una breve introduzione dell'orchestra di sole otto battute che prelude all'esposizione del primo tema di carattere chopiniano al pianoforte; il tema viene poi ripreso dagli archi con un accompagnamento per terzine del pianoforte che sembra tessere un ricamo su questa melodia di ampio respiro; il secondo tema contrasta col suo tono più scherzoso, solare e il grazioso ritmo di danza che non sarà dato di ritrovare nelle composizioni sinfoniche successive. L'Andante è in forma di tema con variazioni. Nella prima

¹⁶ Beljaev, V. M., op. cit., p. 68.

¹⁷ Ibidem, p. 77.

¹⁸ Rimskij-Korsakov, N. A., *Polnoe sobranie sočinenij*, vl. 6, Mosca, 1965, p. 20.

¹⁹ Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, a cura di Kašperov, Mosca, 1965, pp. 168-169.

variazione il tema, divino nella sua semplicità, risuona col timbro vellutato del clarinetto (strumento cui Skrjabin affiderà anche in seguito un ruolo lirico di primo piano) sopra gli agili passaggi del pianoforte che contribuiscono a creare un'atmosfera quasi liquida; la seconda variazione è uno scherzo; la terza, molto lenta, ha una sonorità tenebrosa; con la quarta si torna al clima sereno e cantabile della prima. Il movimento conclusivo è un Allegro Moderato in forma di rondò-sonata che termina con la riaffermazione dell'energico tema principale questa volta in tonalità maggiore.

Da Odessa gli sposi novelli proseguono per Parigi e qui stabiliscono la loro dimora fino al maggio successivo. È interessante rilevare la reazione della critica russa ai successi parigini di Skrjabin: « Nei paesi stranieri l'arte russa è nota da relativamente poco tempo, la musica in particolare. Ciononostante, capita spesso che le nostre migliori forze giovani ricevano legittimo apprezzamento prima ed in maniera più duratura all'estero che non da noi in patria. In questo caso ci riferiamo al giovane compositore e talento pianistico A. N. Skrjabin la cui straordinaria fantasia è pienamente stimata all'estero e poco nota in Russia »²⁰.

Con Vera incinta, Aleksandr Nikolaevič torna in Russia e dopo un periodo di riflessione accetta la proposta di Safonov di diventare titolare di una delle cattedre di pianoforte al Conservatorio di Mosca, resasi disponibile con la morte del Professore Schloezer.

Tra il 1898 e il 1902 le energie di Skrjabin confluiranno principalmente nell'insegnamento e nella composizione della *Rêverie* op. 24, della Sinfonia op. 26 e della Sinfonia op. 29. La prima di queste opere, che potrebbe essere definita un preludio per orchestra per la sua breve durata di soli tre minuti, è in forma di *Lied* con coda e segna già un notevole passo in avanti nel senso di una piena padronanza dell'orchestrazione. Il tema viene proposto la prima volta dal clarinetto e poi ripreso dai flauti, dalle varie sezioni degli archi, dai corni, creando così un effetto di onda melodica ciclica immersa in una malinconica atmosfera impressionistica. Con grande soddisfazione dell'autore è proprio Rimskij-Korsakov a dirigerne la prima a Pietroburgo.

Nella *Rêverie* sono del tutto assenti gli elementi che caratterizzano le opere sinfoniche successive e che rispecchiano l'approdo ad una nuova concezione dell'arte e dell'artista, infatti possiamo affermare che, a partire dalla prima Sinfonia, tutte le composizioni di Skrjabin gravitano intorno ad

²⁰ "Russkoe iskusstvo za granicej", *Novosti sezona*, 30 nov. 1897, n. 397.

un programma, più o meno celato, sul piano artistico e filosofico. La programmaticità di Skrjabin, tuttavia, prosegue la tradizione del sinfonismo “puro” e ha poco a che vedere con la tendenza narrativa e alla personificazione dei temi, che contraddistinguono il sinfonismo di Mahler o del conazionale Rimskij-Korsakov. Come le opere di Čajkovskij, le sinfonie di Skrjabin possono essere definite “drammi strumentali”, dinamici nei loro passaggi da zone liriche a zone di tensione e conflitto interiore. Caratteristica della drammaticità di Čajkovskij è l’opposizione dialettica tra il fato, forza esterna ed ineluttabile e l’«io», mentre in Skrjabin l’«io» e il mondo esterno sono riflessi l’uno nell’altro e la lotta è finalizzata al raggiungimento della loro armonica ricongiunzione. Inoltre le opere di Skrjabin non hanno mai esito tragico: la forza vitale si accresce nel corso della sinfonia per esplodere in un’apoteosi finale, che vuole rappresentare il culmine dello sviluppo dell’opera, che lo si chiami gioco divino, estasi dell’«io» creativo, o in altro modo.

La prima Sinfonia in Mi maggiore è un lavoro colossale per soli, coro e orchestra dalla durata di 45 minuti, insolitamente diviso in 6 movimenti, sebbene i 4 movimenti centrali ricalchino lo schema tradizionale (Allegro drammatico, Lento, Vivace, Allegro), mentre il Lento iniziale ha valore di introduzione e l’Andante conclusivo di coda. Esso prevede l’intervento di due solisti, mezzosoprano e tenore, impegnati in un duetto iniziale e del coro in un finale con fuga diatonica nella tonalità di DO maggiore. Il movimento nel suo insieme lega poco con il resto della Sinfonia e non a torto è stato criticato per banalità e retorica. Il testo delle parti vocali che cito per intero²¹ è un inno all’arte composto dallo stesso Skrjabin:

О, дивный образ Божества,
Гармонии чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.

Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновение,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные видения.

²¹ *Coro della Prima Sinfonia* Edizioni Beljaev, Lipsia, 1900. La traduzione appare in Appendice a p. 148.

В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятения,
В тебе находит человек
Живую радость утешения.

Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.

Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.

Царит всевластно на земле
Твой дух свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свещает славно подвиг лучший.

Придите все народы мира,
Искусство славу воспоем!
Слава искусству,
Во веки слава!

In questo inno Skrjabin per la prima volta si rivolge alle masse, con l'appello a "tutti i popoli del mondo" di glorificare l'arte, intesa come forza vivificatrice ed energia creativa accessibile ad ogni uomo, che grazie ad essa è in grado di conoscere la propria potenza e libertà. La grandiosità del finale è espressa meglio a parole che in musica, come lo stesso autore riconobbe a distanza di alcuni anni e in ogni caso, necessitando di un organico ingente e dunque di notevoli mezzi economici, non sarà quasi mai eseguita, nemmeno in occasione della prima diretta da Ljadov a Pietroburgo l'11 novembre 1900.

Il Lento iniziale costituisce uno dei due centri lirici della sinfonia; lo splendido dispiegarsi della melodia iniziale dagli ampi intervalli di sesta e settima al clarinetto, poi ripresa dagli archi, conferisce al movimento un'atmosfera idilliaca e un'impressione di spazio; l'onda melodica verso la conclusione è intercalata da un nuovo tema al flauto che risuona anche nell'Andante conclusivo, come a voler creare un arco tra l'inizio e la fine

dell'opera. Come si è detto, il Lento introduce all'Allegro drammatico in forma sonata che irrompe con un primo tema impetuoso seguito da un secondo tema struggente ancora una volta al clarinetto. Dopo la pausa lirica rappresentata dal secondo Lento in forma di rondò sonata, è la volta di un Vivace con funzione di scherzo che alleggerisce l'atmosfera col suo ritmo ternario e il pizzicato degli archi. L'Allegro conclusivo rispetto all'Allegro drammatico ha un tono quasi epico sottolineato da incisivi interventi degli ottoni, che ha permesso l'accostamento con Sibelius e ancora una volta con Čajkovskij.

Informato dell'intenzione di Skrjabin di comporre un'opera sinfonica con movimento vocale introduttivo, Beljaev non esita ad avvertirlo che si oppone al progetto e che non intende pubblicarla. In breve tempo anche la seconda Sinfonia op. 29 è pronta. Si tratta anche in questo caso di un lavoro di notevoli dimensioni, in 5 movimenti, Andante, Allegro, Andante, Tempestoso e Maestoso. Il cammino ideale dalle tenebre alla luce si fa più articolato e complesso in questa sinfonia rispetto alla precedente. In termini strutturali è evidente una novità nella sua sostanziale monotematicità (caratteristica anche del "Poema dell'Estasi" e del "Prometeo"), la quale consente di vedere il primo movimento come introduzione, il secondo come esposizione, il terzo come zona di contrasto, il penultimo come rielaborazione e l'ultimo come ripresa con coda. L'Andante introduttivo, se da un lato ha funzione preparatoria all'impatto con la tensione dell'Allegro successivo (anche nel sinfonismo classico del XIX secolo non sono rari i casi in cui lo sviluppo del conflitto inizia con un movimento lento, anziché con l'Allegro, si pensi all'« Incompiuta » di Schubert), dall'altro con le sue sonorità a tratti cupe e la parte più mossa in DO maggiore (Allegro giocoso) in cui risuonano gli interventi fanfaristici delle trombe, costituisce già una prima tappa nella drammaturgia complessiva dell'opera. Il secondo movimento, in forma di Allegro di sonata, è caratterizzato dall'impiego protratto degli ottoni e da una generale esuberanza fonica. Segue un Andante solitamente considerato la parte migliore della sinfonia, anch'esso in forma di allegro di sonata col consueto rapporto di quinta tra i due temi principali (in FA diesis e in SI maggiore). Svolge funzione di contrasto rispetto all'Allegro precedente ed al Tempestoso successivo con il suo andamento scorrevole e pastorale e una cantabilità dolcissima. È interessante notare come il primo tema, affidato al violino solista sullo sfondo delle fioriture del flauto, sia concepito secondo il principio wagneriano della melodia infinita in cui si perdono impercettibilmente le conclusioni delle singole frasi. L'effetto di movimento è accentuato da un uso frequente di

sincopi nel ritmo e dall'abbondanza di cromatismi nelle voci superiori spesso sopra un pedale armonico di basso. Col quarto movimento (Tempo-toso) ritornano le sonorità impetuose dell'Allegro attraverso l'incalzare di brevi repliche in progressione ed in crescendo. Senza soluzione di continuità giungiamo alla parte conclusiva della sinfonia (Maestoso), eseguita anche singolarmente in occasione di eventi politici di rilievo verificatisi nel corso della storia sovietica. Essa incarna con il suo ritmo di marcia l'ideale di finale ottimistico e vitale caratteristico del sinfonismo skrjabiniano; un'attenta analisi rivela l'intenzione del compositore di ricondursi tematicamente ai movimenti precedenti, infatti il suo tema principale è una trasposizione in DO maggiore del tema iniziale in DO minore dell'Andante introduttivo ed il seguente, costituente il B nello schema di rondò ABACA-BA, si richiama all'idea tematica della zona centrale dello stesso Andante.

Nonostante il desiderio del compositore di dirigerla personalmente, sarà Ljadov a condurne l'esecuzione a Pietroburgo il 12 gennaio 1902²². A Mosca, invece, la prima viene diretta da Safonov il 3 aprile 1903. In questa circostanza, cui presenza pure Ljubov' Aleksandrovna, metà del pubblico sembra aver perso la testa per la musica, acclamando il compositore e costringendolo a uscire in scena; l'altra metà, invece, lo sommerge di fischi, di grida, di boati. Anche i giornali riportano giudizi discordi. Lo storico dell'arte e critico musicale Vladimir Vasil'evic Stasov (1824-1906), ad esempio, sulla rivista *Neva* scrive: « Tutte le opere di Skrjabin sono piene di un profondo e potente spirito poetico, di un'insolita bellezza, di ispirazione e di una forza originale, talvolta mistica »²³. Invece nella recensione apparsa su *Novoe vremja* il 14 gennaio 1902 leggiamo: « Nella sinfonia di Skrjabin non vi sono idee che meritino alcuna attenzione, il loro sviluppo è monotono fino alla noia, non vi sono contrasti, il colorito generale è grigio dall'inizio alla fine. Per di più ci sono troppi prestiti da Wagner... o da Rimskij-Korsakov ».

Frattanto, la vita privata è cambiata: la moglie Vera ha dato alla luce altri tre figli²⁴, in lui sta maturando la decisione (che di fatto prenderà nel

²² Presa visione della partitura, Ljadov scrive a Beljaev in maniera spiritosa: « Caro Mitrofan, e sarebbe una sinfonia! Sa il diavolo cos'è!!! Skrjabin può permettersi di stringere la mano a Richard Strauss. Dio, dov'è finita la musica? Da tutti gli angoli, da tutte le crepe, strisciano fuori i decadenti. [...] Dopo Skrjabin, Wagner ci fa l'effetto di un poppante dal dolce balbettio » in M. K. Michajlov, *Ljadov*, Leningrado, 1966.

²³ Stasov, V. V., *Stat'i o muzyke*, vl. 5, Mosca, 1980.

²⁴ I quattro figli nati dal matrimonio con Vera sono: Rimma (1898-1905), Elena (1900-?), Maria (1901-1989), Lev (1902-1910).

maggio 1903) di lasciare l'insegnamento, impegno gravoso che lo distoglie dalla composizione.

Ciò che più di tutto segna una svolta profonda nella sua vita è l'incontro con la filosofia di Nietzsche e con il Principe Sergej Trubeckoj (1862-1905), professore di filosofia, studioso di miti greci, vicino a Solov'ev, animatore del circolo dei filosofi moscoviti. Subentra alla fede ortodossa un nuovo credo che si riflette nel testo in versi per un'opera (la cui musica non fu mai composta) scritto tra il 1900 e il 1903 e menzionato in due lettere alla moglie datate 3 luglio 1900 e 7 settembre 1902 e in una lettera a Beljaev dell'estate 1901. Il protagonista della vicenda, situata in un mondo incantato fuori dagli assi spazio-temporali, è un "Filosofo-Musicista-Poeta" che incarna la volontà di potenza del superuomo di Nietzsche e l'assoluta liberazione dell'uomo dal giogo delle religioni.

Anche gli appunti personali redatti su taccuini e foglietti sparsi riflettono i mutamenti spirituali intercorsi: « Per diventare ottimisti nel senso autentico della parola bisogna provare la disperazione e vincerla. [...] Nella tenera infanzia, pieno di speranze ingannevoli e di desideri, ammiravo il suo fascino radioso e attendevo dai cieli una rivelazione, ma non vi fu rivelazione. E allora? [...] Ho cercato anche presso gli uomini la verità eterna, ma ahimè, essi la conoscono meno di me. [...] Vado ad annunciare loro la mia vittoria su di te²⁵ e su di me, vado a dire loro di non sperare in te e di non aspettarsi nulla dalla vita al di fuori di ciò che **essi stessi riescono a creare da sé**. Ti ringrazio per tutti gli orrori delle tue prove, mi hai permesso di conoscere la mia forza infinita, la mia potenza illimitata, mi hai donato il **trionfo**. Vado a dire loro che sono forti e potenti, che non c'è nulla di cui lamentarsi, che non vi è alcuna perdita! Che non temano la disperazione, giacché essa sola può generare il vero trionfo. È forte e potente solo colui che ha provato la disperazione e l'ha vinta »²⁶.

Abbandonato il posto di insegnante al Conservatorio, si apre una stagione eccezionalmente creativa per Skrjabin: una trentina di pezzi per pianoforte (op. 30-42) che rappresentano una fase intermedia nell'arco della sua attività compositiva, contrassegnata dall'assenza di ogni reminiscenza chopiniana e dallo sviluppo di un linguaggio armonico nuovo, personale, via via svincolato dall'uso tradizionale della tonalità. Anche a livello di struttura formale le opere di questo periodo si fanno più fluide rispetto alle composizioni precedenti improntate agli schemi classici, sia per quanto

²⁵ Sottinteso: Dio.

²⁶ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 121-122.

riguarda la suddivisione in movimenti, sia la struttura del singolo movimento, dove però permane il riferimento della forma tripartita dell'Allegro di sonata. Ad esempio, nella Sonata op. 30, costituita da un Lento e da un Prestissimo che si susseguono senza interruzione, il materiale tematico fluttua dal primo al secondo movimento creando atmosfere suggestive. Come già era stato il caso della Sonata op. 23 intitolata "États d'Ame", a partire da questo periodo Skjabin tenderà a caricare la sua musica di un contenuto psicologico, attribuendole una precisa valenza evocativa, che nulla comunque ha a che vedere col concetto di musica descrittiva o di musica a programma. A sottolineare questa tendenza, le partiture portano nomi come "Poème tragique", o "Poème satanique", entrambe per pianoforte, o "Poème Divin" nome con cui è nota l'opera sinfonica op. 43, della durata di circa 50 minuti.

Quest'ultima composizione secondo il musicologo francese Boris de Schloezer²⁷ si sarebbe chiamata originalmente "Poème Épique" e le tre parti in cui è divisa, cioè "Luttes", "Voluptés" e "Jeu divin" esprimerebbero per l'autore l'evoluzione dell'individuo e di conseguenza del cosmo, la sua libera azione e deificazione nell'estasi, l'attività liberata dallo scopo, la gioia immanente all'atto stesso, il gioco divino. Sul significato filosofico di quest'opera ci soffermeremo nel secondo capitolo e per la riproduzione del programma di sala steso da Tat'jana de Schloezer per la prima esecuzione parigina rimando alla nota 6 dello stesso capitolo.

Nonostante le prime due sinfonie e il "Poema Divino" siano intervalati da tempi minimi, la distanza tra loro è notevole in termini ideologici e musicali. Col "Poema Divino" op. 43 viene definitivamente superata la denominazione di "sinfonia" e gli strumenti armonici impiegati sono tali da fare di Skrijabin un compositore propriamente progressista. I tre movimenti sono strettamente collegati dal punto di vista tematico con un ritorno ciclico, solitamente variato, di spunti, di nuclei armonici e figurazioni ritmiche (si pensi al maestoso motivo conduttore intonato da tube, tromboni e fagotti alle battute 1-16 che riecheggia per altre cinque volte attraverso il poema sinfonico).

Pur rimanendo l'indicazione della tonalità in chiave, il linguaggio armonico è più svincolato dall'osservanza dei rapporti tonali tradizionali: l'opera si apre in RE bemolle maggiore per terminare in DO maggiore. Oltre che l'ambiguità tonale, evidente fin dal Preludio per pianofor-

²⁷ De Schloezer, B., *Musique russe*, Paris, 1953, p. 244.

te op. 31, si fa strada in questo periodo la predilezione del compositore per le tonalità maggiori che meglio esprimono il suo ideale di arte intesa come festa, glorificazione dell'atto creativo dell'uomo-dio. L'orchestra di conseguenza è ingrandita rispetto alle sinfonie precedenti: 4 strumenti per ogni legno, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni più la tuba, 2 arpe e gli archi divisi in molte parti; le percussioni, invece, sono ridotte ad un uso parsimonioso dei timpani e a un solo colpo di tamtam nella zona segnata "écroulement formidable" e al glockenspiel nel movimento lento. All'impiego del pieno dell'orchestra si alternano, soprattutto nel secondo movimento "Voluptés", momenti lirici in cui risalta spesso il violino solista. La partitura del "Poema Divino" rivela un complicatissimo intreccio delle parti ed una notevole maestria contrappuntistica che ci consente di discernere anche i dettagli nel contesto di un potente volume sonoro.

I primi due movimenti sono considerati i migliori, il secondo movimento in MI maggiore, in particolare, ha un carattere languido e sensuale e nelle zone ad ampio respiro ricorda il Tristano di Wagner. Il movimento finale in DO maggiore e in tempo 4/4, invece, risente ancora di quella ricerca ostinata di un effetto grandioso, che rischia come nelle prime due sinfonie di scivolare nella retorica di parata. Skrjabin, consapevole dei propri limiti in tale senso, risolverà il problema del finale nelle opere sinfoniche a venire abolendolo del tutto.

Skrjabin lavora alla sua terza Sinfonia op. 43 in gran parte durante l'estate del 1903 trascorsa in dača ad Obolenskoe, poco distante dalla dača dove si è installato il pittore Leonid Osipovič Pasternak con tutta la sua famiglia. Le sensazioni straordinarie collegate all'ascolto dei temi del "Poema Divino", che vengono composti dal vicino compositore, si imprimono indelebilmente nella mente dell'allora tredicenne Boris Pasternak che le farà rivivere in alcune pagine magistrali molti anni più tardi²⁸.

Mitrofan Petrovič Beljaev, colto da morte prematura il 31 dicembre 1903, non riuscirà ad assistere alla prima esecuzione del "Poema Divino". Aleksandr Nikolaevič con lui perde un amico ed un sostegno economico, oltre che morale. I rapporti con la casa editrice non saranno più gli stessi²⁹ e, a cominciare dal sistema di anticipi mensili con cui Mitrofan Petrovič lo aveva favorito, a Skrjabin verranno a mancare alcune delle condizioni che gli avevano garantito la sopravvivenza. Fortunatamente, solo due mesi prima della morte di Beljaev, la ricca mecenate Margarita Kirillovna Morozo-

²⁸ Pasternak, B. L. "Ljudi i položenija", *Novyj mir*, 1967, n. 1, pp. 209-212. Cfr. pp. 139-140 del presente lavoro.

va, da poco rimasta vedova, lo aveva informato della sua intenzione di accordargli uno stipendio di 2.400 rubli all'anno per permettergli di dedicarsi serenamente alla composizione e di realizzare il suo progetto di trasferirsi all'estero. Nella vita privata di Skrjabin, oltre alla morte di Beljaev, avvengono tra la fine del 1903 e l'inizio del 1904 altri turbamenti: l'abbandono di Vera e dei quattro figli per la ventenne Tat'jana de Schloezer, sorella del già menzionato musicologo Boris; con lei Aleksandr Nikolaevič trascorrerà gli ultimi 10 anni della sua vita in una profonda intesa spirituale. Del resto, gli era sempre pesata l'incomprensione della moglie riguardo alle sue fantasticherie filosofiche e la piattezza di una visione esclusivamente pratica della vita.

Skrjabin e la sua famiglia si trasferiscono nel febbraio 1904 in Svizzera a Vézenaz, non lontano da Ginevra. A distanza di due mesi arriva Tat'jana con cui Aleksandr Nikolaevič ha tenuto una fitta e tenera corrispondenza; ella si sistema a Belle-Rive, a pochi chilometri da Vézenaz. Leggendo le lettere di Vera alle amiche in Russia, si direbbe che non si renda conto per parecchio tempo del carattere definitivo della separazione di suo marito da lei. Sarà costretta ad accettare la dura realtà quando Aleksandr Nikolaevič le annuncerà nel giugno 1905 che Tat'jana è incinta. Sentendo che tutto è perduto, Vera deciderà di seguire il consiglio del marito di tornare a Mosca dove Safonov le ha proposto una cattedra di pianoforte al Conservatorio. Incoraggiata con toni piuttosto duri da Aleksandr Nikolaevič a rendersi autonoma, a ricostruirsi una vita, Vera ricomincerà ad esibirsi in pubblico eseguendo le composizioni di Skrjabin³⁰. Tuttavia, non rinuncerà mai a portare il nome di Skrjabina e si rifiuterà ripetutamente di concedergli il divorzio.

Durante il soggiorno svizzero Skrjabin approfondisce il suo interesse per la filosofia e la psicologia, infatti il suo nome compare tra i partecipanti alle riunioni della seconda sessione del Congresso Internazionale di Filosofia tenutosi a Ginevra dal 4 all'8 settembre 1904³¹.

²⁹ Soprattutto a causa di due nuovi membri aggiunti all'originario Comitato di lettura, destinato a mutare nome in "Comitato d'amministrazione per l'aiuto ai compositori e musicisti russi": Fjodor Ivanovič Grus e Nikolaj Vasilevič Arcybušev, che ne diventerà il Presidente nel 1907.

³⁰ In una lettera all'amica Zinaida Monighetti scrive: « [...] Certo, suono solo i suoi pezzi e il mio scopo è di glorificarlo ».

³¹ Dai verbali del congresso risulta che Skrjabin seguì con attenzione l'intervento "Coscienza ed energia" del Prof. Kozlovskij, docente all'Università di Ginevra e quello del filosofo Henri Bergson intitolato "Del paralogismo psico-fisico".

Al critico musicale Jurij Dmitrevič Engel' dice di trovarsi bene perché « la Svizzera è un paese libero. Qui è più facile portare avanti idee nuove »³².

È sempre più forte in Skrjabin la convinzione che il “gioco divino” sia la base della creazione del mondo e della creazione artistica e che sia necessaria la fusione di tutte le arti, ma non in senso teatrale, esteriore, come in Wagner, poiché l'arte deve congiungersi con la filosofia con la religione in un'unità indivisibile.

Secondo Engel' già nel 1904 Skrjabin ha un atteggiamento messianico: occorre preparare l'umanità al Mistero finale per il quale essa non è ancora pronta. In uno dei quaderni di appunti leggiamo: « Io sono e non c'è nulla al di fuori di me. [...] Niente oltre la mia coscienza, niente e non può esserci. [...] Io sono Dio, sono la libertà, sono la vita, sono il limite, sono la vetta. Sono Dio... »³³.

Questo è il clima spirituale esaltato che Skrjabin riversa nella sua nuova opera sinfonica, il suo “Poema dell'Estasi” op. 54 che lo occuperà tra testo poetico e musica per circa tre anni fino al 1907.

Dalla Svizzera Aleksandr Nikolaevič si trasferisce a Parigi dove il 29 maggio, grazie al contributo finanziario di Margarita Morozova, tra mille difficoltà di ordine organizzativo, ha luogo la prima del “Poema divino” con la direzione di Arthur Nikisch. Si tratterebbe per il compositore della « prima proclamazione pubblica della sua nuova dottrina »³⁴. Nel programma di sala viene stampata una specie di introduzione al significato filosofico della sinfonia curata da Tat'jana³⁵. Negli ambienti musicali c'è grande attesa per questo evento che riscuote un grande successo, sebbene alcuni rilevino « un evidente discrepanza tra intenti filosofici dell'autore e la debolezza della sua musica, che vale solo per una certa maestria della composizione, ma non brilla né per l'elevazione delle idee musicali, né per un sentimento sincero e penetrato »³⁶.

Nel giugno successivo Skrjabin parte per Bogliasco, paesino della costiera ligure, con Tat'jana incinta. Si sistemano in un appartamento annesso presso la stazione ferroviaria. Riescono anche a procurarsi dall'osteria locale un pianoforte verticale sul quale Aleksandr Nikolaevič comincia a comporre il suo “Poema dell'Estasi”.

³² Engel', Ju. D., “A. N. Skrjabin: biografičeskij očerk”, *Muzykal'nyj Sovremennik*, dic.-genn. 1916, vll. 4-5, p. 56.

³³ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 137.

³⁴ Skrjabin, A. N., op. cit., p. 331.

³⁵ Riprodotto su *Muzykal'nyj Sovremennik*, op. cit., p. 58.

³⁶ *Revue de grands concerts*, n. 23, 1905, p. 18.

In luglio torna per una settimana a Vézenaz dalla moglie, con cui cerca di mantenere un rapporto amichevole nella speranza di persuaderla a concedergli il divorzio. Solo tre giorni dopo il rientro a Bogliasco egli deve precipitarsi nuovamente da Vera poiché la primogenita Rimma sta malissimo. Aleksandr Nikolaevič arriva troppo tardi. Rimane con Vera per il funerale e per la celebrazione della messa nella chiesa russa ortodossa di Ginevra. Sarà l'ultimo incontro con la famiglia prima del ritorno a Mosca nel 1909. In ottobre nasce Ariadna, la figlia di Tat'jana e Aleksandr Nikolaevič.

Intanto in Russia vi sono stati avvenimenti gravi sulla scena sociale e politica a partire dall'infamia della "domenica di sangue" (9 gennaio 1905), quando la Guardia Imperiale apre il fuoco su una folla di lavoratori che sfila ordinata e pacifica per portare una petizione allo zar. Questo evento, aggravato dal disastroso fallimento dell'Armata Russa e della Marina Militare contro il Giappone, ha un'enorme risonanza e significato anche per i Russi residenti all'estero. Skrjabin alla fine di gennaio scrive a Margarita Morozova: « Che effetto ha su di Voi la Rivoluzione in Russia? Ve ne rallegrate, non è vero? Finalmente anche da noi si risveglia la vita »³⁷. Nel febbraio 1905 viene assassinato il Granduca Sergej, Governatore Generale di Mosca, in giugno ha luogo l'ammutinamento della Corazzata Potjemkin, seguito a breve distanza da quello delle flotte di Kronstadt e di Sebastopoli. Si susseguono scioperi isolati che entro la fine dell'anno si trasformano in uno sciopero generale. Il 90% dell'industria nazionale è paralizzata. Per mesi le comunicazioni postali da e per la Russia sono interrotte, mancano i beni di prima necessità, la luce.

Anche il mondo musicale ed artistico ovviamente è coinvolto nella crisi nazionale della quale subisce il contraccolpo. Persino il Conservatorio di Pietroburgo è teatro di incidenti politici: uno studente afferma di aver partecipato alla brutale repressione della "domenica di sangue" suscitando la reazione indignata di altri studenti, i quali ne forzano l'espulsione dal Conservatorio appoggiati da professore progressista Rimsij-Korsakov e si mettono in sciopero. I corsi vengono sospesi e la Polizia ordina l'incarcerazione di 101 allievi. Il Consiglio dei docenti a questo punto licenzia Rimskij-Korsakov, provocando le conseguenti dimissioni in segno di solidarietà di Glazunov, Ljadov e Blumenfel'd tra gli altri. Il Conservatorio è costretto a chiudere. Anche a Mosca il Teatro Bol'šoj viene chiuso per disordini; Rachmaninov espelle tutti i membri della sua orchestra che so-

³⁷ Skrjabin, A. N., op. cit., p. 347.

spetta di tendenze rivoluzionarie; Safonov adotta maniere repressive nei confronti degli allievi e del corpo insegnante del Conservatorio di Mosca, tali da provocare la richiesta di revoca da parte dello stesso Safonov dal posto di Direttore. Entrambi Rachmaninov e Safonov³⁸ in seguito daranno le dimissioni e decideranno di partire dalla Russia.

Durante il suo soggiorno italiano Skrjabin ha occasione di conoscere Plechanov, il genio (insieme al suo "discepolo" Lenin) delle due rivoluzioni russe, il fondatore della socialdemocrazia russa, primo traduttore delle opere di Marx in russo, propugnatore della tesi a favore di una rivoluzione degli operai educati e guidati dagli intellettuali. Al momento del loro incontro a Bogliasco Georgij Valentinovič ha 50 anni, di cui la metà passati in esilio, ed è malato di un'infezione cronica della laringe.

È curiosa la simpatia e l'intimità che si crea tra questi due personaggi così diversi: da una parte un uomo estremamente colto, fedele al materialismo marxista, dall'altra un uomo fragile, un idealista incline al più nebuloso misticismo. Nei ricordi di Maria Nemenova-Lunc, allieva di Aleksandr Nikolaevič a Bogliasco e soprattutto nelle splendide pagine di Rosalia Bograd-Plechanova, moglie di Georgij Valentinovič³⁹, si legge delle interminabili discussioni filosofiche, spesso molto accese, in cui si confrontavano l'erudizione di Plechanov e la speculazione intuitiva di Skrjabin. Il musicologo Engel' interpreta la vicinanza tra i due sulla base di una comune "aristocrazia dello spirito". Plechanov più volte si appassionò ascoltando la musica del "Poema Divino" e dell'ancora incompiuto "Poema dell'Estasi": « Una musica meravigliosa, che trasporta nel regno del sublime ideale e una singolare interpretazione produssero una forte impressione su Plechanov. [...] Aleksandr Nikolaevič ci disse che questa musica s'ispirava alla Rivoluzione e agli ideali per i quali allora lottava il popolo russo e che per questa ragione aveva deciso di porvi come epigrafe l'appello "Alzati, popolo lavoratore", inizio dell'Internazionale »⁴⁰. Sicuramente l'adesione di

³⁸ Safonov parte dapprima per Parigi e poi per l'America, dove diventerà direttore della National School of Music in America a New York dal 1906 al 1909 e direttore della New York Philharmonic Orchestra. Skrjabin lo incontrerà in occasione del suo soggiorno americano (dicembre 1906-marzo 1907).

³⁹ Pubblicati i primi in *Muzykal'nyj Sovremennik*, op. cit. e i secondi in AA.VV., *A. N. Skrjabin. 1915-1940*, Mosca-Leningrado, 1940.

⁴⁰ Plechanova, R. M., "Vospominanija" in *A. N. Skrjabin. Sbornik k 25 letiju so dnja smerti*, Mosca-Leningrado, 1940, pp. 65-66. Di fatto Skrjabin non attuò questa idea. Probabilmente è a questa fonte che allude Stravinskij parlando della stessa epigrafe in *Poétique musicale*, Paris, 1952, p. 70.

Skrjabin alla Rivoluzione fu meramente emotiva. Egli non era sufficientemente informato per valutare la portata storico-politica degli avvenimenti in corso e in tutta la sua vita non prese mai una chiara posizione politica. C'è, semmai, un rapporto tra la creatività dell'artista e la rivoluzione, come ebbe lui stesso a scrivere in una lettera a Margarita Morozova nell'anno 1906: « La rivoluzione politica in Russia nella sua fase attuale e il rivolgimento che io voglio sono cose diverse, sebbene, certo, questa rivoluzione, come ogni agitazione, avvicini l'avvento del momento desiderato. Utilizzando la parola rivolgimento commetto un errore. Io non voglio l'attuazione di qualcosa, ma piuttosto l'ascesa infinita dell'attività creativa destata dalla mia arte »⁴¹.

Il periodo di 8 mesi trascorso a Bogliasco è uno dei più duri dal punto di vista economico per Skrjabin, tanto più che in novembre la casa editrice Beljaev decide di dimezzare il compenso per i *Tre Pezzi* op. 49 per pianoforte, in ragione della loro brevità. Il compositore è profondamente offeso e non basterà la decisione del Comitato direttivo di tornare alle modalità solite di pagamento per ripristinare i suoi rapporti con le edizioni Beljaev. Skrjabin comincia a contattare freneticamente altri editori: dapprima Jurgenson, il quale rifiuta non potendo accettare le condizioni economiche del compositore, poi Ernst Edberg, infine Jurij Zimmermann, che pure rifiuta in ragione della complessità della musica skrjabiniana, di ostacolo alla sua accessibilità.

Disperato, nel giugno 1906, dopo essersi trasferito da qualche mese a Servette, vicino a Ginevra con Tat'jana e Ariadna ed aver ripetutamente scritto alla sua benefattrice Morozova (che, per quanto generosa, non era puntuale nell'invio del sussidio), Skrjabin giunge persino a chiedere un prestito alla zia Ljubov' che pure viveva in maniera stentata a Mosca.

Anche a Ginevra Skrjabin e Plechanov si frequentano. Skrjabin legge Marx ed Engels e riceve in dono da Georgij Valentinovič i suoi libri, gli opuscoli e le traduzioni. Lo studio del materialismo marxista pare far oscillare il credo solipsistico di Aleksandr Nikolaevič, che è costretto ad ammettere la non-onnipotenza della sua coscienza: « Se non c'è nulla al di fuori della mia coscienza... significa che essa è padrona dell'universo. Ma l'esperienza mostra che le cose stanno diversamente. Per quanto io cerchi di modificare la situazione in un dato momento, non sono in grado di farlo. Significa che ci sono determinate cause al di fuori della mia volontà »⁴².

⁴¹ Skrjabin, A. N., op. cit., p. 422.

⁴² *Russkie Propilei*, op. cit., p. 190.

Rosalia organizza un concerto di Skrjabin il 30 giugno 1906 per gli esuli russi che numerosi riparano in Svizzera. È un'occasione per farsi conoscere dal pubblico ginevrino, ma l'incasso della serata è scarso perché la maggior parte del pubblico non è pagante (pur di riempire la sala sono stati distribuiti agli studenti inviti gratuiti).

In questi mesi Skrjabin compone "Poème" e "Ènigme" op. 52 n. 1 e 2, che pubblica a sue spese. Conosce un nuovo personaggio, lo scultore Rodo⁴³ che, a detta di Engel' « non era di questo mondo, era un occultista »⁴⁴. Famoso soprattutto per il suo busto di Verlaine, il suo talento artistico è compenetrato da una forte vena di misticismo. Rodo esercita un'attrazione notevole su Skrjabin, il quale a questa epoca pare molto dedito alla teosofia e in particolare all'opera "La Clef de la Théosophie"⁴⁵ di Elena Blavatskaja (1831-1891), fondatrice della Società teosofica. Assimila la teoria della Blavatskaja al punto di farla propria e di integrarla alla sua dottrina.

Intanto Skrjabin riesce a riallacciare i rapporti grazie all'intercessione del critico Stasov con la casa editrice Beljaev che pubblica l'op. 51 ("Fragilité", "Prélude", "Poème ailé", "Danse languide"). La riconciliazione, purtroppo, è solamente temporanea: le ultime opere ad uscire in questa edizione saranno il "Poema dell'Estasi" op. 54 e i brani per pianoforte in gran parte composti in America che costituiscono op. 56 e 57⁴⁶.

Il lavoro sul "Poema dell'Estasi", nella duplice versione poetica e musicale, procede fervidamente. Il testo in versi che originariamente nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto essere semplicemente una breve trasposizione poetica della sua dottrina, entro pochi mesi assume il carattere di un vero e proprio poema didascalico. A buon diritto il musicologo americano Faubion Bowers⁴⁷ definisce il "Poema Divino" una "manifestazione" della filosofia di Skrjabin e il "Poema dell'Estasi" un "manifesto". È possibile seguire l'evoluzione del nuovo progetto attraverso quaderni di appunti, nei quali troviamo fin dal 1905 schizzi relativi al "Poema dell'Estasi", che però porta ancora il titolo di "Poème Orgiaque" rispecchian-

⁴³ Soprannomè di August Niederhäusern (1863-1913).

⁴⁴ Engel', Ju. D., op. cit., p. 64.

⁴⁵ Di cui è a conoscenza fin dall'anno precedente. Da Parigi il 5 maggio aveva scritto una lettera a Tat'jana definendo l'opera come molto interessante e le teorie ad essa sottese straordinariamente vicine alle proprie.

⁴⁶ Op. 50 e 55 non esistono.

⁴⁷ Bowers, F., op. cit., vl. II, p. 126.

do in tal modo la precisa valenza sessuale caratteristica di tutta l'opera e attestata dalle indicazioni presenti in partitura quali: "dolce con voglia", "carezzando", "molto languido", "avec délice", "très parfumé", "avec une ivresse toujours croissante", "presque en délire", "avec une volupté de plus en plus extatique". Del resto Sabaneev riporta nei suoi ricordi una conversazione in cui Skrjabin afferma di essersi convinto fin dai tempi del suo primo soggiorno a Parigi che "l'atto creativo è inestricabilmente legato all'atto sessuale"⁴⁸, avendo notato che il suo impulso a creare è del tutto simile allo stimolo sessuale. Addirittura Skrjabin si spinge a dire che tanto più l'artista è debole in questo senso, tanto più debole la sua arte, portando l'esempio del "Parsifal" di Wagner, opera di un vecchio stanco.

Negli appunti si trova una traccia per il "Poema dell'Estasi" che ci fa immaginare l'intenzione di creare una sinfonia in 4 movimenti (il lavoro ultimato è invece una specie di poema sinfonico in un solo movimento costruito liberamente secondo lo schema della forma sonata).

Lo cito integralmente⁴⁹:

РОЁМЕ ОРГИАКВЕ

I

- 1) Тема-сладость мечты, окрыляющей дух, желание творить томление, жажда неизведанного.
- 2) взлёт на высоту деятельного отрицания, твор (чество?).
- 3) элементы подавленности вследствие сомнения.
- 4) усилие воли побеждающей.
- 5) человек Бог.
- 6) *устокоение в деятельности.*

II

- 1) дух отдается любимым мечтам.
- 2)
- 3) отчаяние вырывается внезапно и подавляет дух.

⁴⁸ Sabaneev, L. L., op. cit., p. 266.

⁴⁹ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 183-184. La traduzione compare in Appendice a p. 150.

- 4) рождается протест.
- 5) борьба.
- 6) освобождение в любви и в сознании единства.
- 7) освободительные стремления расцветают.
- 8) человек Бог.

III

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5) соединения чувства протеста со сладостью мечты.
- 6) последняя фаза борьбы снова освобождает в любви.

IV

- 1) Человек Бог. Сознание бессельности и свободная игра; сознание единства.
- 2) сознание относительности явлений,
- 3) что прежде подавляло, теперь лишь возбуждает к деятельности.

Nel corso della stesura del suo poema, Skrjabin attraversa momenti di delirio creativo e altri di profonda insoddisfazione. In una lettera a Tat'jana scrive: « esamino il piano della mia nuova composizione per la millesima volta. Ogni volta mi sembra che il canovaccio sia pronto, che l'Universo sia spiegato in termini di libera creatività e che posso finalmente diventare il Dio giocoso che crea liberamente. Ma l'indomani ancora dubbi »⁵⁰.

Nel corso della stesura, Skrjabin non perde occasione di leggere agli amici estratti del suo poema in versi e di dilungarsi sugli elementi extramusicali della sua opera ripetendo che sarà "una grande gioia e un grande festival"⁵¹.

Nel febbraio 1906 Aleksandr Nikolaevič riceve dal letterato e critico musicale Emilij Karlovič Metner (1872-1936) la proposta di collaborare alla prestigiosa rivista *Zolotoe runo* (*Il vello d'oro*) che ha ricominciato le

⁵⁰ Lettera a Tat'jana del 20 gennaio 1905 in Skrjabin, A. N., op. cit., pp. 343-344.

⁵¹ Nemenova-Lunc, M. S., "Iz vospominanij ob A. N. Skrjabine", *Iskusstvo trudjaščimsja*, 1925, n. 22, pp. 3-4.

sue pubblicazioni e raggruppa i massimi esponenti dell'arte russa tra cui Benois, Bakst, Vruble', Ivanov, Rerich, Serov, Andreev, Blok, Bunin, Vološin, Kuprin, Rebikov. Skrjabin è lusingato e s'impegna a mandare alcuni articoli sulla musica senza scadenza fissa.

Finalmente in maggio si reputa soddisfatto della versione poetica dell'"Estasi", da cui sono scomparse la figura dell'uomo-Dio, così come le affermazioni "io sono Dio", sostituite da "io sono". Protagonista è lo Spirito nel suo sviluppo fino all'estasi attraverso ostacoli da considerarsi non più come forze esterne, ma materializzazioni dei dubbi dello stesso Spirito. Skrjabin fa stampare a sue spese 1.000 copie del poema a Ginevra e provvede ad inviarne una a tutti i suoi amici. Per quanto all'origine di entrambe le versioni poetica e musicale (iniziata più tardi e terminata solo alla fine del 1907) vi sia stato un medesimo impulso generatore, l'autore non si preoccupa di farle aderire l'una all'altra. « Le parole non spiegano la musica e, allo stesso modo, la musica non illustra le parole »⁵², di conseguenza non reputa necessaria l'acclusione del poema in versi alla partitura, preferendo che i fruitori della sua musica, in primo luogo i direttori d'orchestra, familiarizzino dapprincipio con la musica pura.

Nell'ambito della musica europea tardoromantica (Richard Strauss, d'Indy, Schoenberg) ed impressionistica (Debussy, Ravel) del primo Novecento la forma del poema sinfonico a programma fu molto in voga. Indubbiamente il "Poema dell'Estasi" di Skrjabin, grazie ad una sua intrinseca originalità e vitalità, può essere considerato uno dei capolavori dell'epoca che abbia superato pienamente la prova del tempo, riuscendo ancora ad affascinare e a coinvolgere col suo pathos l'ascoltatore moderno.

Sofferamoci su alcuni dettagli tecnici. L'organico orchestrale è analogo a quello già impiegato nel "Poema Divino" con le percussioni potenziate di piatti, cassa e triangolo e l'aggiunta dell'organo (nel Maestoso della coda finale, battute 547-605), ma le sonorità ottenute, in anni di lavoro estenuante, sono del tutto nuove e incomparabilmente più ricche rispetto ai lavori sinfonici precedenti.

La forma del "Poema dell'Estasi", così grandiosa ed equilibrata, è quella più concentrata, rispetto alla sinfonia tradizionale, del poema sinfonico col superamento definitivo della suddivisione in movimenti; permane un'organizzazione strutturale che ricalca, sia pur liberamente, lo schema dell'Allegro di sonata con introduzione, esposizione, primo sviluppo, ri-

⁵² Bowers, F., op. cit., vl. II, p. 130.

presa, secondo sviluppo e coda. La tonalità non è più segnata in chiave ed i cambiamenti frequenti e contrastanti di tempo sono espressi con una terminologia fantasiosa, citata alcuni paragrafi più sopra, a sottolineare l'atmosfera generale sensuale e voluttuosa dell'opera.

L'analisi della partitura rivela una serie di più di dieci temi che approssimativamente rispecchiano le tappe del percorso emotivo-creativo dello spirito nella versione poetica. Il primo tema, dell'introduzione in tempo "Andante. Languido", intonato dal flauto, dal violino solista e poi dal piccolo, è simmetrico nel ritmo e nella linea melodica e rappresenta appunto il languore in cui indugia lo spirito prima di avventurarsi nella sua ricerca dell'estasi; alle battute 14-18 risuona il tema della volontà nel timbro delle trombe per poi dare inizio all'esposizione (Lento. Soavemente) col tema del sogno al clarinetto poi ripreso dal flauto in un intreccio continuo con il primo tema; nell'"Allegro volando" e nel Lento successivo si individuano altri nuclei tematici, quali il tema svolazzante e inafferrabile al flauto e al piccolo, i temi cromatici del violino solo e dei flauti (dolce espressivo carezzando) e delle viole (molto languido).

Alla battuta 95 (Allegro non troppo) avviene un cambiamento radicale: il tono da languido si incupisce con il tema in sordina dei corni, inquieto e ostinatamente marcato da sincopi e terzine, a rappresentare "i ritmi di oscuri presentimenti" del poema, per poi aprirsi con due differenti temi delle trombe. Il primo è un ritorno del tema della volontà e il secondo, allo stesso tempo incisivo e lirico ("avec une noble et douce majesté"), è il celebre tema dell'autoaffermazione costruito su intervalli di quarta giusta e diminuita. Agli ottoni ed in particolare alle trombe è affidato il ruolo protagonista dello spirito vittorioso sulle forze che ostacolano il suo cammino verso l'autoaffermazione. Il resto dell'orchestra sostiene le trombe con un ritmo ostinato di terzine (archi e legni) sopra una stessa nota o di sestine (flauti e piccolo).

Lo sviluppo ha inizio a battuta 111 (Moderato avec délice) e consiste in una rielaborazione di parte del materiale tematico già presentato (si distingue molto bene il tema del languore questa volta al corno inglese) integrato da nuovi spunti melodici in un'onda ininterrotta di ampi e gradualmente crescenti e diminuendi di suono. Si ha l'impressione di percepire un conflitto netto tra luce e ombra, tra l'abbandono ai piaceri dei sensi (in una progressione attraverso le fasi "très parfumé", "avec une ivresse toujours croissante", fino all'apice "presque en délire") e la volontà dello spirito che combatte contro le forze oscure (il momento più intenso sopraggiunge al Tragico con la declamazione del tema della protesta da parte di tromboni

e tube all'unisono che compiono salti ascendenti e discendenti di settima).

Dopo l'ultima ascesa c'è una ripresa del Lento, dell'Allegro volando e dell'Allegro dell'esposizione (battute 313-426) che porta ad un secondo sviluppo molto simile al primo. La coda (Maestoso) è un chiaro esempio di sintesi tematica: comincia a battuta 547 con il tema dell'autoaffermazione questa volta eseguito all'unisono da 8 corni e a un tempo sensibilmente inferiore, mentre il resto dell'orchestra esegue un contrappunto che sfrutta il tema della volontà e degli oscuri presentimenti. Tutti gli strumenti sono impegnati in un crescendo espressivo che si arresta inaspettatamente a battuta 585 per poi riattaccare pianissimo e ritrovare il fortissimo nello spazio di circa 20 misure, culminandò in una vera e propria esplosione di suono sopra un accordo finale di DO maggiore.

In dicembre Aleksandr Nikolaevič s'imbarca a Rotterdam per gli Stati Uniti, dove è stato invitato a tenere una serie di concerti dal direttore d'orchestra russo Modest Al'tšuler (1873-1963), fondatore insieme al fratello Jakob della Società Sinfonica Russa a New York, organizzazione destinata a svolgere un ruolo importante nella diffusione della musica russa anche negli anni a venire.

Dopo il debutto a New York col Concerto per pianoforte op. 20 (con Skrjabin solista e Safonov direttore) che riceve critiche contrastanti, la *tournee* prosegue a Chicago, Cincinnati, Washington e Detroit. Di fronte all'insistenza di Tat'jana che vorrebbe raggiungerlo, Aleksandr Nikolaevič è diviso tra il desiderio, per non dire il bisogno, di vedere colei che è fonte di tranquillità e di ispirazione per la sua arte e la riluttanza al pensiero di dovere affrontare le costose spese del viaggio di Tat'jana. A frenarlo c'è pure lo scandalo che si è creato l'anno prima intorno alla figura di Maksim Gor'kij venuto in America per raccogliere fondi per la Rivoluzione. Di questo fatto spiacevole Skrjabin mette a conoscenza la sua compagna in una lettera scritta pochi giorni dopo l'arrivo a New York: « Sai che hanno cacciato Gor'kij dallo stesso albergo dove mi trovo io quando hanno saputo dai giornali che la donna con lui non era sua moglie! Gli altri alberghi non lo facevano neppure entrare! Pensa un po', cosa avrebbe potuto capitarci! Ma che morale! È incredibile! »⁵³. Incurante delle possibili conseguenze, Tat'jana giunge a New York il 6 marzo 1907.

Il 14 marzo Al'tšuler dirige la prima americana del "Poema Divino". L'opera ha un notevole impatto sul pubblico per la potenza del vasto or-

⁵³ Skrjabin, A. N., op. cit., p. 444.

ganico (un centinaio di elementi) e per la durata dell'esecuzione che sfiora l'ora, ma le recensioni stavolta sono piuttosto unanimi nel vedervi un esempio aggressivo della tendenza modernista, modellata su Liszt e su Richard Strauss ed il mascheramento di una sostanziale debolezza di contenuto tramite un'orchestrazione pomposa e un programma voluminoso (*New York Daily Tribune*). Non manca chi, come il critico del giornale *Musical America*, lo definisce « il lavoro di un nevrotico [...] in cui ogni membro dell'orchestra ha firmato una Dichiarazione di Indipendenza e produce quanto più rumore è possibile »⁵⁴. L'evento comunque ha vasta risonanza attirando l'attenzione dell'opinione pubblica americana su Skrjabin che viene preso d'assalto dai *reporter* in cerca di interviste.

A questo punto la situazione precipita come a voler dar ragione alle precedenti esitazioni e preoccupazioni del compositore: la presenza di una giovane e graziosa signora nel suo stesso albergo insospettisce uno dei giornalisti. Safonov, interrogato circa il nome della moglie di Aleksandr Nikolaevič, ingenuamente risponde "Vera", invece Al'tšuler, intuendo l'inghippo, non rivela il nome dell'accompagnatrice misteriosa e corre ad avvertire la coppia dell'incidente. La fuga è pressoché immediata. Skrjabin, senza un soldo, spedisce un telegramma a Glazunov con la supplica di inviargli un vaglia telegrafico per l'acquisto dei biglietti di ritorno.

Nonostante la partenza burrascosa, il soggiorno americano viene descritto in toni positivi in una lettera a zia Ljubov': « Per quanto non vi abbia trovato i milioni⁵⁵, mi sono procurato dei nuovi ingaggi. [...] Non ho avuto un successo in termini economici, ma il successo artistico è stato enorme. [...] In generale, negli ultimi tempi riscuoto successi grandiosi ovunque vada »⁵⁶.

Anche in una conversazione con Sabaneev del 1911, l'America è descritta con entusiasmo ed ammirazione: « L'America ha un grande avvenire. C'è un movimento mistico molto importante. [...] Ci sono molte cose interessanti in America, nel senso della sua cornice intellettuale; sta producendo una letteratura notevole e un giorno certamente avrà una sua musica contemporanea. Dopo tutto, uno scrittore come Edgar Poe conta per molti altri... »⁵⁷.

⁵⁴ Bowers, F., op. cit., vl. II. p. 161.

⁵⁵ Milioni che si aspettava di guadagnare come attestano le lettere scritte a Tat'jana poco dopo il loro distacco e nelle quali per consolarla le assicurava che sarebbe tornato straricco.

⁵⁶ *Letopis' žizni i tvorčestva A. N. Skrjabina*, op. cit., p. 153.

⁵⁷ Sabaneev, L. L., op. cit., p. 125.

Al ritorno dall'America, Aleksandr Nikolaevič e Tat'jana si stabiliscono a Parigi in un appartamento vicino al Trocadéro. Il Grand Opéra di Parigi è lo scenario di un significativo evento per il mondo musicale: un ciclo di 5 concerti interamente dedicati alla musica russa da Glinka a Skrjabin organizzati dal noto Sergej Džagilev (1872-1929), mecenate ed editore della raffinata rivista simbolista *Mir iskusstva* (*Il mondo dell'arte*) e da Sergej Taneev. Questa "Saison russe" attira a Parigi molti personaggi della musica russa: Rimskij-Korsakov, Glazunov, Šaljapin, Blumenfel'd, Rachmaninov, Prokof'ev, Stravinskij e molti altri che Skrjabin ha modo di incontrare. Soprattutto Rachmaninov è convinto che Aleksandr Nikolaevič abbia imboccato una "falsa strada"⁵⁸. Anche Rimskij-Korsakov di fronte ai voli mistico-erotici dell'amico, constata la sua mania di grandezza e il rischio che possa essere preso per pazzo.

Frattanto, Skrjabin versa in brutte acque, economicamente parlando, dipendendo solo dal sussidio della sua protettrice Margarita Morozova, la quale per lunghi periodi sembra dimenticarsi di lui. In luglio la coppia si trasferisce a Beatenberg in Svizzera e riceve ospite Al'tšuler che aiuta Skrjabin a compiere gli ultimi ritocchi all'orchestrazione del "Poema dell'Estasi". In un programma di sala che Al'tšuler redigerà a tre anni di distanza leggiamo che in quest'opera Skrjabin si propone di « esprimere uno degli aspetti emotivi della sua filosofia della vita (dunque musicalmente comunicabile). Skrjabin non è né un panteista, né un teosofo, ma la sua professione di fede ingloba idee che sono in qualche maniera imparentate con queste scuole di pensiero »⁵⁹. A Beatenberg Aleksandr Nikolaevič prende la decisione di far stampare a sue spese 500 copie di "Poème " e "Énigme" op. 52 affinché la sua allieva Maria Nemenova-Lunc le distribuisca nei negozi di Mosca.

A Losanna, nuovo luogo di residenza di Skrjabin a partire dal settembre 1907, si esibisce in un *recital* di brani pianistici che riscuote molto successo di pubblico e di critica. Finalmente, all'inizio di dicembre la partitura dell'"Estasi" può ritenersi terminata e pronta per la stampa.

Pochi giorni più tardi Skrjabin porta a termine la sua quinta Sonata, composta, a detta di Tat'jana, in sei giorni, ma in gestazione da qualche mese. Si tratta di un poema in un unico movimento che Aleksandr Nikolaevič presenta agli amici come il miglior pezzo pianistico finora da lui

⁵⁸ Lettera di Tat'jana a Maria Nemenova-Lunc in *Letopis'*, op. cit., p. 154.

⁵⁹ Citazione da Kelkel, M., op. cit., libro I, p. 62.

creato e di cui nella primavera successiva farà stampare 300 copie, ancora una volta, a proprie spese. In testa alla Sonata compaiono dei versi estratti dal "Poema dell'Estasi" a sottolineare la vicinanza spirituale di questi due lavori⁶⁰. Della loro traduzione in francese si occupa un amico, il teosofista belga Joseph Belleau:

"Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses,
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit créateur.
Crainctives ébauches de vie
A vous j'apporte l'audace".

Superato un ulteriore momento di crisi che lo costringe ad implorare prestiti persino presso la casa editrice Beljaev, l'anno 1908 comincia sotto auspici favorevoli. In gennaio, per una settimana di registrazioni a Lipsia negli studi Welte-Mignon e Phonola, Skrjabin guadagna 1.500 rubli, cui vanno a sommarsi il mese successivo il saldo del compenso relativo alla pubblicazione del "Poema dell'Estasi" (3.152 rubli) e l'assegnazione del premio Glinka (700 rubli). A coronare questo momento di serenità nasce Julian, secondogenito di Tat'jana e Aleksandr Nikolaevič⁶¹.

Cominciano le prove per la prima esecuzione del "Poema dell'Estasi" a Pietroburgo entro la fine dell'anno, ma il direttore d'orchestra Blumenfel'd presto rinuncia al progetto, perché non si sente in grado di affrontare le difficoltà della partitura. La prima assoluta ha luogo a New York con la direzione di Modest Al'tšuler il 10 dicembre, ma è quasi ignorata dal pubblico e dalla stampa, poiché coincide con una prima di Wagner diretta da Toscanini al Metropolitan e col debutto del violinista russo diciannovenne Miša El'man. L'unica recensione, che appare il giorno seguente sul giornale *The Evening Sun*, ne parla in termini negativi: « Ieri sera i nervi del pubblico sono stati provati e scossi come raramente capita persino ai giorni nostri. Il "Poema dell'Estasi" di Skrjabin ne è stata la causa. [...] È stato simile a tutto fuorché all'estasi ».

⁶⁰ Il critico musicale Julij Dmitrevič Engel' (1868-1927) alle pagine 68-69 del suo sopracitato profilo biografico racconta di Skrjabin che questi era solito "trascinare" le sue composizioni di dimensioni notevoli, perciò « contemporaneamente ad un'opera principale vedevano la luce come delle schegge di essa. La Quinta Sonata sembra appunto un riflesso dell'"Estasi" ».

⁶¹ Julian (1908-1919) eredita dal padre un precoce talento musicale. A 10 anni comporrà dei piccoli pezzi pianistici. Purtroppo, annegherà nel Dnepr a soli 11 anni.

Un cambiamento fondamentale nella vita del compositore è rappresentato dall'incontro con Sergej Aleksandrovič Kusevickij (1874-1951) a Losanna all'inizio di giugno del 1908. Questi è un personaggio noto (e piuttosto malvisto) a Mosca come mediocre contrabbassista e direttore d'orchestra, diventato potente grazie al matrimonio con la ricchissima ereditiera Natal'ja Uškova, figlia di uno dei principali commercianti di thé. È innegabile comunque il servizio reso da Kusevickij all'arte, in qualità di organizzatore di concerti in cui figurano i più famosi compositori e solisti russi e stranieri dell'epoca, tra cui Claude Debussy, Richard Strauss e Skrjabin. Iniziativa utile si rivela pure la casa editrice fondata da Kusevickij a Berlino il 30 aprile 1908 con il nome di Edizioni Musicali Russe, del cui consiglio di lettura Skrjabin viene invitato a far parte con Rachmaninov e Metner. Aleksandr Nikolaevič accetta con entusiasmo anche la proposta di cedere l'esclusiva per le sue opere al nuovo editore in cambio di una rendita fissa di 5.000 rubli l'anno che gli avrebbe garantito finalmente la tranquillità necessaria per dedicarsi ad un nuovo progetto che compare nella corrispondenza con Tat'jana fin dal 1907 col nome di "grande lavoro" o di "mistero"⁶².

Raggiunto l'accordo, come a voler rinforzare la loro collaborazione e incoraggiare una reciproca amicizia, Sergej Aleksandrovič e Aleksandr Nikolaevič partono per una vacanza di due mesi con le rispettive signore a Biarritz. Al ritorno dalla villeggiatura Skrjabin trasferisce la sua residenza da Losanna a Bruxelles, che offre tutti i vantaggi di una capitale unitamente a quelli di una tranquilla vita di provincia. Qui il compositore allarga il suo giro di conoscenze anche ai membri dei circoli teosofici, senza mai diventare membro effettivo della "Société de Théosophie". Tra i suoi amici ci sono Jean Delville, pittore, teosofo, autore del libro *La mission de l'art*⁶³, cui Skrjabin in seguito affiderà l'incarico di creare l'illustrazione per la copertina della partitura del "Prometeo" e il professore di dizione e linguista Emile Sigogne, pure teosofo, il quale collabora largamente alla ricerca di un nuovo linguaggio per il "Mistero" fondato su radici del sanscrito, ma che diventasse al contempo « la lingua delle esclamazioni, delle interiezioni, dei respiri »⁶⁴.

⁶² Lettera di Tat'jana a Maria Nemenova-Lunc dell'11 novembre 1907 e di Skrjabin a Margarita Morozova del 28 giugno 1908.

⁶³ L'argomento principale del libro è l'idea largamente condivisa da Skrjabin che l'arte e la letteratura abbiano perso il loro carattere divino.

⁶⁴ Engel', Ju. D., op. cit., p. 71.

Intanto, in Aleksandr Nikolaevič si fa sentire il bisogno di tornare in Russia, pur senza avere ottenuto il consenso al divorzio da parte di Vera, che anzi continua a comparire in pubblico eseguendo esclusivamente musica del marito e presentandosi col nome di Skrjabina⁶⁵.

Il primo ritorno in via provvisoria di Aleksandr Nikolaevič e Tat'jana a Mosca dura approssimativamente tre mesi, fino al mese di marzo 1909. La coppia viene ospitata da Kusevickij. I numerosi concerti di musica skrjabiniana a Mosca e a Pietroburgo consacrano definitivamente la sua fama e il suo successo in patria. A Pietroburgo Skrjabin interviene ad una serata in suo onore presso la redazione della rivista *Apollon*, cui sono invitati gli esponenti dell'intelligencija pietroburghese, tra cui Vjačeslav Ivanov, destinato a diventare uno dei suoi migliori amici dopo il ritorno definitivo in Russia.

Anche a Mosca non gli mancano le occasioni per frequentare i circoli intellettuali e propagandare le basi filosofiche della sua arte. Il poeta Andrej Belyj riporta il suo incontro col compositore a casa di Margarita Morozova, non senza una punta d'ironia: « Da un incontro combinato apposta non poteva emergere molto, a giudicare dall'esagerata gentilezza con cui si voltò verso di me la piccola ed esangue figura di Skrjabin con quel suo pettinato e vellutato baffetto da ussaro. [...] Le ditine bianche della sua manina pallida prendevano nell'aria determinati enaccordi, accompagnando il discorso; col mignolo prendeva la nota "Kant", col medio afferrava il tema "cultura" e d'un tratto, con un salto dell'indice da un tasto all'altro, balzava su "Blavatskaja" »⁶⁶.

Il "Poema dell'Estasi" produce una vasta eco nell'ambiente simbolista: Struve sulla rivista *Il vello d'oro* lo definisce "l'avvenimento principale della seconda metà della stagione di Pietroburgo"⁶⁷. Non manca chi resta sconvolto dalle innovazioni soprattutto armoniche presenti nel "Poema dell'Estasi": Taneev, dopo averne ascoltato un'esecuzione a Mosca, non tarda a definirlo, una "cacofonia". Ad ogni modo, il nome di Skrjabin è ormai avvolto da un alone di fascino e di mistero che attira pubblico anche per semplice curiosità.

Durante il primo soggiorno in Russia Skrjabin comincia a lavorare ad

⁶⁵ Anche Tat'jana da almeno tre anni viene presentata da Aleksandr Nikolaevič col nome di Skrjabina come se fosse sua legittima moglie.

⁶⁶ Belyj, A., *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrado, 1934, pp. 348-349.

⁶⁷ *Zolotoe runo*, n. 4, 1909, pp. 89-90.

una nuova sinfonia, l'ultima, nota col nome di "Prometeo" o "Poema del Fuoco" op. 60, cui dedicherà tutto il suo tempo e le sue energie creative una volta rientrato a Bruxelles. Fin da una conversazione avuta con Sabaneev pochi giorni prima di lasciare Mosca appare l'intenzione di voler valicare i limiti della musica nel senso di quella riunificazione delle arti che rappresenta il suo obiettivo finale: « Nel mio "Prometeo" ci sarà la luce. Voglio che sia la sinfonia delle luci, questo è il poema del fuoco. [...] Tutta la sala sarà avvolta da una luce cangiante »⁶⁸.

Alla partitura di quest'opera colossale che prevede l'impiego di un'orchestra particolarmente nutrita di fiati, ottoni, percussioni, una celesta, un organo, due arpe, un pianoforte col ruolo di solista, un coro a voci miste, Skrjabin aggiunge un rigo per uno strumento da lui concepito e chiamato "luce", una sorta di tastiera in grado di produrre dei fasci luminosi di determinati colori espressi in notazione musicale, secondo una precisa corrispondenza di suono e luce.

SCHEMA DELLE CORRISPONDENZE TRA TONALITÀ E COLORI

DO **rosso**, la volontà

FA rosso scuro , la volontà si differenzia	SOL arancio , il gioco creativo
SI bemolle rosa , il piacere	RE giallo , la gioia
MI bemolle grigio acciaio , l'umanità	LA verde , la materia
LA bemolle lilla , lo spirito nella materia	MI azzurro chiaro , il sogno

RE bemolle/DO diesis **viola**, la libertà dello spirito creativo

SOL bemolle/FA diesis **violetto/blu**, la creatività

DO bemolle/SI **blu**, la contemplazione

Delle due note segnate sul rigo del "luce" quella superiore indica un colore relativo alla nota fondamentale dell'accordo eseguito dall'orchestra, quella inferiore, invece, determina un altro fascio luminoso che varia col variare dell'atmosfera globale, segnando momenti di evoluzione-involuzione nello sviluppo dal caos primordiale fino all'affermazione della personalità di Prometeo, simbolo dell'umanità finalmente consapevole e libera dal giogo degli dei. Nel corso della musica i vari colori accompagnano con

⁶⁸ Sabaneev, L. L., op. cit., p. 38.

coerenza l'ingresso dei nuclei tematici. Il verde iniziale, colore del caos, scompare quasi subito per essere sostituito dal viola e dal blu, colori della ragione e della creatività; la triade dei temi che rappresenta la materialità della vita umana è associata alla gamma del rosa, dell'arancione e del giallo. L'opera si chiude su un accordo perfetto di FA diesis maggiore ad indicare l'estasi, cioè il ritorno ad uno stato di quiete, sia da un punto di vista sonoro (per il nostro orecchio la triade tonale è percepita come assolutamente priva di tensione), che da un punto di vista simbolico, in quanto il violetto tendente al blu significa la conclusione dell'esperienza di Prometeo, l'avvenuto passaggio del dono conquistato all'umanità e il ristabilimento della calma contemplativa.

L'amico e discepolo di Skrjabin, Aleksandr Mozer, professore di ingegneria elettrica, realizza appositamente una macchina che sostanzialmente consiste in un sistema di lampadine colorate e in uno schermo bianco. Dobbiamo ipotizzare che l'effetto di questo marchingegno sia stato di gran lunga inferiore a quello immaginato dal compositore, il quale probabilmente sarebbe stato soddisfatto del risultato ottenuto in occasione di un'esecuzione del "Prometeo" a New York nel 1967 da parte della Rochester Philharmonic. In quel caso il produttore cinematografico Alex Ushakoff, esperto disegnatore di sistemi di simulazione dello spazio, utilizzò un impianto in grado di proiettare luci colorate sugli spettatore in ogni punto dell'auditorio.

Il "Prometeo" è decisamente innovativo anche da un punto di vista armonico perché segna il definitivo abbandono da parte del compositore del linguaggio tonale, processo già avviato, sia pure in maniera più intuitiva e casuale che sistematica, già in opere precedenti. Il nuovo linguaggio si sottrae alla gerarchia dei suoni implicita nell'uso del sistema tonale e all'armonia tradizionalmente costruita per sovrapposizione di intervalli di terza, in favore di una scrittura compositiva basata su accordi di sei suoni intervallati da quarte giuste, diminuite ed eccedenti. I conglomerati sonori derivanti risultano non essere più sottomessi alla logica che divide le note e gli accordi in consonanti o dissonanti, oppure in base alla loro tendenza dinamica a risolvere o al loro carattere di quiete. Ne consegue un'autonomia di ciascun accordo in cui si compenetrano tutte le note della scala e una coincidenza dei concetti di armonia e melodia, come Skrjabin stesso spiegava a Sabaneev: « Così dev'essere: l'armonia e la melodia sono due aspetti di uno stesso principio, di un'unica essenza; essi all'inizio della musica classica si sono allontanati... Ma ora con noi si riproduce la sintesi: l'armonia diventa melodia e la melodia armonia. [...] In "Prometeo" questo prin-

cipio è rispettato rigorosamente»⁶⁹. In sostanza, giunto ad una fase di maturazione, il compositore porta a compimento una lunga serie di esplorazioni della tonalità comuni a buona parte dei musicisti dal Romanticismo in poi e che avrà esiti molto vari, basti pensare a Debussy o a Schoenberg. Il sistema cui approda nel corso di una ricerca di nuovi effetti sonori, rappresenta la soluzione individuale di Skrjabin all'esaurimento delle potenzialità insite nell'uso della tonalità e del sistema temperato.

Il "Prometeo" si apre proprio con un accordo sintetico risultante dalla sovrapposizione di intervalli di quarta giusta ed eccedente (FA diesis-SI; SOL-DO diesis; LA-RE diesis) che riordinato per gradi equivale alla scala DO diesis-RE diesis-FA diesis-SOL-LÀ-SI. Nessun aggettivo potrebbe calzare meglio del "brumeux" indicato dal compositore per l'indefinito sfondo simboleggiante il caos originario su cui si apre il tema del principio della creazione ai corni con sordina (battuta 5).

Sono sei i temi principali, distribuiti in due triadi su due zone (battute 5-30 e 87-116) comprese in ciò che possiamo chiamare l'esposizione nella struttura generale dell'opera. Il primo inizia lento e grave per farsi più mosso nella seconda parte col ritmo di crome e un salto di quarta che ricorda i temi imperiosi dell'"Estasi". Questa seconda parte del primo tema viene passata come di rimbalzo al fagotto, ai clarinetti, agli oboi, al clarinetto basso, al corno inglese ed in ultimo al flauto producendo un effetto quasi incantatorio perfettamente espresso dalla dicitura apposta "avec mystère". A battuta 21 risuona il timbro squillante di tre trombe in sordina con due salti di quarta discendente ed ascendente (Faubion Bowers nell'introduzione alla partitura edita da Eulenberg propone di vedervi l'attimo dell'accensione del fuoco) che introducono l'enunciazione del tema della volontà da parte della tromba solista, sostanzialmente analogo nel suo moto ascendente al motivo della creazione, ma con un carattere più energico dato soprattutto dalla penultima semicroma. Il terzo tema esposto dai flauti (battute 26-30), rappresenta l'alba del risveglio della coscienza umana e si snoda in una linea melodica fluida e ammorbidita dalla terzina.

A questo punto interviene Prometeo, l'eroe dell'opera, tradotto musicalmente negli interventi del pianoforte che mantiene una propria autonomia espressiva rispetto all'orchestra, pur senza entrare in conflitto con essa. Al pianoforte spetta il compito di riproporre i sei temi principali attraverso delle variazioni, talvolta abilmente mascherate. Le prime due variazioni sui temi della volontà e della ragione (battute 30-34 e 47-61) separano la prima

⁶⁹ Ibidem, p. 46.

triade tematica dalla seconda; la prima sopraggiunge come un'esplosione sostenuta da un crescendo del timpano ed ha un carattere irruente, mentre la seconda ha una sonorità delicata e cristallina.

La seconda triade tematica compare a battuta 87 ed è enunciata nello spazio di circa trenta misure. I tre temi che evocano gli aspetti materiali e mondani della vita umana sono molto simili tra loro e caratterizzati da un accentuato cromatismo. A partire da battuta 99 ("avec délice") è evidente la valenza erotica e sentimentale della musica: l'abbondanza di trilli di legni, violini e viole e l'intenso canto del violino solista svolgono in tale senso la stessa funzione che era demandata a questi strumenti nello sviluppo del "Poema dell'Estasi".

Segnando l'inizio dello sviluppo, il pianoforte ripropone il tema della creazione ben riconoscibile nel canto a misura 131 ed il sesto tema mondano a misura 151 che sottolinea il temporaneo coinvolgimento di Prometeo nella materia. Come a minacciarlo e a fargli ritrovare la ragione, interviene sporadicamente la tromba con un salto di quarta, frammento del tema della volontà (Faubion Bowers nella stessa introduzione sopraccitata lo chiama tema dell'ego, in quanto pare esprimere "ja jsem", vale a dire "io sono"). Lo sviluppo attraversa a battuta 192 una travolgente variazione pianistica sul tema della volontà che sfrutta lo stesso salto di quarto della tromba ad indicare un primo passo nel processo di liberazione di Prometeo dal giogo dei sensi. Seguono elaborazioni dei sei temi opportunamente trasportati e variati con un progressivo prevalere del tema della volontà nel timbro imperioso delle trombe, o quello cupo di corni e tromboni, con attacchi sempre più ravvicinati e in toni crescenti. Anche il violino solista che finora è rimasto associato alla triade della materia intona i temi della creazione, della volontà e della ragione.

La ripresa, a misura 374, avviene con la variazione pianistica dello stesso tema e sta a significare la definitiva affermazione del potere di Prometeo. Il "sublime" di misura 371 ci preannuncia l'avvicinarsi del compimento estatico dell'opera. Il suono complessivo dell'orchestra diventa via via più leggero e il ritmo più veloce; si susseguono indicazioni sinestetiche in partitura, quali "de plus en plus lumineux et flamboyant", "flot lumineux", "aigu, fulgurant" e "extatique" in corrispondenza dell'entrata del coro a 4 voci che emette dapprima suoni inarticolati a bocca chiusa, simboli di un'umanità ancora inconsapevole, e poi vocali (a/o/e, ciascuna con una propria connotazione cromatica) intonando il tema della volontà ad un tempo molto lento ("de plus en plus large") in 2/4 che imprime a questa sorta di inno un carattere solenne: l'umanità ha ricevuto in dono

da Prometeo la consapevolezza di se stessa.

La coda vera e propria si ha con il Prestissimo a battuta 512, danza cosmica in cui il pianoforte gioca un ruolo importante e che si sviluppa ad un ritmo vertiginoso. L'opera si conclude con un'ultima declamazione del tema della volontà da parte di 5 trombe sostenute da tutta l'orchestra e dal coro in una potenza sonora che raggiunge la sua punta massima sull'accordo perfetto finale di FA diesis maggiore. Il significato di questa soluzione armonica tradizionale, come si è già detto, consiste nel voler tradurre adeguatamente in termini sonori uno stato di completa quiete, di riassorbimento della molteplicità delle forme vitali nell'unità generatrice.

È interessante osservare che negli anni in cui la società intellettuale ed artistica russa sono pervase da un senso profondo di pessimismo e di disillusione (sulla Russia "sono calate le tenebre", secondo l'emblematica espressione di Blok), Skrjabin è dedito ad un'opera la cui idea fondamentale simboleggia il principio dell'azione e la cui musica risuona di impulsi di volontà e di lanci eroici. A differenza del "Poema dell'Estasi", il "Prometeo" non è accompagnato da alcun programma letterario e non rispecchia la successione di eventi dell'antico mito trasposto letterariamente da molti artisti nel corso dei secoli, da Eschilo, a Calderon, a Voltaire, a Goethe, a Byron, a Shelley, fino al poeta simbolista russo Ivanov pochi anni dopo il compimento dell'opera sinfonica skrijabiniana. Skrjabin si ferma alla punizione del suo eroe, non sviluppa l'immagine di Prometeo inchiodato alla roccia dilaniato nelle viscere dalle feroci beccate dei rapaci. Ciò che interessa al compositore è Prometeo come incarnazione dell'orgogliosa autoconsapevolezza dell'uomo-creatore, capace di sfidare gli dei col furto del fuoco, di confrontarsi con le forze superiori nel suo potere di generare la vita.

Il "Prometeo" è fortemente impregnato di simbologia teosofica. La copertina di Delville mostra una lira, simbolo della musica del mondo, che sorge dal fiore di loto, ventre della civiltà; al centro, sopra la stella di Davide, c'è il volto androgino di Prometeo, dalla cui mente esce la fiamma della sapienza. Nel programma di sala per le prime esecuzioni a Mosca e a Pietroburgo, leggiamo che per Skrjabin « Prometeo, Satana e Lucifero si compenetrano in un antico mito. Rappresentano l'energia attiva dell'universo, il suo principio creativo ». Per lui queste tre figure sono i ribelli per antonomasia, i martiri che hanno rinunciato ad una condizione divina per aiutare l'uomo a riscattarsi dalla subordinazione agli dei.

Nel gennaio 1910 Skrjabin ritorna a Mosca con tutta la famiglia. Non lascerà più la patria che per brevi *tournées* all'estero. Tra i libri che porta

con sé da Bruxelles ci sono *La religion en Inde* di Barth, *Lumières d'Asie* di Arnold, la traduzione russa di Bal'mont della *Vita di Buddha* di Asvagosha, tutti conservati al Museo Skrjabin di Mosca.

Kusevickij si prodiga per promuovere numerosi concerti con musiche di Skrjabin (11 nei soli mesi di gennaio e febbraio) e dirige di persona il "Poema dell'Estasi" a Berlino e a Londra. Questi successi sono guastati solamente dal dispiacere per la morte di un altro figlio, Lev, nato dal matrimonio con Vera. In primavera Kusevickij fa la pensata insolita di organizzare una *tournée* lungo il corso della Volga per dare 19 concerti nelle 11 città più importanti tra Tver' e Astrachan'. Per l'occasione affitta un vaporetto, 60 orchestrali, 4 famosi solisti tra cui Skrjabin che esegue ben 11 volte il suo Concerto per pianoforte op. 20.

Nell'estate successiva trascorsa a Markov, vicino a Savolov, viene portata a termine l'orchestrazione del "Prometeo". Gli impegni concertistici sembrano non dargli tregua: all'inizio del 1911 una *tournée* a Rostov, Novočerkask, Ekaterinodar, poi una serie di concerti a Berlino, Dresda e Lipsia (senza Tat'jana, convalescente dopo aver dato alla luce la loro terza ed ultima figlia, Marina), riscuotendo ovunque un eccezionale successo di critica.

A Berlino Aleksandr Nikolaevič incontra Michail Fabianovič Gnesin (1883-1957), compositore ed insegnante, i cui ricordi su Skrjabin⁷⁰ ci permettono di affermare con sicurezza che a quest'epoca è già stata composta parte della musica per il "Mistero", sorta di *opus magnum*, coronamento di tutta l'attività creativa precedente. In particolare, Gnesin si dilunga su un preciso brano di essa: « Uno dei pezzi che mi suonò allora era particolarmente straordinario. [...] Era come la storia della musica dal punto di vista di Skrjabin incarnata in una composizione musicale. [...] Questo pezzo strano, ma comunque convincente, avrebbe dovuto essere eseguito, secondo Skrjabin, nel giorno del "Mistero", quando l'umanità prima di morire avrebbe dovuto sprofondare nel ricordo degli episodi migliori della propria storia ».

Al ritorno dalla Germania, per una questione di compenso relativo alla *tournée* della Volga e alle prime due esecuzioni a Mosca del "Prometeo", avviene la rottura con Kusevickij, vero e proprio scandalo che sarà al centro dell'attenzione del mondo musicale per più di un anno. Skrjabin pretende di essere stato offeso e sottovalutato, Kusevickij dal canto suo gli ricorda il loro accordo verbale del 1908, secondo cui si era impegnato

⁷⁰ Gnesin, M. F., *Vospominanija o Skrjabine*, Centralnyj Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva, pp. 98-100.

a versare al compositore 5.000 rubli l'anno in cambio di opere musicali, aggiungendo che quelle da lui ricevute non supererebbero i 3.000 rubli. C'è uno scambio di lettere di fuoco, ma alla fine Skrjabin, che non ha un contratto scritto a cui appellarsi, acconsente alla cessione di alcune delle sue opere migliori (la sesta e la settima Sonata, il "Nocturne" op. 61 e "Masque et Etrangété" op. 63) per coprire il suo disavanzo con le Edizioni musicali Russe. Kusevickij, anche successivamente ai diverbi con Aleksandr Nikolaevič, continua a far eseguire e a dirigere la sua musica. Dopo la Rivoluzione, nel 1920, Kusevickij abbandonerà l'Unione Sovietica; nel 1923 si trasferirà in America, dove debutterà nell'ottobre 1924 proprio col "Poema dell'Estasi".

Le ultime composizioni di Skrjabin dall'op. 65 all'op. 74 verranno tutte cedute, a partire dall'autunno 1912 a Jurgenson (il suo primo editore), con cui Aleksandr Nikolaevič stipula un contratto ancora più vantaggioso che con l'editore precedente.

A quest'epoca Skrjabin comincia a frequentare i poeti simbolisti, soprattutto Baltrušajtis, Ivanov e Bal'mont e cerca di apprendere dallo studio delle loro liriche, cui si sente molto vicino intimamente, le regole di versificazione per il testo poetico del suo "Mistero", decidendo di volersi servire della lingua russa e non più del linguaggio sintetico-universale ideato col Prof. Sigogne.

L'estate 1911, trascorsa a Obracovo-Karpovo nella provincia di Rjazan', produce principalmente la sesta Sonata op. 62, dal carattere minaccioso, tenebroso⁷¹ e la settima Sonata op. 64, opera preferita dal compositore, il quale la battezza "Messa Bianca" per le sue sonorità celestiali, la sua purezza e spiritualità. Skrjabin ritiene di essere riuscito a creare con essa una musica astratta, cioè priva di riferimento ai sentimenti dell'uomo e di lirismo legato alla sfera delle emozioni, una musica molto vicina al "Mistero", come testimoniano i ritorni del tema delle campane, quelle stesse campane che avrebbero chiamato a raccolta i popoli da ogni angolo della terra ad un tempio appositamente creato in India per la celebrazione del "Mistero", vera e propria esperienza mistica della durata di sette giorni⁷², più che una *performance* artistica.

⁷¹ Skrjabin stesso ne aveva un timore superstizioso e si rifiutò di suonarla in concerto. Tra le numerose indicazioni presenti in partitura leggiamo: "mystérieux", "l'épouvante surgit et se mêle à la danse délirante", "mystérieux appel", "épanouissement de forces mystérieuses".

⁷² Sorge spontaneo il parallelo con l'altrettanto grandioso progetto che viene ai nostri giorni proposto da Stockhausen col suo ciclo "Licht".

L'anno 1912 è denso di concerti in Russia e in Olanda. La critica olandese continua a preferire lo Skrjabin pianista virtuoso allo Skrjabin compositore di sinfonie. Di ritorno da questo viaggio Skrjabin prende in affitto un grande appartamento in via Peskov n. 11, ora via Vachtangov, adiacente l'Arbat. Ironia della sorte: il contratto di affitto scade proprio nel giorno della morte di Aleksandr Nikolaevič, il 14 aprile 1915⁷³.

Negli ultimi tre anni della sua vita, Skrjabin si circonda nel suo appartamento di numerosi amici e ammiratori, fra cui il pianista teosofo Aleksej Podgaeckij, il già citato ingegnere Aleksandr Mozer, il pianista Gol'denvejzer, il pittore Sperling, l'editore di *Novoe Zveno* Aleksandr Nikolaevič Brjančaninov. Riceve pure le visite di alcuni artisti stranieri quali la ballerina Isadora Duncan⁷⁴, il pianista e compositore Ferruccio Busoni, il violoncellista, direttore e compositore Pablo Casals, il direttore d'orchestra Cooper.

Durante il soggiorno estivo a Petrovskoe, vicino di dača di Baltrušajtis, nella provincia di Kaluga nei pressi del fiume Oka, il compositore è nuovamente preso da uno straordinario fervore creativo che gli permette di portare a termine le sue ultime tre sonate, i due "Preludi" op. 67 e i suoi due "Poemi" op. 69.

Il musicologo Boris de Schloezer, fratello di Tat'jana, ospite degli Skrjabin a Petrovskoe racconta: « Al mattino Skrjabin passeggiava nel magnifico parco e annotava qua e là in vari taccuini le sue idee o dei versi. Quando non lavorava alle sue composizioni pianistiche era preso soprattutto dall'idea del suo "Mistero". Ma a poco a poco, il progetto del "Mistero" si trasformò in quello dell'"Atto Preliminare" o "Rituale Preparatorio". Il soggetto del "Mistero" doveva essere la storia dell'universo e dell'umanità mentre l'"Atto Preliminare" ne rappresenta solo un sunto »⁷⁵.

A proposito delle sue ultime tre sonate, è interessante rilevare come la nona Sonata op. 68 sia simile alla sesta Sonata per le sue atmosfere "diaboliche", tanto è vero che Podgaeckij, col consenso dell'autore, le trova l'appellativo di "Messa Nera". Il secondo tema di questa sonata simboleggia le

⁷³ Calendario giuliano.

⁷⁴ In *Novosti sezona* del 20 gennaio 1913 si legge di una serata organizzata all'Ermitaž da Stanislavskij. Ospiti d'onore: Isadora Duncan e Henry Edward Gordon Craig, regista inglese e teorico del teatro. « Isadora Duncan si è dichiarata una grande ammiratrice del nostro compositore e gli ha espresso il suo desiderio di ballare "Prometeo". [...] In quella stessa serata Isadora Duncan ha improvvisato una serie di danze accompagnata al pianoforte da Skrjabin ».

⁷⁵ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 102-103.

forze del Male, in senso simile a quello individuato per la figura satanica di Prometeo nell'omonima sinfonia, cioè di principio di attività eterna. Spirito del male, spirito ribelle e spirito creativo coincidono per il compositore e sono alla base della creazione del mondo. La decima Sonata op. 70, nota per i suoi trilli e basata su intervalli di terza maggiore e di terza minore, è fortemente ispirata « alla natura così come la percepisce il mistico. Emanava un colorito misterioso e soprannaturale che rende evidente la parentela di Skrjabin col simbolismo »⁷⁶. Per capire l'interpretazione di Danilevič è necessario riportare un brano estratto dai ricordi di Sabaneev riferito al soggiorno di Petrovskoe in cui Aleksandr Nikolaevič avrebbe detto: « Tutti gli animali e le piante sono manifestazione della nostra psiche. Il loro aspetto corrisponde ai movimenti della nostra anima. Sono simboli. Sicuramente vi rendete conto che ad un animale può corrispondere una carezza in amore. A che tipo di carezza corrisponde ogni animale? Per esempio, un uccello è una carezza alata. Vedo questi uccelli svolazzare sopra di me e sento molto chiaramente la loro identità coi miei propri movimenti interni, un bacio riposto in me, pronto a prendere il volo. Ci sono anche dei baci di tormento. Gli animali simboleggiano anche la nostra bestialità. Essa è dovuta alle nostre emozioni animalesche che si trasformano in carezze. [...] Il simbolo è molto importante. Che errore pensare che gli animali siano solo degli animali. [...] Gli insetti sono nati dal sole, come la mia decima Sonata, che è una sonata di insetti. Il mondo ci appare come unità quando consideriamo le cose in questo modo. La scienza disgrega le cose, tutto in essa è analisi e non sintesi. [...] Gli animali, gli insetti, tutti devono essere presenti al "Mistero". Come potrebbero esserci se non facessero parte di me? E, se esistono, allora ho il potere di mandarli dove voglio. Posso sparpagliarli così come disperdo le mie carezze e semino i miei baci... »⁷⁷.

Tra settembre e ottobre Skrjabin trascorre le settimane a Ouchy, vicino Losanna, in compagnia del padre e dei suoi familiari. In questa circostanza riceve la visita di Stravinskij, allora residente a Clarens, il quale rimane sorpreso nell'accorgersi che Aleksandr Nikolaevič non conosce direttamente le sue opere e che ne parla come per sentito dire. Più tardi nella sua *Poétique Musicale*, Stravinskij si esprimerà riguardo a Skrjabin in termini piuttosto negativi: « Désordre idéologique, psychologique, sociologique qui s'empare de la musique avec une impudente désinvolture. Car

⁷⁶ Danilevič, L. V., *A. N. Skrjabin*, Mosca, 1953, p. 101.

⁷⁷ Sabaneev, L. L., op. cit., pp. 232-233.

enfin, est-il possible de relier à une tradition quelconque un musicien comme Skrjabin? D'où vient-il? Et quels sont ses ancêtres? »⁷⁸. L'antipatia, del resto, sarà reciproca: quando Skrjabin conoscerà finalmente la musica di Stravinskij, la stroncherà con un'espressione sprezzante: “минимум творчества”⁷⁹.

All'inizio del 1914 avviene un'altra incontro degno di essere menzionato, quello con il musicista-filosofo indiano Inayat Khan in casa di Vjačeslav Ivanov in una serata dedicata ad un intervento del pittore e compositore lituano Čurljonis sul problema della sintesi delle arti. Inayat Khan si trova a Mosca grazie all'invito del professore Sergej Tolstoj e di Vjačeslav Ivanov in seguito al successo riportato dal musicista indiano a Parigi durante l'inverno 1912-1913⁸⁰ e al resoconto a cura di Gabriele D'Annunzio⁸¹. Inayat Khan tiene tre concerti a Mosca nella primavera successiva nei quali esegue anche dei brani religiosi musulmani derivati dai canti dei dervisci iraniani che sono ritenuti capaci di produrre nei luoghi sacri di pellegrinaggio degli stati di estasi mistica collettiva. Skrjabin non manca di ascoltare uno dei concerti di Inayat Khan e di invitarlo a casa per discutere di queste idee comuni che rinforzano il suo desiderio di recarsi in India. In marzo Aleksandr Nikolaevič accetta l'invito di recarsi in Inghilterra per una serie di concerti, allettato soprattutto dalla prospettiva di poter stringere i rapporti con la Società Teosofica, la cui direttrice Annie Besant è notoriamente un'indiofila. Infatti, nelle lettere a Tat'jana, scritte durante la sua permanenza di cinque settimane in Gran Bretagna, più di una volta fa riferimento a incontri con Weeds, segretario della Società Teosofica per trentadue anni e « alla donna tra le cui braccia è morta Elena Blavatskaja »⁸², probabilmente tale Laura Cooper. Gli fa da *chaperon* e da interprete l'amico Aleksandr Nikolaevič Brjančaninov, il quale si prodiga per presentare a Skrjabin personaggi bene informati in materia di occultismo e di India. Intanto, “Prometeo” e i *recital* pianistici di Skrjabin ricevono il consenso del pubblico e della critica, così come era avvenuto per la prima Sinfonia diretta da Kusevickij nel 1909 e per il “Poema dell'Estasi” del 1910. Addirittura, nel 1913, a Londra si assiste ad una doppia esecuzione

⁷⁸ Stravinskij, I. F., *Poétique musicale*, Paris, 1952, p. 66.

⁷⁹ Cioè un “minimo d'arte”, in Bowers, F., op. cit., vl. II, p. 249.

⁸⁰ La fonte delle notizie riguardanti Inayat Khan è l'opera citata di Manfred Kelkel alle pagine 86-87 del libro I.

⁸¹ D'Annunzio, G., *Tutte le Opere. Notturmo*, Verona, 1947, p. 242.

⁸² Skrjabin, A. N., op. cit., pp. 629-630.

di "Prometeo" diretto da Sir Henry Wood. La critica inglese, comunque, ancora una volta preferisce scindere la musica di Skrjabin dal faticoso bagaglio di idee che il compositore vorrebbe applicarle. Il critico di *Musical Standard* il 16 marzo 1914 scrive: « ... come pianista e come compositore Skrjabin crea un clima tipicamente suo e, che si sia favorevoli o no alle sue teorie teosofiche, non è possibile che vi siano due opinioni né sul suo modo di suonare, dai fraseggi sottili, squisitamente delicato, né sui suoi rari doni di compositore ». Lo stesso giorno su *The Times* si legge: « Abbiamo la certezza che Skrjabin lavori su una teoria musicale perversa, che è riuscito a giustificare a sé stesso, ma che difficilmente riuscirà a far accettare al pubblico. Anche se così fosse [...], ciò non ci impedirebbe di vedere la vivacità straordinaria della sua immaginazione e la fertilità del suo spirito musicale ».

In una lettera a Tat'jana da Londra, Aleksandr Nikolaevič menziona una febbre conseguente ad un furuncolo sortogli sul labbro, che sarà la causa della sua morte un anno più tardi.

Poche settimane dopo il suo ritorno a Mosca, Skrjabin con tutta la famiglia si trasferisce a Grivno, vicino a Podol'sk per trascorrervi quella che sarà l'ultima estate della sua vita. Il progetto di un viaggio in India si fa sempre più realistico⁸³, perciò il compositore si prepara facendo esercizi di Hatha-Yoga ed esponendosi al sole per parecchie ore. Nel luglio del 1914 la Germania dichiara guerra alla Russia. Ha inizio la prima guerra mondiale. Per quanto Skrjabin sia immerso nella lavorazione dell'"Atto Preliminare" e sia sostanzialmente indifferente alla politica, la notizia della guerra lo coglie di sorpresa e lo turba. In un secondo momento, però, la sua credenza nella necessità di uno sconvolgimento in grado di rinnovare il mondo e di sconvolgere le masse si radicalizzerà al punto da fargli esaltare e dunque fraintendere questo evento storico con tutto ciò che stava comportando di tragico. Skrjabin, araldo e al contempo artefice di una rigenerazione universale, nel marzo successivo scriverà addirittura un articolo commissionatogli da Brjančaninov riguardo al significato della guerra: « Le masse hanno bisogno di essere scosse. In questo modo possono essere rese più percettive del solito delle piccole vibrazioni. Com'è profondamente sbagliato vedere la guerra solo come discordia tra nazioni. [...] Periodi-

⁸³ Tralaltro, F. Bowers dà per certo che a Londra Skrjabin avesse acquistato un terreno a Darjeeling in India ai piedi dell'Himalaya per farvi erigere una specie di arena-tempio per il suo "Atto Preliminare". Si veda Bowers, F., op. cit., vl. II, p. 254.

camente l'energia creativa si accumula e erompe. In questo modo la razza si evolve... Sconvolgimenti, cataclismi, catastrofi, Guerre, Rivoluzioni, scuotono lo spirito della gente e l'obbligano a percepire l'idea nascosta dietro l'evento esteriore... »⁸⁴.

A Grivno vengono create le danze op. 73 e i preludi op. 74, ultima opera compiuta. In questi cinque preludi in miniatura (il più lungo consta di 26 misure), è evidente la tendenza da "Prometeo" in poi ad uno stile spoglio e laconico. Il cognato Boris de Schloezer riporta le parole di Skrjabin sull'op. 74: « Ascoltate come sono semplici e al momento stesso così complicati psicologicamente, sono come il cristallo che può riflettere contemporaneamente luci e colori diversi »⁸⁵. La musica di questa ultima fase cessa di essere combattiva, imperativa, per diventare, attraverso una rarefazione dei suoi elementi, statica, senza tempo. A proposito del secondo preludio della raccolta, lento e contemplativo, associato dall'autore a immagini di deserto, Skrjabin dice: « Guardate come risuona questo breve preludio, come se durasse un secolo ». Anche Sabaneev ci informa circa il valore attribuito dal compositore a questo preludio: « Ora, è la Morte. È la morte, come apparizione dell'Eterno Femminino che conduce all'Unità Finale. La Morte e l'Amore. Chiamo la Morte "sorella" nel mio "Atto Preliminare", perché non ci deve essere alcuna traccia di paura a riguardo. Essa è la più alta riconciliazione, la bianca irradiazione... »⁸⁶.

Tra la folla di immagini, il cui significato è, come giustamente afferma il musicologo inglese Hugh Macdonald⁸⁷, soprattutto simbolico e la valenza sensuale, oltre l'atto di unione preannunciato della fine del mondo tra il raggio, principio maschile, vitale, e l'onda, principio femminile, mortale, è possibile forse discernere un'ultima evoluzione del pensiero skrjabiniano. Essa consiste nell'idea del sacrificio di un uomo ai fini della salvezza dell'umanità. Vittima è colui che è stato mandato a compiere una missione catartica, figlio di Dio come gli altri uomini suoi fratelli, colui che dopo lunga espiazione si è salvato dai più gravi peccati. Forse questa figura è da interpretare come il sogno di Skrjabin di avvertirsi non più signore dell'universo, ma umile messo.

⁸⁴ Skrjabin, A. N., "Iskusstvo i Politika", *Muzyka*, n. 214, 21 marzo 1915, pp. 190-191. L'articolo consiste in una lettera inviata all'editore della rivista *Novoe Zveno*, A. N. Briančaninov e già pubblicata in una forma notevolmente abbreviata su *Muzyka*, n. 204, 3 marzo 1915. La traduzione integrale si trova in Appendice alle pp. 204-205.

⁸⁵ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 270.

⁸⁶ Sabaneev, L. L., op. cit., p. 270.

⁸⁷ Macdonald, H., *Skrjabin*, Londra, 1978, p. 65.

Nei mesi successivi al suo ritorno a Mosca alla fine dell'estate, Skrjabin è impegnato in *recital* pianistici a Mosca, Pietroburgo, Char'kov. L'ultimo concerto ha luogo a Pietroburgo il 2 aprile 1915. Rientrato a casa, viene colto da una febbre improvvisa; dopo pochi giorni la situazione di salute si aggrava progressivamente e in ultimo precipita. Al suo capezzale accorrono medici specialisti, tra i quali l'amico Bogorodskij, parenti e amici. I giornali pubblicano ogni giorno il suo bollettino medico. Presto l'infezione, dovuta ad una puntura di mosca carbonchiosa, si diffonde nel sangue e causa una pleurite. Alla vigilia di Pasqua, nel delirio, Aleksandr Nikolaevič pronuncia le sue ultime parole: « Chi va là? ». Muore alle 8 del mattino del 14 aprile 1915. Il funerale ha luogo il 16 aprile. Una grandissima folla, compreso tutto il mondo della cultura, segue il corteo dei parenti e amici stretti. Aleksandr Nikolaevič Skrjabin viene sepolto nel cimitero Novodevičij accanto ai personaggi più illustri della storia russa.

CAPITOLO II
CONSIDERAZIONI SULL'UNIVERSO FILOSOFICO
DI A. N. SKRJABIN ALLA LUCE DI UN ESAME
DELLA SUA OPERA LETTERARIA

Nelle pagine seguenti si cercherà di delineare lo sviluppo della “dottrina filosofica” che svolse un ruolo determinante in tutta l'attività matura del compositore, di individuarne le eventuali fonti e le influenze cui A. N. Skrjabin dovette soggiacere, in seguito alle letture, agli studi e agli incontri con vari personaggi documentati dalla corrispondenza e dalle memorie dei contemporanei.

Punto di partenza della mia ricerca è stata la scelta di non considerare Skrjabin un filosofo, ma artista con profondi interessi filosofici, di conseguenza non mi sono curata di dover dimostrare forzatamente né la coerenza, né l'originalità del suo pensiero. Il mio intento è stato, piuttosto, quello di volere indagare in un campo che è stato a lungo ignorato, evitato, o addirittura ripudiato dalla critica e la cui conoscenza, a mio avviso, consentirebbe non solo di completare e di arricchire l'approccio alla musica skrjabiniana, ma anche di ampliare le nostre informazioni circa quel particolare momento nella storia della cultura russa di cui Skrjabin fu per molti aspetti una figura emblematica.

Mi pare restrittiva, oltre che scorretta da un punto di vista critico e metodologico, l'operazione compiuta da molti musicologi di separare la musica del compositore ritenuta immune da riferimenti filosofici e mistici dal resto della sua produzione, come proponeva Gavazzeni nell'ormai lontano 1954¹, il quale “salvava” solo una parte dell'opera pianistica di Skrja-

¹ Gavazzeni, G., “Quel che rimane di Scriabin”, in *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano, 1954, pp. 33-67.

bin. Come pure non condivido la posizione di chi come Hugh Macdonald² sostiene che il clima di esaltazione mistica vissuto dall'ultimo Skrjabin abbia nuociuto alla sua musica dal "Prometeo" in poi, semmai si può osservare che non vi è (del resto, come potrebbe esserci, o come potremmo noi stabilirla?) una precisa corrispondenza tra il credo filosofico espresso a parole e la sua trasposizione in suono e ritmo.

Ad ogni modo, la tendenza ad ignorare la portata spirituale della musica di Skrjabin non è un fenomeno recente, come fa notare il musicologo russo Danilevič³:

« Per alcuni contemporanei dell'autore di "Prometeo" la sua musica era inseparabile dalle concezioni mistico-idealistiche, dalla poesia e dalla pittura modernista. A ciò in grande misura contribuiva lo stesso compositore, il quale sosteneva che la sua opera rappresentava un'esposizione in musica di schemi filosofici idealistici; [...] A dire il vero, anche allora c'era gente che spogliava l'arte musicale di Skrjabin dalle sue possibili interpretazioni filosofiche. Tale era, ad esempio, la posizione di Rachmaninov. Questi suonava i brani di Skrjabin in un modo tutto suo⁴, sollevando l'indignazione degli skrjabinisti "ortodossi" ».

È importante sottolineare che lo stesso Skrjabin diceva che sarebbe stato avvilente « rimanere null'altro che un compositore di sonate e sinfonie »⁵. Dal momento che l'importanza del sostrato filosofico (o quanto meno extra-musicale) della sua arte sia stata esplicitato, mi sembra che non sia possibile sottovalutarla: per Skrjabin la musica fine a se stessa, la musica come puro fatto estetico, non aveva molto senso, per cui tutte le sue scelte creative e compositive, consapevoli e non, non potevano non essere condizionate da questa particolare concezione dell'arte. È inoltre indispensabile per seguire il cammino spirituale di Skrjabin ricorrere direttamente ed in primo luogo alla sua opera autenticamente autografa, distinguendola dalla moltitudine di documenti (programmi di sala, commenti, ecc.) erroneamente attribuitigli, ma redatti in realtà da altri, ad esempio dalla sua compagna Tat'jana, autrice dei programmi per la "Terza Sonata" op. 23, intitolata "États d'Amé" e per la "Terza Sinfonia" o "Poema Divino" op. 43,

² Macdonald, H., "Words and music by A. N. Skryabin", *The Musical Times*, gennaio 1972, pp. 22-25.

³ Danilevič, L. V., "Velikij romantik", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, p. 104.

⁴ Senza, cioè, porsi il problema del suo contenuto extra-musicale.

⁵ Cito da Sabaneev, L. L., "Scriabin and the Idea of a Religious Art", *The Musical Times*, 1931, p. 790.

entrambi redatti in lingua francese⁶. È sufficiente confrontare questo materiale con le fonti propriamente skrjabiniane per constatare una differenza sostanziale nello stile: le prime hanno il difetto di essere scritte in una forma sintetica ed approssimativa che finisce col banalizzarne il contenuto. Anche questo fattore, sommato alla confusione sugli effettivi autori degli scritti, ha contribuito al fraintendimento da parte dei critici del pensiero di Skrjabin.

Il musicista non ci ha lasciato un'esposizione sistematica delle sue teorie, tuttavia, non è impossibile individuarne alcune tappe fondamentali riflesse nella sua opera letteraria che consta del testo per il finale corale della sua "Prima Sinfonia" op. 26; del testo poetico del "Poema dell'Estasi" parallelo all'omonima composizione sinfonica op. 54; del libretto incompiuto in versi per un'opera la cui musica non fu mai rinvenuta; del poema in versi per l'"Atto Preliminare" in due versioni, di cui la seconda non terminata, prologo al suo progetto di "Mistero". Oltre a questo materiale di carattere artistico, esistono alcuni quaderni di appunti personali certamente non destinati alla pubblicazione, alcuni fogli sparsi ed una massiccia corrispondenza⁷. Sono queste le fonti primarie che ci permettono di seguire l'itinerario di Skrjabin da una religiosità ortodossa degli anni di gioventù, attraverso l'ateismo, il solipsismo, l'idealismo soggettivo (sono palesi le influenze di Fichte, Schopenhauer, Nietzsche e Wagner), fino alla

⁶ Sono stati pubblicati in *Muzykal'nyj Sovremennik*, n. 4-5, Mosca, 1916, rispettivamente alle pagine 65 e 58. Riporto integralmente il programma del "Poema Divino":

« Le divin poème représente l'évolution de l'esprit humain qui, arraché à tout un passé de croyances et de mystères, qu'il surmonte et renverse, aboutit, après avoir traversé le Panthéisme, à l'affirmation enivrée et joyeuse de sa liberté et son unité avec l'Univers (le "Moi" divin). *Luttes*: C'est la lutte entre l'homme esclave d'un dieu personnel, maître supreme du monde et l'homme puissant, libre - l'homme-dieu. Le dernier triomphe, semble-t-il; mais c'est l'intelligence seule qui s'élève à l'affirmation du "Moi" divin, tandis que la volonté individuelle, encore faible, est tentée de s'abîmer dans le Panthéisme. *Voluptés*: L'homme se laisse prendre par les délices du monde sensuel. Les voluptés le grisent, le bercent: il s'y plonge. Sa personnalité s'anéantit dans la nature. C'est alors du fond de son être que s'élève le sentiment du sublime qui l'aide à vaincre l'état passif de son "Moi" humain. *Jeu Divin*: L'esprit libéré enfin de tous ses liens qui l'attachaient au passé de soumission devant une force supérieure, l'esprit produisant l'univers par le seul pouvoir de sa volonté créatrice, conscient de ne faire qu'un avec cet univers, se donne à la joie sublime de l'activité libre - le Jeu Divin ».

⁷ Eccetto le lettere, che sono pubblicate in Skrjabin, *Pis'ma*, a cura di A. V. Kašperov, Mosca 1965, il resto è apparso su *Russkie Propilei: Materialy po istorii russkoj mysli i kul'tury*, vl. 6, Mosca, 1919. Ivi è riportato anche il "Poema dell'Estasi" dalla prima edizione ginevrina del 1906.

credenza in una teurgia di carattere simbolista con l'ossessione progressiva di una *Gesamtkunstwerk* che avrebbe trasfigurato l'universo in un glorioso Atto di Celebrazione, liberando lo spirito creativo dell'uomo e risolvendo le dissonanze della vita in una suprema armonia. Skrjabin non si dedicò mai a studi filosofici approfonditi; in questo campo fu un autodidatta che si creò un bagaglio di conoscenze ed una visione del mondo sulla base di letture e di incontri piuttosto casuali.

Nel capitolo precedente ci siamo soffermati sulla spiccata tendenza giovanile di Aleksandr Nikolaevič alla speculazione filosofica, connotata inizialmente in senso religioso. Tuttavia, superato un doloroso periodo di crisi dovuto anche alla tendinite che lo colpì alla mano destra, il giovane musicista pareva aver abbandonato la fede ed essere approdato ad un atteggiamento disilluso nei confronti della vita e alla convinzione che l'uomo dovesse contare solo sulle proprie forze, che solo la vera disperazione potesse generare il trionfo dell'uomo. I foglietti sciolti scritti intorno al 1900 si chiudono con l'affermazione « [...] È forte e potente solo colui che ha provato la disperazione e l'ha vinta »⁸.

Intorno alla stessa epoca Skrjabin gravitò nell'orbita del Principe Sergej Nikolaevič Trubeckoj (1862-1905), storico professore di filosofia all'Università di Mosca e presidente della "Società filosofica". La posizione di Trubeckoj sostanzialmente cercava di conciliare l'idealismo di Hegel con l'idealismo mistico di Solov'ev, il quale esercitò una notevole influenza sulla storia del pensiero russo a cavallo dei due secoli fino alla vigilia della rivoluzione del 1917. La società intellettuale di questi decenni permeata da un senso di escatologica attesa, trovava sostegno e verifica nell'opera di Solov'ev, che intendeva la realtà come un'Unità trascendente, la cui comprensione da parte dell'uomo necessitasse di una sintesi di religione, filosofia e scienza, vale a dire di fede, ragione ed esperienza.

Fu così che Skrjabin cominciò a frequentare le riunioni della "Società filosofica" e a leggere le opere di Trubeckoj, sicuramente almeno lo *Studio del Logos* e verso il 1902-1903, secondo quanto afferma Boris De Schloezer⁹, la sua biblioteca comprendeva già diverse opere filosofiche: l'*Introduzione alla Filosofia* del neokantiano Friedrich Paulsen, un volume di Platone contenente i *Dialoghi* ed il *Simposio*, entrambi nella traduzione russa di Vladimir Solov'ev, la *Storia della Filosofia* di Alfred Fouillée, il

⁸ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 122.

⁹ De Schloezer, B., *A. Skrjabin*, Berlino, 1923, p. 26.

Faust di Goethe e *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. A proposito delle letture filosofiche e dell'inclinazione di Aleksandr Nikolaevič alla filosofia, sono illuminanti le parole della sua amica e mecenate Margarita Kirillovna Morozova (1873-1958), che egli spesso mise a parte delle sue speculazioni, comportandosi verso di lei da maestro verso discepolo, come testimonia la loro consistente corrispondenza. Fecero conoscenza grazie a Safonov nell'inverno 1895-1896, in seguito ella divenne allieva di pianoforte di Skrjabin, esperienza molto intensa che si riflette nelle sue interessanti memorie dove leggiamo di come il compositore reputasse tutto il patrimonio classico, ivi compreso Beethoven, musica morta, della sua predilezione per Chopin, Liszt e Wagner (quest'ultimo lo affascinava per la sua personalità, per le sue idee sulla sintesi delle arti e per quello slancio grandioso che sentiva vicino alla propria natura) e della sua totale indifferenza ed ignoranza circa i compositori contemporanei¹⁰. Margarita Morozova scrive:

« Skrjabin andava spesso da S. N. Trubeckoj che lo guidava nelle sue letture filosofiche. Ricordo che Trubeckoj lo consigliava di iniziare con l'*Introduzione alla Filosofia* di Paulsen, poi di leggere Kuno Fischer, *Windelband*¹¹ e il proprio corso di filosofia antica. Aleksandr Nikolaevič mi riferiva di questi libri ed io li leggevo coscienziosamente. Aleksandr Nikolaevič non leggeva mai molto, prendeva un libro, ne afferrava il senso, lo approvava o lo rifiutava. Ma studiare qualsiasi cosa non gli era congeniale. In generale, la filosofia non era per lui un'occupazione di studio, essa costituiva l'intera sua vita spirituale. [...] Io non ricordo di averlo mai visto leggere un'opera letteraria. Certo, il suo pensiero riceveva uno stimolo o uno sviluppo venendo a contatto con altri pensatori. Ad esempio, ricordo i suoi discorsi su Nietzsche, su Wagner, su Fichte, sulla Blavatskaja. Ognuno di questi teorici lasciò una qualche impronta sullo sviluppo delle idee di Skrjabin. Ma più di tutto Skrjabin amava le discussioni filosofiche, cui si abbandonava con grande passione »¹².

Tra gli scritti del compositore relativi al periodo dell'incontro con Trubeckoj risale un quaderno verde contenente il libretto in versi per un'opera ideata tra l'estate del 1900 e la fine del 1903. L'opera non ha titolo

¹⁰ Anche B. De Schloezer conferma questa posizione di voluto isolamento e di insofferenza estesa pure ai musicisti di tendenza innovativa, quali Debussy, Stravinskij, Bartòk, Prokof'ev e Schoenberg. Si veda: De Schloezer, B., "Alexandre Scriabine", in *Musique russe*, vl. 2, Parigi, 1953, p. 245.

¹¹ Kuno Fischer (1824-1907), hegeliano, autore di un libro su Kant, fu professore di filosofia a Jena e a Heidelberg; Wilhelm Windelband (1845-1915), neo-kantiano, scrisse una *Storia della Filosofia moderna*.

¹² Morozova, M. K., "Iz vospominanij", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, p. 125.

e della musica non è rimasta alcuna documentazione. Il fatto che la vicenda cantata non abbia una collocazione spazio-temporale precisa e che i protagonisti siano privi di uno spessore umano, fa supporre che l'autore avesse intenti filosofici più che operistici. L'eroe, un "Filosofo-Musicista-Poeta", è modellato sostanzialmente sul Superuomo di Nietzsche; egli incarna la facoltà dell'arte di trasfigurare l'umanità e di salvarla dalla condizione miserabile in cui trascina la sua esistenza.

Il libretto, composto prevalentemente in tetrametri giambici, talora raggruppati in distici, quartine, o in strofe di varia lunghezza, a rima alternata o incrociata, evidentemente ancora allo stato di abbozzo, pecca di frammentarietà e di ripetitività; tuttavia, da esso emergono alcuni capisaldi di questa fase del pensiero skrjabiniano. Il testo si apre con una lunga sezione descrittiva che sarebbe difficile immaginare di trasporre in termini musicali e drammatici. La scena è del tutto statica: un lussuoso banchetto sullo sfondo di un paesaggio fantastico, un giardino stupendo dove si odono uccellini che cinguettano in coro canti di lode al Creatore e dove l'olezzo dolce e al contempo passionale delle rose invita alle voluttà dell'amore. Per evocare l'idea di questa atmosfera incantata Skrjabin gioca col suono, con la luce, coi profumi:

Зажглись волшебные огни
В саду прекрасном как мечтание
И слышно пира ликование
В его мерцающей дали.

Там дивно всё. Цветов богатых
Там ослепительный приют,
Там хоры дружные пернатых
Хвалу Создателю поют.

Зефирь дыханием ласкает
Листву стыдящихся мимоз,
А запах нежно-страстных роз
К любовной неге призывает.

В струе прохладной и живой
Роскошно бьющего фонтана
Кушает луч блестящий свой
С небёс смотрящая Диана.

Там звука нежная волна
 С волной ласкающего света
 Играет, прелести полна,
 Волшебной прелести привета¹³.

A coronare questo sogno viene introdotta la figura della giovane zarina, idolo dei suoi sudditi, speranza per tutti i mortali. Compare attorniata da una folla di ospiti che cercano di accattivarsi le sue grazie con lusinghe e noiosi discorsi adulatori, che lei ascolta distratta: la sua mente trabocca di sete di sapere, la sua vita trascorre in febbrile ricerca; saprà conquistarla solo colui che la sazierà col fascino della creazione, un genio il cui spirito si libra più in alto di tutti gli altri:

Воспалённый ум её
 Исполен жажды познания
 И в лихорадочном искании
 Проходит жизнь у неё.
 [...]
 “Не тот мечтою мной владеет
 Кто предо мной благоведёт
 И речи льстивые ведёт
 Но тот кто сам меня возьмёт,
 Кто поразит воображение
 Волшебной прелестью творения;
 Кто очарует ум пытливый,
 Кто жажду знания утолит,
 Чей дух превыше всех парит
 Носитель гения счастливый!”¹⁴

L'opera, come osserva il critico Ralph Matlaw¹⁵ sembra essere costruita su due piani contrapposti, cari alla lirica simbolista: la “prosa della vita”, cioè il mondo delle convenzioni, della menzogna (ricorre il termine “льстивый”, falso, adulatorio, soprattutto in questa descrizione dell'ambiente corti-

¹³ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 123. La traduzione italiana compare in Appendice alle pp. 151-159.

¹⁴ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 125.

¹⁵ Matlaw, R. E., “Scriabin and Russian Symbolism”, *Comparative Literature*, inverno 1979, vl. 31, n. 1, p. 17.

giano) e la “poesia dell’idea”, rappresentata dagli ideali e dalla libera fantasia.

Come per miracolo, a questo punto entra in scena l’eroe, il quale, riecheggiando il Demone lermontoviano, seduce la fanciulla e la invita alla “festa dell’amore” che si confonde con una più generica gioia di vivere. La zarina si innamora delle sue opere e finalmente si abbandona al godimento di un amore libero, che è pienezza di vita, passione per ciò che è grandioso, bello. Per la prima volta l’audace pensiero della fanciulla si libra in un volo trionfale (questo concetto di audacia, così come le immagini di volo e di elevazione (полёт, подъём) saranno poi frequentemente usati da Skrjabin nei versi del “Poema dell’Estasi”).

К нему душой она стремится
Им сердце гордое полно,
И хочет вольно насладиться
Любовью вольною оно.
[...]

С тех пор желания иного
Для сердца любящего нет,
Как тайно друга дорогого
Увидеть. В нём и жизнь и свет.
Полёт победный мысли смелой
Впервые стал известен ей.
Гнёт давней формы устарелой
Ей сбросить хочется скорей.
Он речью мудрую, простою
Её науке покорил.
Он любоваться научил
Величем, блеском, красотою
В пространстве тонущих светил,
Мечтой свободной, окрыленной,
Пространство мыслью обнимать,
Всё видеть, знать, и понимать.
Она учение его
С очарованием внимала,
И с благодарностью лобзала
Царяца Бога своего¹⁶.

¹⁶ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 125-126.

Vorrei osservare ancora, a proposito del brano sopra citato, l'accostamento di vita e luce, il parallelo tra lo spazio celeste e lo spazio che l'uomo è capace di comprendere con la mente e l'esplicito appellativo di "Dio" attribuito all'eroe. È chiaramente scomparso il Dio cristiano dall'universo di Skrjabin: "Dio è morto", come predicava Nietzsche, o meglio, l'uomo diventa lui stesso Dio, rinunciando a quell'idea di Dio che, fa notare il musicologo Manfred Kelkel¹⁷, il filosofo tedesco Ludwig Feuerbach (1804-1872) sosteneva essere proiezione dell'inconscio dell'uomo.

Il libretto prosegue con un "Canto della danza" in versi dattilici pronunciato dalla zarina per trovare l'oblio, come se la danza avesse un potere liberatorio e magico, accentuato da una cadenza che ricorda le formule incantatorie:

Танец прелестный,
 Дай мне забвения,
 Силой чудесной
 Вырви мучения.
 Жизнь-страдание,
 Жизнь-сомнение,
 Ты-же мечтание,
 Ты-наслаждение.
 Танец волшебный,
 Дай утешения,
 Силой целебной
 Вырви сомнения¹⁸.

La danza come liberazione si ritrova anche nel "Poema dell'Estasi", dove però assurge a simbolo di attività disinteressata, avulsa da uno scopo, il "gioco divino" che per Zarathustra rappresenta l'essenza di ogni cosa. È curioso che D'Annunzio, grande ammiratore della musica di Skrjabin, gli dedichi nel suo *Notturmo* scritto nel 1916 una poesia incentrata su immagini di danza¹⁹:

¹⁷ Kelkel, M., *Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Parigi, 1978, libro II, p. 6.

¹⁸ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 126-127.

¹⁹ D'Annunzio, G., *Notturmo. Prose di ricerca, di lotta, di comando, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, Verona, 1931, pp. 171-172. Per quanto concerne il riflesso della danza nelle composizioni di

Questa sera Scriàbine danza,
 con la forza del principe Igor,
 sul suo cuore immortale
 che canta la melodia duplice
 del desiderio e del dolore.

[...]

Egli danza, danza,
 con una ebbrezza disperata,
 chiarore di sé stesso,
 finché non senta
 sotto l'urto sempre più crudo
 il cuore premuto nella terra,
 divenuto una cosa della terra,
 finché non oda le note rotte del nero
 e vermiglio canto dell'avvenire,
 la melodia dell'eternità,
 l'inno profondo, sempre più profondo,
 della doglia infinita.

Dopo il "Canto della danza" ed una breve sezione narrativa dedicata all'unione erotico-spirituale tra l'eroe e la zarina, definita ora "Dea del sogno" e che sarebbe lecito annoverare tra le tante figure femminili della lirica simbolista, ombre della Sofia di Solov'ev e dell'Eterno Femminino, inizia un lungo monologo del Filosofo-Poeta-Musicista rivolto agli uomini. Egli compiangere la loro vita, che è concepita in termini di sofferenza, alla stessa maniera di Schopenhauer, del cui pensiero vi sono troppi echi per non supporre che Skrjabin debba aver letto la sua opera fondamentale *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Nel terzo libro di quest'opera è infatti espressa l'idea che l'arte, oltre ad essere la forma più nobile e completa di conoscenza, sia attività liberatoria che consente di dimenticare le pene della vita²⁰, concetto espresso anche nel finale corale della "Prima Sinfonia"²¹. L'eroe, pur incitando l'uomo a diventare artefice del proprio

Skrjabin, si può aggiungere che progressivamente si fa strada la tendenza ad utilizzare una ritmica sempre più fantasiosa e danzante con cui il compositore agisce sulla psiche del pubblico. Il critico Danilevič sostiene nell'articolo segnalato alla nota 3 che la Coda del "Prometeo" costituisce una vera e propria danza, in senso skrjabiniano.

²⁰ Schopenhauer, A., *Scritti sulla musica e le arti*, a cura di Franco Serra, Fiesole, 1981, p. 92.

²¹ La citazione in russo si trova nel Capitolo 1 alle pagine 18-19, mentre la traduzione in italiano compare in Appendice alle pp. 148-149.

destino, vorrebbe farsi carico della salvezza dell'umanità, trasmetterle la forza del suo amore sconfinato e la sua saggezza, comunicarle la propria condizione di beatitudine. A questa "solidarietà" non attribuirei, comunque, una particolare valenza politica, discostandomi dall'interpretazione di Matlaw, il quale ha voluto vedervi un riflesso dell'impegno civile del compositore. Inoltre, nel monologo viene sfiorata anche un'altra idea tipica della filosofia di Schopenhauer, sul quale Skrjabin insisterà nel "Poema dell'Estasi": mi riferisco al concetto (peraltro ovvio, se non addirittura banale) che « la sua (dell'uomo) felicità, il suo benessere consista solo nel rapido effettuarsi di quel passaggio dal desiderio al suo appagamento e da questo al nuovo desiderio, poiché la mancanza di appagamento è dolore, e l'essere privo di un nuovo desiderio è aspirazione vuota, *languor*, noia »²². Anche l'eroe dell'opera invita tutti gli uomini a provare un forte desiderio, perché l'effetto conseguente sarà un'ondata di felicità.

Cito i punti più significativi del monologo:

Мне жаль тебя, земли, дитя несчастное.
 Вся жизнь твоя страдание ужасное.
 Как жалко всё твоё существование,
 В лесу глухом бесцельное скитание,
 Без веры в идеал, мечты, очарования!
 Как можно так жить?

[...]

Когда же ты, царь, хоть немного познаешь
 Могущество воли своей?!
 Когда же ты, раб, наконец, пожелаешь
 Избегнуть позорных цепей?!
 Никто в этом царстве тоски и страдания
 Не знает, как жизнь полна;
 Что рай не одно лишь пустое мечтание,
 Что стоит иметь сильное желание—
 Тотчас набежит его счастья волна.

Религий ласковый обман
 Меня уже не усыпляет
 И разум мой не затемняет

²² Schopenhauer, A., op. cit., p. 84.

Их нежно-блещущий туман.
 Рассудок мой, всегда свободный,
 Мне утверждает: ты один;
 Ты раб случайности холодной,
 Ты всей вселенной властелин.
 Зачем вручаешь ты Богам
 Свою судьбу, о жалкий смертный?
 Ты можешь и ты должен сам
 Победы славную печать
 Носить на лике лучезарном.
 [...]
 Когда бь одну крупицу моего блаженства
 Я мог бы миру подарить...

Il tono si fa progressivamente più enfatico assumendo tinte profetiche: è giunto colui che si proclama apoteosi dell'essere, fine dei fini, colui che ha conquistato il mondo con la forza della sua mente audace:

Я апофеоз мироздания
 Я целей цель, конец концов.
 *
 Я дерзновенной мысли силой
 Давно ужь миром овладел

È vicina la lungamente attesa cessazione di secoli di dolore; lo spirito eroico salverà l'umanità con "il magico potere di celestiali armonie", cioè la musica, con la potenza del suo amore e con la sua saggezza.

Народы, радуйтесь, от века жданный
 Конец настал страданий и скорбей²³.

Concludendo, l'esame del libretto di Skrjabin ha rivelato che vi sono già in germe la "personificazione del principio attivo creativo del mondo"²⁴ che verrà poi sviluppata nelle opere successive e la concezione teur-

²³ *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 127-129.

²⁴ Definizione di B. De Schloezer che cito da Bowers, F., *Scriabin, a biography of the Russian Composer*, Tokyo e Palo Alto, 1969, vl. I, p. 307.

gica dell'arte, comune a Solov'ev e ad Ivanov, fondamentale nella filosofia di Schopenhauer²⁵ e di origine antichissima: si pensi al potere della musica nei miti dell'antica Grecia o alle dottrine riguardanti la musica come rivelazione estatica dei mistici greci arcaici, di Platone, dei Neoplatonici, dei Contemplativi nel Medioevo, o alla facoltà espressa nei "Veda" della parola intonata di influenzare il destino dell'umanità.

È ipotizzabile che Skrjabin abbia abbandonato il progetto dell'opera date le insormontabili difficoltà rappresentate dal voler adattare ad una forma drammatica tradizionale un materiale nato inizialmente dall'esigenza di sviluppare uno schema ideologico da trasportare successivamente in termini poetici e non viceversa generato da un impulso creativo su cui in seguito il compositore avrebbe costruito dei motivi filosofici, processo che è riscontrabile nella maggior parte dell'attività compositiva di Skrjabin: quasi sempre compiva una scelta creativa in modo del tutto intuitivo, spontaneo e solo in un secondo momento si curava di giustificarla attraverso complicate sovrastrutture intellettuali²⁶.

Trasferendo ora la nostra attenzione sul contenuto dei quaderni di appunti, o diari, mi pare doveroso riportare qualche precisazione fatta in proposito da Marina Skrjabina, ultima figlia di Aleksandr Nikolaevič e di Tat'jana, nata nel 1911 e morta nell'estate 1989 a Mosca dopo aver trascorso buona parte della sua vita a Parigi. Era una militante antroposofa e musicologa, coautrice con Boris De Schloezer, suo zio, di un libro di storia e critica musicale intitolato *Problèmes de la musique moderne*, pubblicato a

²⁵ Schopenhauer, in piena concordanza con gli ideali del Romanticismo che esaltavano lo spirito individuale e la musica come vera voce di questa supremazia spirituale, pur avendo modeste conoscenze musicali, si occupò diffusamente della musica ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* e in *Parerga e Parapolimena*. Per il filosofo nella musica è nascosta la sapienza universale e tutto il significato dell'esistenza; la musica rispetto alle altre arti occupa un posto di supremazia, in quanto « è al di sopra di ogni dignità di mezzi e di capacità riproduttive, perché non guarda i modelli del reale, ma al di là di essi », essa è l'immagine diretta, la più adeguata oggettivazione dell'Irrazionale, l'apparizione sensibile della Volontà ». Il suo effetto è tanto più potente e profondo di quello delle altre arti, poiché queste ci parlano solo dell'ombra dell'essere, quella, invece, della sua essenza.

²⁶ L. V. Danilevič nel suo articolo "Velikij romantik" apparso su *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, alla pagina 106 sostiene che anche l'evoluzione del linguaggio armonico di Skrjabin, soprattutto dal "Prometeo" in poi, sia stato frutto non tanto di sperimentazioni tecniche fini a sé stesse, quanto dell'esigenza di esprimere un nuovo insieme di emozioni e di immagini, quali la "suprema raffinatezza", come usava definirlo lo stesso compositore, la "suprema grandiosità".

Parigi nel 1959. Marina Skrjabina fu tra le altre cose curatrice della traduzione in francese degli scritti del padre²⁷. Nella *Introduzione* a quest'opera troviamo qualche notizia (senza dubbio comunicatale da Boris De Schloezer, visto che il padre morì quando Marina aveva solo 4 anni) che ci permette di collocare e di interpretare correttamente il significato di questi appunti: innanzitutto il loro carattere strettamente privato²⁸ e l'essere stati redatti in maniera casuale, estemporanea. Skrjabin portava sempre con sé un taccuino dove amava annotare un pensiero, lo spunto per una futura composizione, senza alcuna preoccupazione di seguire una logica o di tracciare la genesi del suo pensiero. Di conseguenza, vi si incontrano di sovente ripetizioni, bruschi cambiamenti di argomento, interruzioni a metà frase, confusioni ed imprecisione nei termini. Evidentemente Skrjabin non si curava del fatto che il senso degli appunti dovesse risultare chiaro ad altri se non a sé stesso.

Il materiale che il compositore affidò ad alcuni fogli sparsi e a 4 quaderni a partire dal 1888 viene presentato nell'edizione moscovita del 1919 a cura di Geršenson in ordine cronologico. Nonostante sfugga per la sua complessità e disomogeneità ad una collocazione archetipica, lo si potrebbe sommariamente ascrivere a due generi: da un lato alle riflessioni metafisiche e dall'altra agli spunti poetici che, concordo con la studiosa Maria Girardi²⁹, sono « formulati a volte quasi in forma litanica » e troveranno espressione compiuta confluendo nel "Poema dell'Estasi". Dagli appunti sono assenti riferimenti ad avvenimenti esteriori o riflessi della vita personale di Skrjabin, cosa abbastanza particolare se pensiamo ai notevoli problemi di ordine affettivo ed economico che egli dovette affrontare praticamente durante tutta la sua esistenza.

Il diario azzurro scritto nell'estate 1904, quando Skrjabin viveva a

²⁷ Scriabine, A., *Notes et réflexions*, tradotto e curato da Marina Scriabina, Parigi, 1979. Si fonda non sui manoscritti originali che sono conservati al Museo Skrjabin di Mosca, ma sulla loro prima pubblicazione in *Russkie Propilei*, op. cit., curata da Tat'jana e Boris De Schloezer.

²⁸ Skrjabin era gelosissimo dei suoi appunti, che teneva chiusi a chiave e che non mostrava neppure a Tat'jana, alla quale una volta lasciò il seguente "avvertimento" datato 7 gennaio 1906 e pubblicato in Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, op. cit., p. 402:

« [...] Bisogna sempre ripetere ai bambini la stessa cosa molte volte. Allora, ascoltami! Fai la brava e sta' attenta e 2°) Soprattutto, NON OSARE!! – animale – leggere i miei quaderni. Se lo farai, rimpiangerai di essere nata! ».

²⁹ Girardi, M., "L'ultimo istante è assoluta differenziazione e assoluta unità. L'estasi", in *Viaggio in Italia*, a cura di Carlo de Incontrera, 1989, p. 388.

Vésenez in Svizzera, contiene una lunga riflessione conseguente alla lettura dello psicologo e filosofo tedesco Wilhelm Wundt (1832-1920), della cui *Introduzione* all'opera *Grundriss der Psychologie*, pubblicata a Lipsia nel 1896, Skrjabin riporta tre paragrafi riguardanti il processo della conoscenza³⁰:

« Псих. Вундта (стр. 21)

1) Внутренний или психологический опыт не составляет особой области опыта рядом с другими: это вообще непосредственный опыт.

2) Этот непосредственный опыт представляет не покойное содержание, но *связь процессов*. Он состоит не из объектов, но из процессов.

3) Всякий такой процесс имеет, с одной стороны, *объективное содержание*, с другой – представляет субъективное событие.

Queste tesi sono considerate da Skrjabin gli assiomi della psicologia moderna: l'esperienza psicologica sarebbe un insieme di processi che presuppone da un lato un contenuto oggettivo e dall'altro un'esperienza soggettiva. Secondo lui, però, questi processi sono percepiti dall'uomo come soggettivi; ne consegue un'identità nell'esperienza psicologica tra l'oggetto e il soggetto. Tutto è spiegabile in termini di evento soggettivo, di risultato dell'attività soggettiva, così « мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения (свободного) »³¹.

Successivamente Skrjabin tenta di darsi motivo del fatto che il mondo non sia così come lui vorrebbe che fosse, apparente contraddizione rispetto all'affermazione precedente, scrivendo che non potrebbe esistere soffe-

³⁰ In quest'opera Wilhelm Wundt tratta della psicologia intesa come scienza dei processi costituenti l'esperienza soggettiva e come scienza integrativa rispetto alle scienze naturali. In quanto fondamento delle scienze dello spirito, secondo l'autore i risultati della psicologia interessano lo studio dei problemi della filosofia, soprattutto riguardo all'etica e alla teoria della conoscenza.

(traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 132)

« Psic. di Wundt (p. 21)

1) L'esperienza interiore o psicologica non costituisce un ramo particolare dell'esperienza accanto ad altri: è in generale un'esperienza spontanea.

2) Questa esperienza spontanea non rappresenta un contenuto definito, ma una *catena di processi*. È costituita non da oggetti, ma da processi.

3) Ognuno di questi processi possiede da un lato un *contenuto oggettivo*, dall'altro rappresenta un evento soggettivo ».

³¹ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 133)

« il mondo è il risultato della mia attività, della mia arte, della mia volontà (libera) ».

renza peggiore che vivere in una condizione di eterno benessere e soddisfazione: l'attuale condizione, per quanto insoddisfacente, diventa il minore di due mali. La vita è ciò che si desidera e che si ottiene, un libero gioco, un valore assoluto. Il cosmo non è che una proiezione della coscienza soggettiva. Dunque, prosegue l'autore, anche la sensazione che esista qualcosa al di fuori dell'io, un mondo creato prima del soggetto, è generata dall'io:

« [...] Прежде всего, во всей массе пережитых мною ощущений и мыслей, я замечаю нечто общее, что их связывает, а именно то, что всё это я переживаю. Всё это я сознаю. Во 2-х для того, чтобы сознавать всё это, я действую, я напрягаюсь, я делаю усилие, я расходую большее или меньшее количество *внимания*. В 3-х. Если бы я перестал *сознавать* всё это, т. е. если бы моя деятельность прекратилась, то с её прекращением исчезло бы для меня всё. Итак выходит, что как будто я *автор* всего переживаемого, я творец мира. Почему же тогда мне *кажется*, что всё это я лишь, воспринимая, отражаю, что всё это существует помимо меня и деятельности моего сознания. Откуда это ощущение не-я, которое так упорно живёт во мне? Я так привык думать, что я *изучаю* мир, созданный *прежде меня* внешний мир. Что значит эта путаница? Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно глубже заглянуть в *испытываемое мною* чувство не-я. Оно есть такая же моя деятельность, как и тот мир, который я считаю внешним »³².

Anche le categorie di spazio e di tempo per Skryabin sono frutto della capacità dell'io di differenziare rispettivamente una sensazione da un'altra e il soggetto da un oggetto compreso nell'io. L'io è in grado di distruggere spazio e tempo nel momento in cui smette di differenziare. Il mondo cessa di avere una propria esistenza. Il cosmo è, ripetiamo, una proiezione della coscienza dell'io, la cui attività altro non è se non ciò che produce:

³² (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 135)

« In primo luogo, in tutta la massa delle sensazioni e dei pensieri che ho vissuto, osservo qualcosa di comune che li lega, proprio il fatto che *io* li vivo. Di tutto questo *io* ho coscienza. In secondo luogo, per provare tutto questo *io* agisco, mi concentro, compio uno sforzo, spendo una quantità più o meno grande di *attenzione*. In terzo luogo. Se io smettessi di *avere coscienza* di tutto ciò, cioè se la mia attività cessasse, con questa interruzione per me scomparirebbe *tutto*, ne risulta che è come se fossi *l'autore* di tutto ciò che viene da me vissuto, sono il creatore del mondo. Ma allora, perché mi *sembra* che percependolo non faccio che rifletterlo, che tutto questo esiste aldilà di me e dell'attività della mia coscienza? Da dove arriva questa sensazione di *non-io* che così ostinatamente vive in me? Sono così abituato a pensare che io *studio* il mondo, un mondo esteriore creato *prima di me*. Cosa significa questo ginepraio? Per rispondere a queste domande, bisogna addentrarsi in quel sentimento *provato da me di non-io*. L'imbroglio è sorto perché non mi sono accorto che sono stato io a creare quel sentimento di *non-io*. Esso è frutto della mia propria attività, come pure quel mondo che io ritengo esterno ».

« [...] Всё, что существует, существует только в моём сознании. Всё есть моя деятельность, которая в свою очередь есть только то, что она производит »³³.

Dall'analisi di questo testo che si arresta inaspettatamente a metà di una frase emerge una concezione idealista del mondo cui sostanzialmente Skrjabin aderì per tutta la vita, portandola molto spesso all'estremo, per quel "radicalismo russo", definizione di Boris De Schloezer che identifica quella tendenza tipicamente russa, confermata dalla storia del pensiero russo, « a portare le proprie esigenze fino in fondo, a trarre dalle proprie idee e convinzioni tutte le conseguenze, non solo teoriche, ma anche pratiche, per quanto stravaganti possano sembrare »³⁴. L'atteggiamento di Skrjabin è per molti versi estremistico: il soggettivismo di base si radicalizza fino ad assumere una proporzione solipsistica³⁵, vale a dire un egocentrismo ai limiti della megalomania. In questo voler considerare il mondo una propria emanazione, non pochi critici (fra cui Beer, Bowers) hanno ravvisato la manifestazione di uno stato psichico alterato, i segni di una palese psicosi, della perdita di rapporto con la realtà.

Diverso è il tono generale del quaderno di appunti redatto negli anni 1904-1905 tra Parigi e Bogliasco; al ragionamento filosofico va sostituendosi la libera espressione artistica:

« Я начинаю свою повесть, повесть мира, повесть вселенной. Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я всё, я единое и в нём единообразное множество. [...] Я создаю мир игрою моего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением ».

³³ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 136)

« Tutto ciò che esiste, esiste solo nella mia coscienza. Tutto è il frutto della mia attività, che a sua volta non è altro se non ciò che essa produce ».

³⁴ De Schloezer, B., "Alexandre Scriabine", in *Musique russe*, vl. II, Parigi, 1953, p. 235.

³⁵ Alla voce "solipsismo" sull'Enciclopedia Italiana Treccani si legge: « Termine filosofico, derivato dalle parole latine *solus* "solo" e *ipse* "stesso" e designante perciò l'atteggiamento mentale e speculativo che il soggetto assume quando risolve ogni realtà in sé medesimo, o dal punto di vista pratico o da quello gnoseologico-metafisico. Nel Settecento esso ha il primo significato (tale è per esempio il senso in cui lo usa Kant: solipsista è colui che per metro delle sue azioni ha soltanto il proprio interesse personale), mentre nel secondo, e cioè per designare l'atteggiamento di chi considera tutto l'universo come semplice rappresentazione della propria coscienza, è adoperato il termine "egoismo". Nell'Ottocento l'ambito significativo dei due termini s'inverte invece esattamente: di egoismo si parla, quindi, soprattutto in senso etico-pratico, e di solipsi-

che vi sia nel pensiero skrjabiniano il riflesso di una fusione mistica tra l'uomo e Dio alla maniera Sufi. Come si è già accennato nel primo capitolo del presente lavoro, il compositore nell'anno che precedette quello della sua morte, ebbe rapporti a Mosca col musicista e saggio indiano Inayat Khan, che pure fu vicino alla corrente mistica Sufi.

Nato nel 1882 a Baroda, Inayat Khan lasciò l'India nel 1910; dopo essersi esibito in molti paesi d'Europa come solista di *vina*³⁸, abbandonò la musica con cui aveva sempre cercato di esprimere quella spiritualità maturata nell'ambiente mistico della sua terra per dedicarsi interamente alla filosofia. Da quel momento il suo intento fu di « intonare anime invece di strumenti, di armonizzare le persone invece delle note »³⁹. Ad una lettura delle due opere fondamentali di Inayat Khan, tradotte in italiano col titolo *In un roseto d'Oriente* e *Note di musica silenziosa*⁴⁰ (la seconda consta di aforismi suddivisi in sezioni chiamate con i termini del linguaggio musicale "abbellimento", "improvviso", "modulazione", "trillo", "oratorio", "ritmo", eccetera), si rimane colpiti dalla coincidenza dei temi fondamentali con le tesi di Skrjabin. Elenco alcuni dei cardini su cui sono incentrate le opere di Inayat Khan: il desiderio e la tensione verso uno scopo costituiscono la dolcezza della vita; il fuoco dell'amore ha il potere di modificare il mondo; la forza di volontà è una forza di natura divina; ogni anima crea il suo mondo e l'uomo è il padrone della propria vita; il prefiggersi uno scopo conduce ad un sicuro trionfo ed ogni ostacolo incontrato non è che stimolo al successo; il movimento è vita, la tranquillità è morte; la materia è uno stato dello spirito; ciò che la scienza non può dichiarare, l'arte può

³⁸ Gabriele D'Annunzio ebbe l'occasione di assistere ad una *performance* di Inayat Khan a Parigi nell'inverno 1914 e dedicò alla serata alcune pagine del suo *Notturmo*, op. cit., p. 153 e sgg. Ne cito la seconda parte:

« [...] Era un uomo fragile, era un petto d'uomo scarno; e il suo canto pareva sorgere dalla profondità del tempio, venire di più giù che la pietra, di più giù che lo spazio di sotterra, fondere in sé le aspirazioni di tutta la stirpe, raccogliere in sé il travaglio di tutte le radici. Non c'erano più pareti, non c'era più il cammino angusto; non c'erano più fantasmi, né maschere, né frodi. C'era il fumo del rogo, e il sudore che ingemmava la fronte del cantore sacro. Nella pausa nessuno più osava parlare o esclamare. Inayat (sic) mi guardava ad ogni principio di canto. Voleva significarmi che cantava per me solo. Per me solo cantò il canto antelucano, il canto d'innanzi l'alba, misterioso come il messaggio del vento inviato sopra l'affanno della terra da colui "che è intento ad accendere la luce" ».

³⁹ Inayat Khan, *Note di musica silenziosa*, Roma, 1925, p. II.

⁴⁰ Inayat Khan, *In un roseto d'Oriente. Un messaggio Sufi sull'Amore, l'Armonia e la bellezza*, Roma, 1979.

suggerire, ciò che l'arte suggerisce silenziosamente, la poesia ripete ad alta voce, ma ciò che la poesia non riesce a spiegare a parole, può essere espresso dalla musica.

Tornando a Skrjabin, nei suoi diari possiamo rilevare un atteggiamento profetico già constatato nel libretto per l'opera. L'arte (filosofia e musica), o più in generale, l'attività creativa, era per l'autore la forma più nobile dell'espressione umana. L'artista si credeva destinato a compiere una missione, a portare un messaggio: da qui una serie interminabile di esortazioni rivolte al mondo, all'uomo, a Dio, agli elementi, talora non prive di un gusto del paradosso e di un tono provocatorio, di sfida:

« Кто может убить во мне эту бесконечную радость! Не ты ли, разгневанный и молнии метаящий пророк? Не Вы ли, стихии - не ты ли, обрушившаяся на меня скала? Не вы ли, плоды нежной любви и справедливости, обещания вечных мучений? Встаньте на меня, Бог, пророки и стихии. Как ты создал меня силою своего слова, Саваот, если ты не лжешь, так я уничтожаю тебя несокрушимой силою моего желания и моей мысли. Тебя нет, и я свободен »⁴¹.

Torna nuovamente il tema del "gioco divino" e della negazione da cui ha origine l'autoaffermazione dell'Io, cioè dell'artista, il quale incita le forze tenebrose, gli orridi fantasmi che lo hanno perseguitato in passato, tutte naturalmente proiezioni della sua coscienza (che Skrjabin tentava parallelamente di esorcizzare attraverso le sonorità inquietanti della "Sesta Sonata", sul cui spartito annotò: "l'épouvante surgit"), a rivoltarsi contro di lui e ad annientarlo, affinché esso possa gustare il ridestarsi della propria volontà di lottare per vincerli ed il piacere divino di creare e di confondersi con le sue creature:

« Народы, расцветайте, творите, отрицайте меня и восставайте на меня, стихии! Воскрешаю вас, ужасы прошлого, все чудовища и все страшные, отвратительные образы, и дарю Вам полный расцвет. Старайтесь поглотить меня, разверстые пасти драконов, змеи, обвейте, душийте и жалте! Всё и всё

⁴¹ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 145)

« Chi può distruggere in me questa gioia infinita! Non tu, forse, profeta corrucciato che scagli i fulmini? Oppure voi, elementi - forse tu masso che mi piombi addosso? Oppure voi, frutti di un tenero amore e della giustizia, promesse di eterne sofferenze? Sorgete contro di me, Dio, profeti ed elementi. Così come tu hai creato me con la forza della tua parola, Sabaoth, se non menti, così io annienterò te con la forza della mia volontà e del mio pensiero. Tu non esisti e io sono libero ».

ишите уничтожить меня, и когда всё подымется на меня, тогда я начну свою игру. Я любя буду побеждать вас. Я буду отдаваться и брать. Но никогда не буду побежден, как никогда сам не побужу. Я всех и всё укрепляю в борьбе, всем и всему подарю полный расцвет. Тогда я познаю Вас, познаю себя, тогда я буду создавать вас, создавать себя, ибо я ничто, я только то, что я создаю. И будет наша игра радостной, свободной, Божественной игрой. Вы будете во мне свободны и божественны, я буду Вашим Богом. [...]»⁴².

Si può notare anche l'opposizione dei due concetti di verità e di libertà. Per Skrjabin i due termini si escludono a vicenda, sono incompatibili; senza dubbio la presenza del secondo è prioritario in una vita che può essere vissuta senza conoscerne il senso, lo scopo, dal momento che l'uomo ha la facoltà di crearla a proprio piacimento. È dunque la libertà il dono più grande che l'artista vuole offrire all'uomo:

« Я пришёл спасти мир от тиранов-царей, как и от тирана-народа. Я принёс безграничную свободу и справедливость, принёс полный расцвет, божественную радость творчества. Мир всегда жаждал свободы, но всегда боялся её, ибо он в то же время жаждал истины, как опоры. Наивный! Ведь истина исключает свободу, а свобода истину. Не пугайся этой бездонной пустоты! Ты скажешь. Если нет истины, то зачем жить, куда идти, как жить? [...] Не бойся, я утешу тебя. Всё это существует, всё есть, что ты хочешь, и только потому, что ты хочешь, потому что ты создал всё это силою твоего желания. [...]»⁴³.

⁴² (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 152)

« Popoli, prosperate, create, rinnegatemi eorgete contro di me. Levatevi contro di me, elementi! Vi resuscito, terrori del passato, tutti voi mostri, tutti voi spaventosi e orridi fantasmi, e Vi dono il pieno vigore. Cercate di inghiottirmi, fauci spalancate di draghi e di serpi, serratemi, soffocatemi e mordetemi! Tutto e tutti cercate di annientarmi, e quando tutto si sarà levato contro di me, allora io darò inizio al mio gioco. Amando vi vincerò. Mi abbandonerò e prenderò. Ma non sarò mai vinto, così come non vincerò mai. Fortificherò tutto e tutti nella lotta, a tutto e a tutti donerò il pieno vigore. Allora Vi conoscerò, conoscerò me stesso, allora vi creerò e mi creerò, poiché non sono nulla, sono solo ciò che creo. E il nostro gioco sarà gioioso, libero, Divino. Sarete in me liberi e divini, io sarò il Vostro Dio ».

⁴³ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 154)

« Sono venuto a salvare il mondo dagli zar-tiranni e dal popolo-tiranno. Ho portato la libertà sconfinata e la giustizia, il pieno vigore, la gioia divina della creazione. Il mondo ha sempre avuto sete di libertà, ma l'ha sempre temuta, perché aveva allo stesso tempo sete di verità, come sostegno. Ingenuo! Ma la verità esclude la libertà e la libertà (esclude) la verità. Non aver paura di questo vuoto senza fondo! Tu dirai: se non c'è verità, allora perché vivere, dove andare, come vivere? [...] Non temere, ti calmerò. Tutto ciò che esiste, tutto ciò che vuoi esiste, e solo perché tu hai creato tutto con la forza della tua volontà ».

Nel vocabolario, così come nell'universo filosofico espresso nei taccuini personali, si fanno via via sempre più ricorrenti alcune opposizioni che vanno a sommarsi a quella sopra menzionata di libertà/verità. Intanto, quella di uno/molteplice: agire significa differenziare, poiché se una cosa fosse "una", nel senso di "unica", di "unità indifferenziata", per Skrjabin essa equivarrebbe al nulla. Differenziando, si limita una cosa con l'altra, ne consegue che il creare genera il molteplice. A livello psicologico, nell'ambito degli stati di coscienza, il discorso è analogo e si fonda sul dualismo Io/non-Io; per soffrire come per gioire è necessaria questa condizione, perché provare qualcosa implica una separazione, una relazione tra Io e non-Io. Altre coppie-chiave sono quelle strettamente connesse tra loro di attività/quiete, di centrifugo/centripeta, di essere assoluto/non-essere assoluto, di istante/eternità: l'attività è desiderio, slancio verso qualcosa di nuovo, di diverso, cioè un movimento centrifugo. L'azione, che è esaltazione vitale e che in termini di attività artistica significa il libero abbandono all'ispirazione e al gioco creativo, condotta al suo più alto grado permette allo spirito di raggiungere l'estasi, quello stato di coincidenza col l'essere assoluto, colto in un istante-limite che irradiando l'eternità ingloba tutto il tempo passato, dopo il quale lo spirito ritorna alla condizione di riposo, al non-essere assoluto. Siamo giunti al cardine del pensiero di Skrjabin, cioè all'estasi, a quello stato divino in cui il molteplice confluisce nell'unità e lo spirito individuale nell'universo. Per l'autore l'estasi si esplica diversamente nelle varie sfere del pensiero, del sentimento, dello spazio e del tempo:

« Экстаз есть высший подъём деятельности, экстаз есть вершина.

Как возможен высший подъём деятельности?

Условия деятельности:

Существующий порядок вещей, *протест* и стремление к новому порядку. [...] В форме мышления экстаз есть высший синтез. В форме чувства экстаз есть высшее блаженство. В форме пространства экстаз есть высший расцвет и уничтожение. Вообще экстаз есть вершина, есть последний момент, который как явление существует только на ряду с другими явлениями и разумеет всю историю человечества »⁴⁴.

⁴⁴ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 162-163)

« L'estasi è il più alto livello d'azione, l'estasi è la cima.

Come è possibile il più alto livello d'azione?

Condizioni dell'azione:

L'ordine delle cose esistenti è *protesta* e aspirazione ad un ordine nuovo. Ma questa è solo una figura ritmica. Nella forma del pensiero l'estasi è *sintesi suprema*. Nella

Negli appunti di Skrjabin sono presenti anche degli schemi che denotano il suo sforzo di esplicitare razionalmente le sue idee, come se la possibilità di tradurre un concetto in termini grafico-matematici fosse prova della chiarezza e della coerenza del percorso del pensiero. Un esempio di schema è quello che illustra il concetto di “assoluto”: l’essere, secondo Skrjabin, nella sua totalità rappresenta tutta la storia dell’universo e può essere considerato aspirazione all’“essere assoluto”, cioè all’estasi, che è una condizione al limite della perdita di coscienza e quindi un ritorno al non-essere. Il discorso, trasposto sul piano del pensiero, prosegue con l’affermazione che la storia dell’universo è l’ampliarsi progressivo della coscienza fino a diventare coscienza divina onnicomprensiva: l’evoluzione divina. Segue ciò che egli definisce “figura ritmica”⁴⁵:

$$\frac{\text{эволюция Бога (быть в целом)}}{\text{небыть}} = \frac{1}{1} = 1 \text{ абсолют}$$

Volendo tentare di ricostruire quali possano essere state le influenze subite da Skrjabin intorno al 1904, è indispensabile tenere conto di una lettera scritta a Margarita Morozova il 3 aprile 1904⁴⁶, in cui le consiglia di accelerare il suo studio della filosofia ed in particolare di assimilare Kant e i concetti fondamentali di Fichte, Schelling e Hegel affinché lei possa al più presto afferrare la sua dottrina. Le segnala come manuale la *Storia della Nuova Filosofia* di Uberweg-Henze e l’opera di Kuno Fischer per lo studio di Kant. Anche nelle memorie di Margarita Morozova troviamo conferma del fatto che in questo periodo Aleksandr Nikolaevič si interessava piuttosto approfonditamente di Fichte « interpretandolo, come sempre, a modo suo, applicandolo al proprio flusso di pensieri » e di come nelle loro conversazioni egli spiegasse che « la conoscenza è differenziazione, delimitazione di una cosa rispetto ad un’altra. Dell’Io rispetto al non-Io », che « il Macrocosmo si trova nel Microcosmo ». La

forma del sentimento l’estasi è la massima beatitudine. Nella forma dello spazio l’estasi è il più alto fiorire e l’annientamento. In generale l’estasi è la cima, è l’ultimo istante che in quanto fenomeno esiste solo in relazione con gli altri fenomeni e riassume in sé la storia dell’umanità ».

⁴⁵ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 170)

$$\frac{\text{evoluzione di Dio (l’essere nella sua totalità)}}{\text{non-essere}} = \frac{1}{1} = 1 \text{ L’assoluto}$$

Morozova aggiunge acutamente che Skrjabin pensava in maniera intuitiva ed analogica⁴⁷.

Nonostante l'esortazione a leggere Kant per poter meglio comprendere la sua "dottrina", difficilmente si può sostenere l'ipotesi di un retaggio kantiano negli scritti di Skrjabin, dove, ad esempio, non troviamo traccia dei "giudizi sintetici" o dell'"a priori della conoscenza": per il compositore conoscere significa esperienza vissuta da un soggetto che ne è causa prima ed ultima. Al contrario, si riscontrano non poche influenze della filosofia fichtiana, nello specifico, della teoria dell'Io come principio di realtà e della teoria del mondo come risultato dell'immaginazione. Per Fichte l'Io è autocosciente e infinito; il primo oggetto che l'Io pone come risultato della sua attività è la polarità dell'esperienza, l'Io stesso. Col concetto di *Tat-handlung*, cioè di fatto-azione, il filosofo voleva definire la doppia condizione dell'Io che si trova contemporaneamente soggetto e oggetto dell'atto, è "colui che agisce" e "prodotto" della sua attività. Similmente, come abbiamo potuto vedere, Skrjabin sostiene che « tutto è creato dall'attività dell'Io che a sua volta non è altro che ciò che produce ». Nella *Dottrina della Scienza*, poi, Fichte sostiene l'autoattività assoluta dell'Io (l'attività dell'Io deriva dall'autoporsi dell'Io come soggetto assoluto; ogni realtà è attiva e tutto ciò che è attivo è reale) e il concetto del non-Io derivato dall'autodeterminazione dell'Io. « L'Io puro crea ciò che si oppone alla polarità soggettiva, crea l'oggetto o la natura che, in linguaggio fichtiano, viene chiamata *non-io*. L'attività originaria dell'Io puro che pone il non-io della natura, l'oggettività del mondo, è una forma originaria di immaginazione produttiva che crea l'immagine dell'essere »⁴⁸. L'attività dell'Io puro che pone sé stesso ed il proprio opposto è l'antefatto metafisico, ciò che sta a monte dell'esperienza. Anche per Skrjabin l'attività e la creatività implicano un processo di differenziazione tra l'Io, l'uno ed il non-Io, il molteplice.

È importante, aldilà di questi prestiti non casuali nel pensiero skrjabiano derivati dall'idealismo di Fichte, sottolineare una notevole divergenza originata forse da un fraintendimento da parte del compositore riguardo alla natura dell'Io puro fichtiano, il quale, proprio in quanto puro, assoluto, non ha nulla a che vedere con la coscienza individuale, con il genio

⁴⁶ La lettera è pubblicata in *Pis'ma*, op. cit., pp. 307-308.

⁴⁷ Morozova, M., "Iz vospominanij", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, p. 126.

⁴⁸ Vegetti-Alessi-Fabiotti-Papi, *Filosofie e società*, vl. III, Bologna, 1975, p. 134.

dell'artista al centro delle teorie skrjabiniane (lo stesso Fichte aveva messo in guardia contro una confusione tra l'idea infinita di Io e l'Io reale che poteva dare luogo ad interpretazioni sbagliate, come fu quella tendente al solipsismo proposta da Skrjabin circa un secolo più tardi).

L'ultimo quadernetto di annotazioni risale agli anni 1905-1906, epoca in cui il compositore risiedeva con Tat'jana prima a Bogliasco in Liguria e poi a Ginevra. Vi si può rilevare un ulteriore cambiamento di stile e di tono. I lunghi monologhi deliranti e gli sfoghi megalomani dei diari precedenti sono scomparsi lasciando il posto ad una scrittura più lineare e ad un ragionamento meno tortuoso, più logico e dunque più agevole da seguire. Si può condividere l'opinione di Bowers che ciò sia il frutto del contatto con Plechanov e con una visione materialistica della storia, sebbene non vi sia alcun riflesso dell'ideologia marxista negli scritti di Skrjabin. L'utopia del solipsismo, quella gioiosa certezza di dominare il mondo sembrano essere entrate in crisi e Plechanov, per il quale Aleksandr Nikolaevič nutriva una profonda stima, di ciò probabilmente fu in parte responsabile. Rosalia Plechanova nelle sue memorie riporta una circostanza in cui suo marito avrebbe domandato a Skrjabin di gettarsi da un ponte per dimostrare che era in grado di sopprimere la forza di gravità grazie ad un semplice atto di volontà⁴⁹. Difficilmente Skrjabin (come chiunque altro) avrebbe potuto trovare argomentazioni fondate per confutare una prova così lampante delle contraddizioni implicite nella sua teoria.

In questi appunti l'autore non rinuncia a concepire il mondo come serie di stati della propria coscienza in relazione tra loro, ciascuno definibile in termini di numero di vibrazioni nell'unità di tempo. Assistiamo talora ad una commistione di spiegazioni dell'universo di carattere pseudoscientifico e di altre argomentazioni in cui la terminologia dominante è ancora di stampo mistico-filosofico: ora Skrjabin tenta di spiegare biologicamente l'evoluzione della specie ricorrendo al "protoplasma" e al "plasma", ora afferma l'universo come fatto di amore e sogno e la storia come slancio verso l'estasi, l'ultimo istante in cui coincidono l'assoluta differenziazione e l'assoluta unità, l'assoluta originalità e l'assoluta semplicità. A queste incertezze si somma il dubbio che possa esistere un'altra coscienza esterna ed autonoma rispetto alla sua:

⁴⁹ L'aneddoto riportato da Rosalia Plechanova è citato in Bowers, F., op. cit., vl. II, pp. 112-119.

« *От других людей я узнаю* что они что-то чувствуют и думают, чего я не чувствую и не думаю, но также и то, что в их сознании есть много *тех же состояний (сознания)* как и в моём сознании. Они созерцают *тот же мир*, они также не могут выйти из сферы своего сознания [...] »⁵⁰.

L'esperienza lo conduce alla faticosa constatazione dei limiti posti alla coscienza da parte di forze esterne ed incontrollabili. La sua volontà non è in grado di fare ciò che vuole se non in minima parte, poiché deve fare i conti con altre volontà che coesistono con essa. Tutto ciò provoca una crisi di identità, un sentimento di impotenza e di frustrazione dinnanzi all'"altro", concepito come un rivale. Il quaderno si chiude con una sofferta affermazione: « la coscienza individuale è un'illusione ».

« [...] Если нет ничего кроме моего сознания, то оно едино, свободно и существует в себе и через себя. Значит оно-господин вселенной и может по произволу изгонять то или другое из своих состояний. Опыт показывает другое. Как бы я ни хотел изменить в данный момент обстановку, в которой я нахожусь, я не в силах этого сделать. Значит есть какие-то причины, вне меня, вне моей воли находящиеся, которые заставляют меня переносить данную обстановку. Правда, я могу воздействовать на окружающий меня мир, но в самой незначительной степени, встречая на своём пути тысячи сопротивлений. И так с одной стороны мир мне представляется деятельностью моего сознания, единой и потому свободной, а с другой воля моя ограничена сосуществующими волями. Как разрешить это противоречие? Нужен более глубокий анализ. В самом деле, какая воля ограничена? Я хочу изменить окружающую обстановку. Кто я? [...] может быть всё это плод моей фантазии? Нет, я хочу только одного, это победить в споре, мне сопротивление моего соперника невыносимо, мучительно, но я бессилён и умолкаю. Я страдаю [...] »⁵¹.

⁵⁰ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 184)

« *Dagli altri uomini apprendo* che essi sentono e pensano qualcosa che io non sento e non penso, ma anche che nella loro coscienza ci sono molti di *quegli stessi stati (di coscienza) che ci sono nella mia coscienza. Essi contemplano lo stesso mondo*, neppure essi possono uscire dalla sfera della loro coscienza ».

⁵¹ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., pp. 190-191)

« Se non esiste nulla oltre la mia coscienza, allora essa è unica, libera ed esiste in sé e per sé. Ciò vuole dire che essa è padrona dell'universo e può a suo piacimento cacciare via l'uno o l'altro dei suoi stati. L'esperienza dimostra che le cose stanno diversamente. Qualunque sia il mio desiderio di cambiare in questo stesso momento le circostanze in cui mi trovo, non ho il potere di farlo. Significa che vi sono determinate cause, esterne a me, esterne alla mia volontà, che mi obbligano a sopportare la condizione presente. È vero che posso agire sul mondo che mi circonda, ma in misura assai irrilevante, incontrando sul mio cammino migliaia di ostacoli. Così il mondo mi appare per un verso come attività della mia coscienza, unica e libera e per un altro la mia volontà è limitata dalle volontà che coesistono. Come è possibile risolvere questa contraddizio-

Questo quaderno è l'ultimo, ripeto, se non si contano quelli scritti negli ultimi due anni di vita e contenenti esclusivamente le due versioni del testo per l'"Atto Preliminare", datati rispettivamente 1913-1914 e 1915 e successivi ad un periodo di 7 anni di cui non ci è pervenuta alcuna documentazione; resta irrisolta la questione se Skrjabin in tale periodo non abbia effettivamente scritto nulla o se gli eventuali quaderni siano andati perduti.

Volendo trarre una conclusione dalla lettura dell'intero *corpus* di appunti di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, sostanzialmente si può dire che questo compositore che così ardentemente aspirava ad essere pure filosofo, o che, quanto meno, sembrava non poter fare a meno di riversare le sue energie intellettuali in campo filosofico, possedeva in questo dominio conoscenze scarse, frammentarie ed imprecise, oltre alla tendenza palese a fare proprie le idee altrui. Filosofare per lui era un'attività complementare e al contempo indipendente rispetto a quella musicale. Entrambe sorgevano in lui in maniera intuitiva, nonostante i suoi propositi di creare un'arte che avesse delle salde fondamenta razionali. Come si è potuto constatare, Skrjabin caratterialmente non aveva la *forma mentis* ed il rigore di un filosofo, perciò ogni tentativo di spiegare in termini filosofici le sue teorie, di erigerle a sistema, lo conduceva a contraddizioni che non era in grado di risolvere.

Ivan Lapšin, studioso degli anni '20, nel suo libro intitolato *Pensieri segreti di Skrjabin*⁵² individuava i principali punti deboli del discorso filosofico del compositore e li classificava come comuni alla categoria dei mistici (ironicamente citava in testa al capitolo una battuta di Vladimir Solov'ev: «I mistici sono brava gente, ma vanno soggetti a dire sciocchezze»). Questi sarebbero gli errori fondamentali:

- 1) Non c'è alcuna differenza tra me e Dio, quindi sono Dio.
- 2) Non c'è differenza tra il mondo e me, di conseguenza il soggetto si fonde con l'oggetto.
- 3) Non vi è alcuna differenza tra spazio e tempo teoreticamente, quindi spazio e tempo sono forme soggettive della mia accettazione di esse. Svaniranno nell'estasi e si dissolveranno in un istante senza spazio e senza tempo della mia attività.

ne? Si rende necessaria un'analisi più profonda. In realtà, quale volontà è limitata? Voglio modificare la situazione che mi circonda. Chi io? [...] Forse che tutto ciò sia il frutto della mia immaginazione? No, voglio solo una cosa, vincere nella discussione, l'opposizione del mio rivale mi è insopportabile, dolorosa, ma io sono impotente e taccio. Soffro ».

⁵² Lapšin, I. I., *Zavetnye dumy A. N. Skrjabina*, Pietrogrado, 1922.

4) Non c'è differenza tra scienza ed arte, perciò dall'arte sublime si genera la più alta sapienza.

5) Non vi è differenza tra le origini dell'arte e l'origine delle sensazioni.

Si può essere d'accordo o meno con questa interpretazione di Lapšin, che nei confronti del misticismo doveva provare una profonda avversione, ma è difficile non condividere la sua posizione circa la necessità di considerare le idee filosofiche di Skrjabin collegate alla sua musica:

« Così come la musica esprime la sua essenza emotiva, i suoi scritti filosofici traducono il suo sistema di immagini poetiche in un linguaggio fatto di concetti scientifico-filosofici. [...] Il filosofo cerca di risolvere l'enigma del mondo in parole ed idee che, tutto sommato, sono concetti aridi. La scienza si costruisce a partire da questi concetti e si evolve in un sistema. L'artista ci esprime questo stesso mondo. Ma lo fa emotivamente, non intellettualmente o consapevolmente ».

Mi pare oramai chiarito che la sensibilità di Skrjabin era eminentemente artistica, cosa che va tenuta presente qualora ci si accosti ai suoi scritti cosiddetti filosofici, passo obbligato per chi voglia avvicinarsi alla sua intima natura di artista e di uomo.

È giunto il momento di affrontare la questione dei rapporti di Aleksandr Nikolaevič con la Teosofia e con la Società teosofica, di cui troviamo il riflesso nel seguente paragrafo contenuto nel quaderno di appunti redatto negli anni 1904-1905:

« Порыв нарушает божественную гармонию и этим создаёт материал, на котором будет потом запечатлена божественная мысль. Будет *на мгновение* восстановлено равновесие *ступенью ниже* и потом новым порывом снова нарушено, и т.д., пока весь накопленный запас сил не найдёт себе исхода в деятельности *всей манвантары*. Но относительно к следующей эта манвантара может быть рассматриваемая также как порыв, нарушивший божественное равновесие и т.д. »⁵³.

Il termine "manvantara" proviene senza dubbio dalla lettura de *La Chiave della Teosofia*, opera principale assieme a *La dottrina segreta* di

⁵³ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 143)

« Lo slancio turba l'armonia divina e in questo modo crea la materia sulla quale poi sarà impresso il pensiero divino. L'equilibrio sarà ristabilito *per un istante* ad un *gradino inferiore* e poi di nuovo rotto da un nuovo slancio e così di seguito, finché tutta la forza accumulata non troverà sfogo nell'attività di *tutto il manvantara*. Ma in rapporto al seguente questo manvantara può essere considerato anche come uno slancio che turba l'equilibrio divino e così via ».

Elena Petrovna Blavatskaja (1831-1891) nata Hahn (spesso si firmava con lo pseudonimo indiano di Radha Roy), fondatrice nel 1875 della Società teosofica, tuttora attiva, professante particolari credenze mistico-religiose e da cui si separarono in seguito gruppi o singoli individui di correnti diverse (la scissione più clamorosa fu quella di Krishnamurti, fautore nel 1929 della libera spiritualità; si distaccò anche un allievo della Blavatskaja, Rudolf Steiner, fondatore dell'Antroposofia). La Teosofia, che significa "religione della saggezza" o "sapienza divina", trova la sua origine nel III secolo con Ammonio Sacca e i suoi discepoli noti col nome di Analogisti, propugnatori del sistema teosofico eclettico⁵⁴. Leggendo la bibbia della Società teosofica costituita appunto da *La Chiave della Teosofia*, si apprende che i suoi membri erano liberi di professare qualsiasi religione e di aderire a qualsiasi tendenza filosofica, che si esigeva da loro di essere completamente altruisti e dediti al pensiero di arginare la sofferenza umana morale e fisica e di divulgare l'idea della fratellanza su linee pratiche anziché teoriche. Infatti, uno degli scopi della Società era di costituire un nucleo di Fratellanza Universale dell'Umanità senza distinzione di razza, o di credo. La Società non imponeva dogmi o dottrine proprie, ma osservava tutte le verità derivate dai grandi veggenti di ogni religione, si considerava un corpo filantropico e scientifico che faceva della Verità la sua religione. Capisaldi della dottrina teosofica erano i concetti del "manvantara", della reincarnazione e del "karma" o legge della redistribuzione. Per i teosofi l'universo sarebbe stato soggetto a periodiche comparse e scomparse: i Giorni e le Notti di Brahma. Ci sarebbero voluti 14 cicli di "manvantara"⁵⁵, ciascuno

⁵⁴ Gli Analogisti interpretavano tutte le sacre leggende e narrazioni, i miti ed i misteri, con una regola o principio di analogia o di corrispondenza, per cui tutti gli avvenimenti riferiti come accaduti nel mondo esterno, venivano considerati come espressioni ed esperienze dell'anima umana. Essi praticavano inoltre un sistema di meditazione tendente all'estasi, considerata liberazione della mente dalla coscienza finita, unita e identificata con l'infinito.

⁵⁵ Apprendiamo da *La Chiave della Teosofia* che il numero 7 ed i suoi multipli assumevano per i teosofi una particolare valenza mistica: 7 erano i pianeti, situati in 7 diverse dimensioni spazio-temporali, 7 gli stati di coscienza che costituivano l'uomo, 7 i "giri", ciascuno suddiviso in 7 "razze" che componevano il ciclo della vita. È curiosa la coincidenza che più di un critico, tra cui Clemens Cristoph von Gleich, proponga di dividere la vita di Skrjabin in periodi di 7 anni. A sua volta Skrjabin ricorse alla simbologia del numero 7 nel testo del suo "Atto Preliminare" (tradotto in Appendice alle pp. 170-203), dove il principio femminile preannuncia al principio maschile: 7 tentazioni, 7 gloriose imprese, 7 vittorie ed il sacrificio di 7 vittime con l'aiuto di 7 angeli, 7 araldi, 7 colonne di fuoco, 7 volti celesti.

della durata di 308.448.000 anni, per formare un Giorno di Brahma. Durante le notti universali tutto sarebbe in tutto: ogni atomo si dissolverebbe nell'omogeneità.

Si è esagerato riguardo al coinvolgimento di Skrjabin nella Società teosofica: egli non ne divenne mai membro, benché fosse entrato in rapporto di conoscenza, a partire dal 1905, ma soprattutto negli anni 1908-1909 quando risiedeva a Bruxelles, con parecchie persone che militavano in quell'ambiente. In realtà, su un totale di 746 lettere curate e pubblicate da Kašperov, solo quattro di esse menzionano la Teosofia. Nella prima, che reca la data del 5 maggio 1905 ed è indirizzata a Tat'jana, il compositore la informa della lettura di un libro interessante. A qualche giorno di distanza ne precisa il titolo⁵⁶: si tratta de *La Chiave della Teosofia*, che Skrjabin definisce opera "straordinaria" ed estremamente vicina alle sue proprie idee. Nei sei anni successivi non abbiamo alcuna notizia per mano dello stesso Skrjabin, ma la sua amica ed allieva Maria Nemenova-Lunc testimonia del fatto che nel 1906 egli frequentava lo scultore August Niederhäu- sen, soprannominato Rodo, notoriamente vicino all'occultismo. A detta dell'autrice « i loro discorsi giravano solo intorno ai temi dell'occultismo, della personalità della Blavatskaja e della Società teosofica »⁵⁷. In una terza lettera scritta a Tat'jana il 16 febbraio 1911 da Dresda, Aleksandr Nikolaevič dice di aver passato la giornata con una cara persona (l'impresario Sterl) e di « aver discusso (in tedesco) d'arte e di teosofia (soprattutto del "Mistero") »⁵⁸.

L'ultimo cenno alla teosofia compare in una quarta lettera spedita a Tat'jana da Londra il 24 marzo 1914: compaiono i nomi della Società teosofica e di Weed, ex-segretario della sezione londinese; nella stessa lettera egli informa Tat'jana circa la sua intenzione di farsi presentare da Brjančaninov (che lo accompagnava in questo che sarebbe stato il suo ultimo viaggio all'estero) « a delle persone interessanti e bene informate in materia di occultismo »⁵⁹.

Il fatto che Skrjabin non sia mai diventato membro effettivo della Società teosofica non esclude a priori che possa essere stato affascinato da alcuni principi teosofici e che ne abbia accolto qualcuno adattandolo alle

⁵⁶ Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, op. cit., pp. 367-368.

⁵⁷ Nemenova-Lunc, M., "Otryvki iz vospominanij o A. N. Skrjabin", *Muzykal'nyj Sovremennik*, dic. 1915-genn. 1916, p. 108.

⁵⁸ Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, op. cit., p. 559.

⁵⁹ Ibidem, pp. 629-630.

proprie esigenze, soprattutto riguardo alla maturazione del suo progetto di “Mistero”, ovvero sia di una colossale rappresentazione drammatico-liturgica della durata di sette giorni che doveva fare ricorso a tutte le arti per coinvolgere psicologicamente ed emotivamente i partecipanti a questo rito collettivo che per Skrjabin assumeva un significato catartico. Di questo “Mistero” il compositore cominciò a parlare a partire dal 1908; a dire il vero, già in una lettera del dicembre 1907 indirizzata a Nikolaj Fedorovič Findejzen, musicologo ed editore della rivista *Russkaja muzykal'naja gazeta*, vi allude come “главное произведение”, cioè opera principale, ciò che potremmo chiamare “opus magnum”⁶⁰. Lo stesso Skrjabin più volte si riferì al “Poema dell'Estasi” e al “Prometeo” in termini di germi del suo “Mistero”, perciò si può concordare con Leonid Sabaneev⁶¹ che il “Mistero” fu progetto durato una vita. Col passare degli anni, Skrjabin si rese conto dell'inattuabilità di esso e finì col porsi un obiettivo più ridotto e concreto, infatti si dedicò alla lavorazione del cosiddetto “Atto Preliminare” o “Atto Preparatorio”, che avrebbe dovuto costituire il prologo del “Mistero”.

È possibile immaginare che Aleksandr Nikolaevič sia stato attratto da alcuni aspetti della dottrina teosofica propugnata dalla Blavatskaja, ad esempio dal concetto che l'anima umana fosse semplicemente una particella individualizzata dell'Anima dell'universo, destinata, in quanto tale, a ricongiungersi con l'Unità. Leggendo *La Chiave della Teosofia* ci si persuade del fatto che Skrjabin si sarebbe certamente soffermato su affermazioni del genere: « nell'uomo vi è una divina essenza, un Sé superiore, cioè Dio in noi », oppure « non c'è bisogno di una nuova rivelazione; ogni uomo sia a sé stesso rivelazione », « l'uomo interiore è il solo Dio di cui possiamo avere conoscenza ». La Blavatskaja scriveva: « la morte per i nostri Sé spirituali è sempre una salvatrice ed un'amica »⁶², parimenti Skrjabin nei suoi appunti: « Если бы человек знал, как прекрасна смерть »⁶³. Non ci è dato di appurare la posizione di Skrjabin circa i principi teosofici della reincarnazione e del “karma”, sorta di legge di suprema giustizia operante al momento di destinare l'ego ad una nuova dimora (l'ego incarnato sconta le colpe commesse

⁶⁰ Ibidem, p. 493.

⁶¹ Sabaneev, L. L., “Skrjabin, ego tvorčeskij put' i principy chudožestvennogo voploščeniija”, *Muzykal'nyj Sovremennik*, dic. 1915-genn. 1916, p. 121.

⁶² Questa citazione e le altre provengono dalla traduzione italiana dell'opera di Elena Blavatskaja *The Key to Theosophy*, a cura di Margherita Ruspoli, pubblicata a Trieste nel 1966.

⁶³ (traduzione da *Russkie Propilei*, op. cit., p. 144)

« Se l'uomo sapesse com'è stupenda la morte ».

nella sua vita precedente), ma possiamo ipotizzare che egli non sia potuto rimanere indifferente all'idea di una catastrofe e di una conseguente rigenerazione come unico rimedio al male e alla sofferenza sociale. A questo proposito ricordo la sua reazione allo scoppio della Prima guerra mondiale cui si è accennato nel capitolo precedente alle pagine 51-52.

Concluderei questa parentesi sui rapporti di Skrjabin con la Teosofia, dicendo che egli pare aver utilizzato molto liberamente il linguaggio teosofico per esprimere idee ed aspirazioni proprie. Illuminanti le parole del cognato Boris De Schloezer:

« L'influenza della teosofia non fu duratura. In generale Skrjabin si sviluppava in piena autonomia, come se traesse tutto da sé stesso, nutrendosi del proprio succo, trasformando ciò che gli era estraneo in suo proprio »⁶⁴.

Siamo giunti al punto di doverci occupare della versione poetica del "Poema dell'Estasi" in cui trovarono espressione compiuta molti spunti, idee e versi abbozzati negli appunti scritti tra il 1904 e il 1906. Fu un lavoro che dovette appassionarlo e di cui fin dal principio scriveva in termini entusiastici. In una lettera a Tat'jana dell'inizio di dicembre 1904 leggiamo:

« Ho appena finito di scrivere un monologo di una bellezza straordinaria. [...] Sono di nuovo trascinato dall'onda della creazione ad una tale altezza! Soffoco dal piacere, creo meravigliosamente. [...] Sto elaborando un nuovo stile ed è una gioia vedere che mi riesce così bene! »⁶⁵.

Il testo fu pubblicato a spese dell'autore nel maggio 1906 a Ginevra, mentre la composizione dell'omonimo poema sinfonico sarebbe durata altri due anni. Originariamente la musica e presumibilmente anche il testo poetico erano stati concepiti secondo una struttura quadripartita, di cui troviamo uno schema nel quarto quaderno preso in esame e che ho riportato nel Capitolo I alle pagine 31-32. Ricordo che lo schema porta ancora il titolo "Poème orgiaque", che fu poi modificato per esigenze editoriali in quello meno scandaloso di "Poème de l'extase". Come la musica successivamente assunse la forma di un'opera sinfonica in un solo movimento che ricalca a grandi linee la struttura di un allegro di sonata, così anche il poema definitivo consta di 368 versi senza alcuna suddivisione. È necessa-

⁶⁴ De Schloezer, B., *Alexandre Scriabine*, Parigi, 1975, p. 38.

⁶⁵ Skrjabin, *Pis'ma*, op. cit., p. 326.

rio ribadire l'indipendenza che intercorse tra le due opere, le quali, pur essendo generate da un medesimo impulso creativo, non seguono uno sviluppo parallelo e per lo stesso compositore non costituivano un'entità inscindibile: le parole non avevano lo scopo di commentare la musica e la musica non doveva illustrare le parole. Infatti, per scelta del compositore, il poema non fu mai pubblicato unitamente alla partitura, né utilizzato come programma di sala. In una lettera a Margarita Morozova datata 9 settembre 1906 Skrjabin sosteneva che nel poema fosse contenuta la sua visione del mondo e si rammaricava di non avervi allegato delle note informative in occasione della sua pubblicazione.

Il contenuto espresso nei versi è pressoché identico a ciò che è emerso dall'analisi degli appunti "filosofici": l'artista come creatore e demiurgo, l'identificazione della coscienza col cosmo, l'attività creativa che conduce al trionfo dello spirito individuale e all'estasi intesa come stato mistico dalla valenza marcatamente ed esplicitamente erotica. È scomparso l'Uomo-Dio del "Poema divino", mentre è rimasta la personalità individuale dell'artista che si autoafferma: « Я есмь! »⁶⁶.

I versi, di lunghezza varia, presentano diversi schemi metrici: si alternano il piede dattilico e quello trocaico; si può osservare anche l'uso dell'anapesto soprattutto nei passaggi che richiedono un ritmo più marcato ed incalzante, dove lo spirito insegue la vittoria attraverso la lotta contro delle forze da lui stesso generate. Il ritmo risulta essere di tutto il poema proprio l'elemento reso in maniera più efficace, l'ambito in cui, forse, la sensibilità di Skrjabin si muoveva con maggiore disinvoltura.

Per quanto riguarda il lessico, è assolutamente fondata l'osservazione di Ralph Matlaw⁶⁷ circa l'abbondanza di aggettivi verbali (quelli che terminano in -ший, -ščij, suffisso del participio presente), la tendenza ad usare epiteti un po' banali e ad inserire affermazioni che suonano come luoghi comuni:

⁶⁶ « Io sono ». La traduzione in Italiano compare in Appendice alle pp. 160-169. Essa si basa sulla prima pubblicazione del "Poema dell'Estasi" avutasi a Ginevra nel 1906 e per questo stesso fatto si discosta ovviamente dalla traduzione proposta da Amalia Collisani in Appendice al suo libro *Il Prometeo di Scriabin*, pubblicato a Palermo nel 1977, che essendo traduzione di una traduzione (quella inglese inclusa nel volume dello statunitense Faubion Bowers) presenta molte infedeltà rispetto all'originale russo e addirittura veri e propri errori grammaticali (confusione di soggetto e complemento oggetto) che ne stravolgono il senso.

⁶⁷ Matlaw, R. E., "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, inverno 1979, vl. 31, n. 1, p. 16.

Lo spirito, дух, è играющий (giocante)
 желающий (desiderante)
 ласкающий (carezzante)
 страдающий (sofferente)
 зовущий радость (invitante la gioia)
 создающий всё (creante tutto)
 порхающий (svolazzante)
 нарождающий (sorgente)
 целующий (baciante)
 манящий (attraente)

Si confondono i concetti di forza, libertà, volontà, vittoria e divinità. In particolare, l'aggettivo божественный, cioè divino, viene usato 8 volte nel corso del poema, di cui 5 nel breve intervallo di 90 versi. Viene accostato a воля, volontà, а игра, gioco, а сущность, essenza, natura, а полёт, volo, а свобода, libertà.

Come poi scrive Martin Cooper nel suo articolo "Scriabin and the Russian Renaissance", l'autore sembra esaurire tutta la gamma di parole costruite a partire dalle radici крыл- (ala), лет- (volo), твор- (creazione), тайн- (mistero), чуд- (miracolo) ласк- (carezza), пьян- (ebbrezza), рад- (gioia)⁶⁸.

Se si volesse sintetizzare l'atmosfera evocata dal poema con poche espressioni tipiche, basterebbero: жажда жизни, cioè la sete di vita, la *Lebenlust* di Nietzsche, che compare tre volte e чистая бесцельность, l'attività libera, incondizionata, priva di scopo. Il poema canta del volo dello spirito ebbro attraverso i reami dell'amore, dell'orrore, della lotta, del piacere, tutti espressione materiale di stati di coscienza prodotti dalla sua volontà per negazione di stati precedenti. Lo spirito è eternamente alla ricerca di nuove esperienze e non appena raggiunta la felicità, o la vittoria sulle forze che gli si oppongono, viene accolto da un senso di vuoto, di noia che gli guasta la gioia:

Но чем омрачен
 Этот радостный миг?
 Именно тем,

⁶⁸ Cooper, M., "Alexander Scriabin and the Russian Renaissance", *Slavonic and Western Music*, n. 12, Oxford, 1985, p. 228.

Что он цели достиг.
 Он сожалеет
 О прошлой борьбе;
 И на мгновение
 Чувствует он
 Скуку, уныние и пустоту. (vv. 135-143)

Skrjabin, come già si è visto negli appunti, insiste anche qui sul concetto alquanto scontato che non vi sia cosa peggiore della monotonia e della sensazione di sazietà, caratterizzate nel poema con le immagini del veleno e del verme:

То яд разлагающий
 Однообразия,
 Червь пресыщения
 Чувство съедает.
 И криком больным
 Огласилась вселенная:
 Иного!
 Нового! (vv. 160-167)

Qui appare per la prima volta nel poema l'immagine dell'universo implorante qualcosa di nuovo, di diverso. Essa torna altre tre volte in un crescendo che raggiunge l'apice ai versi 315-320 nel quadro di un amplesso tra lo spirito ed il mondo (мой мир возлюбленный) che cercava un creatore e finalmente l'ha trovato:

Я свобода тобою любимая,
 Ты мой возлюбленный мир!
 Я прихожу
 Тебя ослепить
 Великолепием
 Снов очарованных;
 Я приношу тебе
 Прелесть волшебную
 Жгучей любви
 И ласк неизведанных.
 Отдавайся доверчиво мне!
 Я настигну тебя океаном блаженств

Влюбленным, манящим, ласкающим,
То тяжёлой волной набегающим,
То лишь в отдалении играющим,
И целующим тебя

Лишь разбрызгами.

А ты будешь безумно хотеть

Иного

Нового!

И тогда дождём цветочным

Буду падать на тебя,

Целой гаммой ароматов

Буду нежить и томить,

Игрой благоуханий

То нежных, то острых

Игрой прикосновений,

То легких, то бьющих.

И замирая

Ты будешь страстно

Шептать:

Ещё,

Всегда ещё!

Тогда я ринусь на тебя

Толпой чудовищ страшных

С диким ужасом терзаний,

Я наползу кишасим стадом змей

И буду жалить и душить!

А ты будешь хотеть

Всё безумней, сильнее.

Я тогда упаду на тебя

Дождём дивных солнц.

И зажгу вас молниями

Моей страсти

Священные

Огни желаний

Самых сладостных,

Самых запретных,

Самых таинственных. (vv. 287-335)

Questa sezione di monologo dello spirito si potrebbe definire un inno alla sensualità per la ricchezza di riferimenti alle varie sfere sensoriali. Giusta, a mio parere, l'osservazione del Matlaw⁶⁹ riguardo alle immagini sine-stetiche che lasciano un po' freddo il lettore, non riuscendo a comunicargli altro se non un generico colorito decadente facilmente assimilabile a buona parte della letteratura russa dell'epoca.

Per quanto concerne la struttura del poema, esso si divide idealmente in due ampie sezioni; la prima che descrive il volo dello spirito attraverso atmosfere ora luminose, ora minacciose, ora languide, si protrae fino al verso 226 ed è caratterizzata dalla ripetizione, talvolta integrale, talvolta parziale dei primi 11 versi praticamente invariati:

Дух,
 Жаждой жизни окрылённой
 Увлекается в полёт
 На высоты отрицания.
 Там в лучах его мечты
 Возникает мир волшебный
 Дивных образов и чувств.
 Дух играющий,
 Дух желающий,
 Дух мечтою всё создающий,
 Отдаётся блаженству любви. (vv. 1-11)

Tra questo frammento e il suo ritorno leggermente variato, Skrjabin utilizza una serie di avverbi che spezzano l'andamento della descrizione: "Но внезапно..." (Ma improvvisamente...), "Но снова..." (Ma di nuovo...); il ritmo si fa via via più incalzante fino al punto in cui il discorso tra i versi 183 e 197 è condotto in prima persona dallo spirito che invoca il pulsare sempre più accelerato della vita:

Этим ритмом учащенным
 Бейся жизни пульс сильней!
 О мой мир, моя жизнь,
 Мой расцвет, мой экстаз!
 Ваше каждое мгновение
 Создаю я отрицанием
 Раньше пережитых форм.

⁶⁹ Matlaw, R. E., op. cit., p. 16.

Я вечное
 Отрицание.
 Ещё,
 Всегда ещё!
 Более сильного,
 Более нежного,
 Новых терзаний,
 Новых блаженств. (vv. 183-197)

Al verso 227 comincia la seconda sezione, costituita interamente dal monologo dello spirito, salvo una piccola coda finale dove sono descritti lo stesso spirito all'apice del suo essere e l'universo, finalmente consapevole, che a chiusura del poema fa risuonare il suo grido gioioso "Я есмь!" ("Io sono!").

Non è facile trovare una precisa corrispondenza tra i versi e la musica del "Poema dell'Estasi", tuttavia, a grandi linee si può delinearne la seguente traccia: il poema si apre con lo spirito che indugia in un sentimento di languore (nella partitura troviamo il primo tema molto espressivo eseguito dal flauto con l'indicazione "Andante. Languido" e il secondo tema "Lento. Soavemente" al clarinetto), presto minacciato dai "ritmi minacciosi di un cupo presentimento" (il tema inquietante "Allegro non troppo" intonato dai corni) che riesce a sopraffare (tema vittorioso delle trombe "avec une noble et douce majesté"), per poi abbandonarsi nuovamente ad un amore voluttuoso ("Moderato avec délice" a misura 111, seguito dalle inusuali indicazioni "très parfumé", "avec une ivresse toujours croissante", "presque en délire"). Il poema in versi prosegue con un passaggio in cui lo spirito è dapprima turbato e poi nuovamente raggianti che non è riscontrabile nella musica. La sezione dedicata al conflitto tra luce ed ombra e alla lotta sulle forze del male da cui lo spirito esce nuovamente trionfante, è svolta parallelamente dall'"Allegro drammatico" col quale comincia la zona di sviluppo del materiale tematico precedentemente esposto, attraverso punte di alta tensione indicate come "tragico", "tempestoso"; lo sviluppo si conclude col ritorno del tema vittorioso delle trombe "avec une noble et joyeuse émotion".

Il musicologo Hugh Macdonald⁷⁰ suggerisce acutamente di accostare il monologo dello spirito (verso 227 e sgg.) alla "Quinta Sonata" op. 53 che

⁷⁰ Macdonald, H., "Words and music by A. N. Skryabin", *The Musical Times*, gennaio 1972, p. 25.

musicalmente costituisce un dittico assieme al “Poema dell’Estasi” op. 54. Dove termina il cammino relativamente parallelo tra le due opere omonime subentra la Sonata, cui non a caso il compositore appose i primi 9 versi del monologo dello spirito:

“Я к жизни призываю вас
Скрытые стремления!
Вы, утонувшие
В тёмных глубинах
Духа творящего,
Вы боязливые
Жизни зародыши,
Вам дерзновение
Я приношу!” (vv. 227-235)

Il “Poema dell’Estasi”, centro nevralgico nell’evoluzione della visione del mondo di Skrjabin e al contempo “anello di un’unica catena artistica e ideale”⁷¹, assume un’importanza particolare in quanto ci rivela molto chiaramente quale sia la più giusta collocazione di questo complesso artista nel contesto culturale in cui visse ed operò. Ciò implica la possibilità di interpretarlo in un’ottica che tenga in considerazione le varie componenti della sua sensibilità ed i vari ambiti in cui queste trovarono espressione. È indubbio che Skrjabin come compositore visse una condizione di consapevole e voluto isolamento rispetto al panorama musicale della Russia all’inizio del XX secolo, sia perché la sua personalità egocentrica lo portava a rifiutare la conoscenza ed il confronto con l’opera altrui, sia perché trascorse all’estero un tempo relativamente lungo rispetto al breve periodo di maturità artistica e, più in generale, rispetto alla sua vita interrotta a soli 43 anni. Inoltre, la sua musica non è ascrivibile ad una determinata corrente, né ha avuto schiere di seguaci e di imitatori. Ciononostante, non va trascurato il fatto che ancora in vita conobbe una vasta reputazione ed un considerevole successo grazie al sostegno di artisti, poeti e di rappresentanti della società colta ed intellettuale di Mosca e Pietroburgo, i quali evidentemente si sentivano a lui spiritualmente affini. Plechanov scrisse che « la sua musica era la trasposizione in suono della sua epoca [...] e che esprime-

⁷¹ Cito il programma di sala redatto da Virgilio Bernardoni per un concerto della stagione sinfonica R.A.I. tenutosi al Conservatorio G. Verdi di Milano l’11 e 12 gennaio 1990.

va pienamente lo stato d'animo di una parte significativa dell'intelligencija e di un momento particolare della sua storia »⁷².

Nel prossimo capitolo ci si soffermerà in maniera specifica sui rapporti tra Aleksandr Nikolaevič Skrjabin ed il Simbolismo, con l'obiettivo di individuare il duplice movimento di interesse e talvolta di influenza che intercorse tra il compositore ed i poeti a lui contemporanei. Il "Poema dell'Estasi" funge da tramite tra i due capitoli, perché già in esso, concordando con l'opinione di Maria Girardi, « affiorano indiscutibilmente elementi estrapolati dai precetti simbolisti »⁷³, quali la corrispondenza tra mondo fenomenico e mondo noumenico, tra realtà esteriore e realtà interiore, tutti temi che saranno ripresi anche nel testo poetico dell'"Atto Preliminare", ultima opera letteraria di Skrjabin di cui volutamente abbiamo rimandato la trattazione al capitolo successivo.

Concludo affermando, d'accordo con Danilevič e con Boris De Schloezer⁷⁴, la qualità essenzialmente romantica dell'arte di Skrjabin, dove il termine "romantico" non designa un particolare fenomeno storico, bensì una costante senza tempo dell'attività creativa: romantico è colui che concepisce l'arte come mezzo d'azione efficace non solo sul piano estetico, ma anche sul piano della realtà. Per molti aspetti il Simbolismo può essere considerato un prolungamento del Romanticismo: anche i poeti simbolisti e con loro Skrjabin, concepivano l'arte come modo di conoscenza superiore, mezzo per accedere al divino, alla "vera" realtà, suscettibile anche di essere trasformata attraverso un atto di volontà dell'artista.

In tal senso la figura di Skrjabin, fenomeno quasi incomprensibile sul piano puramente musicale, trova una sua spiegazione e acquista spessore se viene inserita in un contesto culturale nel quale vissero e operarono i poeti che, ciascuno in maniera personale e con contenuti originali, possono essere compresi nel termine generico e polivalente di "Simbolismo" russo.

⁷² Plechanov, G. V., *Literatura i estetika*, Mosca, 1958, vl. II, p. 495.

⁷³ Girardi, M., "L'ultimo istante è assoluta differenziazione e assoluta unità. L'estasi", in *Viaggio in Italia*, a cura di Carlo de Incontrera, 1989, p. 398.

⁷⁴ Nelle opere indicate rispettivamente alle note n. 3 e n. 34.

CAPITOLO III
RECIPROCHE INFLUENZE E PUNTI DI CONTATTO
NEL RAPPORTO TRA A. N. SKRJABIN E I SIMBOLISTI

Nel presente capitolo si procederà ad esaminare quali motivi tematici e mezzi stilistici A. N. Skrjabin possa aver desunto da quel complesso movimento culturale che viene designato col nome di Simbolismo o con i termini più ampi e generici di Modernismo o di Neo-Romanticismo ed, in particolare, a quali poeti egli si sia sentito maggiormente affine per sensibilità, poetica, filosofia dell'arte. Viceversa, si porranno in evidenza anche l'attrazione, il fascino esercitato dal compositore sui poeti contemporanei, i quali di Skrjabin fecero in alcuni casi il loro idolo.

Non è questo il contesto per trattare in maniera esaustiva del Simbolismo russo, né per analizzare le caratteristiche peculiari di ciascuno degli artisti che lo rappresentarono e che apportarono al movimento contenuti personali e diversi l'uno dall'altro. Mi limito a ricordare che attraverso le due fasi in cui solitamente si distingue, il Simbolismo durò un ventennio, fino al 1910 circa (data in cui i critici indicano la sua fine, sebbene proprio in quell'anno Aleksandr Blok scrivesse il saggio *Sulla situazione attuale del simbolismo russo*, d'accordo con Vjačeslav Ivanov, che esso fosse più vivo che mai) per essere poi affiancato, contrastato e superato dalle nuove tendenze dell'acmeismo e del futurismo.

Se i primi Simbolisti russi (che tanto si erano dedicati alla traduzione dei Simbolisti francesi, di Poe, Ibsen, Nietzsche) rivelano una maggiore dipendenza dalla letteratura straniera propriamente decadente, la generazione seguente di Vjačeslav Ivanovič Ivanov, di Andrej Bielyj (pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev), di Aleksandr Aleksandrovič Blok, di Jurgis Kazimirovič Baltrušajtis, produsse un Simbolismo più tipicamente russo che si esprime sia nella pratica artistica sia in campo teorico con una precisa consapevolezza filosofica. I principi di partenza del Simbolismo russo

furono comuni al Simbolismo europeo (il concetto del mondo come apparenza, come fenomeno esteriore oltre il quale si cela una realtà superiore di difficile accesso; il simbolo come rapporto misterioso tra *realia* e *realiora*, decifrabile grazie all'intuizione dell'artista; la corrispondenza, cioè la relazione orizzontale tra i simboli; l'analogia e la comunicazione sinestetica tra le varie arti e tra le sensazioni derivate dai vari organi percettivi; il ruolo fondamentale della musica), rispetto al quale il movimento russo si sviluppò una decina di anni dopo e presentò determinate caratteristiche peculiari, inconfondibilmente nazionali.

Soprattutto la seconda fase, di cui Vjačeslav Ivanov (1866-1949) fu il massimo teorico, assunse a differenza del Simbolismo soggettivista francese, ad esempio, un colorito marcatamente mistico-religioso, che già aveva contraddistinto l'opera di Merežkovskij, rappresentante della prima generazione simbolista. Essere poeta significava dunque diventare sacerdote di una verità resa ed intuita attraverso simboli; l'arte non poteva essere fine a se stessa, ma mezzo che conduceva, non tanto alla bellezza come valore supremo, quanto al divino. Rispetto anche al primo Simbolismo russo, la fase successiva sostituì alla religione della bellezza la bellezza della religione, al misticismo estetico l'estetica mistica. Filiazione per molti aspetti del romanticismo, il Simbolismo russo non solo riabilitò ma portò all'estremo la spiritualità individuale: l'unica forma di espressione ammessa divenne l'esperienza individuale (la poesia fortemente egocentrica di Sologub, fondata sulla negazione del reale e sull'idolatria dell'Io, è emblematica di questa tendenza). Milena Savinelli nel suo interessante saggio su Skrjabin¹, propone un accostamento del Simbolismo russo all'Espressionismo sulla base di un ultrasoggettivismo che sfocia in entrambi i movimenti nell'irrazionalità assoluta e in una concezione medianica dell'arte. Sui due movimenti, tralaltro, ebbero una notevole risonanza le teorie teosofiche della Blavatskaja e l'occultismo di Swedenborg, in cui i Simbolisti avrebbero ravvisato, scrive la Savinelli « una rispondenza particolare alla loro ansia di illimitato, a quello stato di attesa angosciosa nella quale era sempre ricorrente il presentimento di una catastrofe universale, temuta e nello stesso tempo auspicata quale unica possibilità di totale rinascita »². Elementi comuni sarebbero ancora la totale inconciliabilità dell'artista col mondo reale, contro cui la coscienza soggettiva si ribella con un atto di liberazione,

¹ Savinelli, M., "Il simbolismo nell'opera di Scriabin", *Chigiana*, XXII, Nuova serie 2, Firenze, 1965, pp. 133-146.

² *Ibidem*, p. 136.

l'“estasi” dei Simbolisti (momento in cui lo spirito valica la barriera dell'Io per ricongiungersi col principio creatore e la totalità del creato), l'*Urschrei* degli Espressionisti. Per approdare all'essenza stessa dell'essere i Simbolisti esaltavano le forze oscure e liberatrici dell'inconscio, così come gli Espressionisti auspicavano un ritorno all'immediatezza istintiva.

Un ulteriore elemento dell'estetica simbolista è rappresentato, come è noto, dal trionfo della musica che viene a trovarsi in stretta parentela con la poesia, talvolta si identifica con essa, come nelle *Sinfonie* di Belyj, le quali sono scritte in una prosa che ricalca il linguaggio musicale tramite l'immissione di ritornelli, riprese, sincopi, pause, la divisioni in frasi, la numerazione delle battute, ecc.). Tutti i Simbolisti collocarono la musica al primo posto di un'ideale gerarchia delle forme artistiche; per Belyj³ essa era principio poetico ed espressione ideale del simbolo, sua quintessenza, come pure il simbolo, referente di una realtà ineffabile, era a sua volta sempre musicale. La musicalità è una componente fondamentale delle opere dei poeti simbolisti, sia quando ha valore di pura suggestione sonora ottenuta tramite un ricercato verbalismo che vuole essere essenzialmente sensuale (come fu spesso in Bal'mont), sia quando è significativa, nel senso che si esplica attraverso un verbalismo simbolico, semantico e non si riduce a sola magia fonica della parola.

Sulla rivista *Il vello d'oro*, che come tante altre (*La Bilancia*, *Il mondo dell'arte*, per citarne alcune) svolse un ruolo fondamentale ai fini della diffusione e della sopravvivenza del movimento simbolista, ospitando gli interventi di poeti, letterati, pittori, musicisti, soprattutto tra il 1906 e il 1907 furono pubblicati non pochi articoli di poeti e critici riguardanti la musica.

Andrej Belyj nell'articolo “Il principio della forma nell'estetica”⁴ parte dall'affermazione che il punto di partenza dell'arte sia unico e che ciascuna singola arte si avvalga di peculiari mezzi espressivi. L'autore si chiede se esista una norma comune per le forme espressive delle varie arti, se, cioè, vi sia un principio che le disponga secondo un piano prestabilito. Nessuna forma artistica sarebbe in grado di afferrare, di comprendere tutta la realtà, dunque avrebbe luogo un processo di differenziazione tra le varie arti. Belyj prosegue passando in rassegna le varie arti ed individuando in esse una preponderanza dell'elemento temporale o spaziale, che risultano dimensioni inversamente proporzionali l'una rispetto all'altra. La musica si

³ Belyj, A., “Simvolizm kak miroponimanie”, *Mir iskusstva*, n. 5, 1904.

⁴ Belyj, A., “Princip formy v estetike”, *Zolotoe runo*, n. 11-12, 1906, pp. 88-96.

evidenzia come arte astratta rispetto al mondo visibile, alle rappresentazioni che ci offre la realtà, l'arte che meglio di ogni altra soddisfa l'esigenza primaria del simbolismo di trasmettere attraverso elementi finiti la dimensione ideale. Cito ora il paragrafo in cui lo spirito della musica, arte per eccellenza temporale, si configura come "energia creativa nascosta", presente in quanto "spazialità ideale" allo stato di potenza anche nelle arti non musicali:

«Здесь (в музыке) временность выражается в ритме. Пространственность не дана. Выражается она посредством туманных аналогий. Высота и сила тона аналогичны плотности и расстоянию масс. Качество тона аналогично цвету. Эти аналогии не дают пищи для сколько-нибудь существенных выводов. В музыке пред нами идеальное пространство. Следовательно, и образы, вызываемые музыкой, идеальны. Если искусство символично, то задача его образов – совместить в элементах конечного, идеальное, вечное. Но образы, вызванные музыкой, совершенны: вот почему музыка, будучи формой временной, влияет и на пространственные формы искусства. Вот почему дух музыки возможен в по существу немзыкальных формах искусства. Там он потенциально дан. Музыка поэтому – скрытая энергия творчества; чем меньше формальных средств затрачено на воплощение этой энергии, тем совершеннее форма образа. Время есть форма внутреннего чувства. И потому-то музыка, являясь чисто временной формой, выражает символы кажущиеся нам особенно глубокими. Музыка углубляет всё, к чему не прокоснётся. Музыка – душа всех искусств. Вот почему в ней намечаются ясно основные требования, которые мы должны предъявлять искусству. Символ есть соединение переживания с формой образа. Но такое соединение, если оно возможно, доступно посредством формы внутреннего чувства, т.е. времени. Вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален»⁵.

⁵ Ibidem, pp. 89-90.
(traduzione)

«Qui la temporalità si esprime nel ritmo. La spazialità non è data. Essa si esprime per mezzo di nebbiose analogie. L'altezza e l'intensità del tono sono analoghe alla densità e alla distanza delle masse. La qualità del tono è analoga al colore. Queste analogie non permettono di trarre alcuna conclusione sostanziale. Nella musica ci troviamo davanti ad uno spazio ideale. Conseguentemente, anche le immagini suscitate dalla musica sono ideali. Se l'arte è simbolica, allora il compito delle sue immagini è di trasportare negli elementi finiti l'ideale, l'eterno. Ma le immagini suscitate dalla musica sono perfette: ecco perché la musica, pur essendo una forma temporale, influisce anche sulle forme artistiche spaziali. Ecco perché lo spirito della musica si fa sentire anche in quelle forme che di per sé non sono musicali. Qui essa è data in potenza. Quindi la musica è l'energia nascosta della creazione; quanto minori sono i mezzi formali impiegati nell'incarnazione di questa energia, tanto più perfetta è la forma dell'immagine. Il tempo è la forma del sentimento interiore. Anche per questo motivo, la musica, manifestandosi quale forma puramente temporale, esprime dei simboli che ci appaiono particolarmente profondi.

Il critico musicale K. Ejges nell'articolo "Musica ed estetica"⁶ pubblicato sulla stessa rivista, analizza il ruolo della musica nell'ambito delle nuove tendenze artistiche, sorte in opposizione alla cultura scientifica e pragmatica dominante, tramite le quali nuove concezioni religiose ed estetiche cominciavano a diffondersi anche nei circoli intellettuali russi. Sulla scia di Schopenhauer, Ejges distingue la musica, definita "arte creativa", dalle "arti descrittive" e ne sottolinea il carattere di avulsione rispetto al mondo fenomenico e di enigmaticità in quanto depositaria del mistero della creazione artistica nella sua forma più pura. La musica non si riduce né a fenomeno interiore, né a fenomeno esteriore del mondo acustico: è al contempo sentimento e rappresentazione del suono. Per Ejges la definizione più adatta alla musica sarebbe "воля к звукам", ossia "volontà di suoni," ribadendo in tal senso la sua essenza metafisica. A differenza dal pittore, ad esempio, il quale nel corso della creazione prova un'emozione derivante dal fatto che la realtà acquista un colorito speciale, che egli si eleva al di sopra della realtà ad una quota tale che essa si trasforma in sogno, il compositore durante l'atto creativo prova una sensazione di ebbrezza e di comunione con altri mondi, con tutto sé stesso contempla "il trascendente sotto forma di un sistema cosmico di suoni in tutta la sua bellezza celeste". Ogni tentativo di spiegare la musica a parole è per l'autore assurdo ed inutile: l'esteta della musica ha il compito di purificare l'anima degli ascoltatori dalle tendenze e dai pregiudizi che vengono loro inculcati da un'ottusa cultura razionale e di indicare l'accesso al mistero della musica in quello stato d'ispirazione che va posto accanto ad altri stati mistici al pari degli stati contemplativi e religiosi.

Nell'articolo "La musica come una delle esperienze mistiche superiori"⁷ Ejges prosegue la sua speculazione nel campo della mistica condividendo la distinzione già operata da Vladimir Solov'ev tra mistica pratica (l'effettiva comunicazione dello spirito col sovrannaturale, con le forze misteriose, libero dai vincoli spazio-temporali) e filosofia mistica (la conoscenza delle cose divine, l'immediata comprensione della verità, del Dio) e

La musica approfondisce tutto ciò che sfiora. La musica è l'anima di tutte le arti. Ecco perché in essa si osservano in modo chiaro i principali aspetti che noi dobbiamo esigere dall'arte. Il simbolo è l'unione dell'emozione con la forma dell'immagine. Ma tale unione, laddove possibile, è accessibile mediante la forma del sentimento interiore, cioè del tempo. Ecco perché ogni vero simbolo è spontaneamente musicale ».

⁶ Ejges, K., "Музыка и эстетика", *Zolotoe runo*, n. 5, 1906, pp. 60-62.

⁷ Ejges, K., "Музыка, как одно из высших мистических переживаний", *Zolotoe runo*, n. 6, 1907, pp. 54-57.

suddividendo la mistica nei livelli bassi, la cosiddetta mistica del caos, legata a temporanei stati di ebbrezza, di smarrimento o di paura e nei livelli superiori della mistica religiosa o artistica. L'atto creativo e il momento d'ispirazione si configurano dunque come forme dell'esperienza mistica superiore, che per sua stessa essenza si colloca al di sopra della razionalità umana. L'esperienza mistica presuppone la non-unicità del mondo fenomenico in cui viviamo, prima del quale esisteva il mondo del caos e oltre il quale esiste un mondo superiore cui l'uomo tende col suo spirito nel corso della stessa esperienza. Ogni forma artistica, prosegue l'autore, va intesa come risultato e come processo originatosi da un'unica fonte rappresentata dall'ispirazione artistica. La musica emerge rispetto alle altre arti proprio perché in essa coincidono risultato e processo e ogni realizzazione musicale è vivo slancio verso una dimensione superiore, la concretizzazione della volontà stessa dei suoni. La conclusione cui giunge l'autore è l'incompatibilità, l'impossibilità di interazione tra la filosofia, attività razionale tesa a conoscere la verità sulla natura dell'esistenza e la musica, espressione artistica tesa alla bellezza e all'immediata comprensione del mondo.

Abbandono temporaneamente il tema della mistica, cui farò ritorno riferendomi in maniera specifica a Skrjabin, per soffermarmi sulla posizione di un altro critico, responsabile della sezione dedicata alla musica de *Il vello d'oro*, Emilij Karlovič Metner (1872-1936), fratello del più famoso Nikolaj, compositore e pianista. Sono interessanti due osservazioni di Metner (che firmò sempre con lo pseudonimo Vol'fing), espresse rispettivamente negli articoli "La primavera musicale" e "Il modernismo e la musica"⁸. La prima riguarda una conferenza del musicologo Suvorovskij al Museo storico di Mosca sull'arte di Čajkovskij e di Čechov in cui era stata presentata l'idea, condivisa da Metner, di un Čechov sosia letterario di Čajkovskij ed entrambi rappresentanti di una tendenza "incorreggibilmente pessimista"⁹. Secondo Metner, però, tale pessimismo lascerebbe uno spiraglio alla speranza che traspare dalla loro "nostalgia dell'ideale" e nella loro "aspirazione al sublime". Quest'ultimo sentimento, infatti, condurrebbe all'ottimismo e non solo nel senso di una semplice ed umana gioia di vivere, tipica dei geni del passato, quali furono Raffaello, Goethe, Mozart, ma

⁸ Vol'fing, E. K. (pseud. Metner), "Muzykal'naja vesna", *Zolotoe runo*, n. 5, 1906, pp. 69-72; "Modernizm i muzyka", *Zolotoe runo*, n. 3-4, 1907, pp. 63-70.

⁹ Nelle sue memorie su Skrjabin L. L. Sabaneev riporta il giudizio entusiastico del compositore sull'arte di Čajkovskij: « Sono giorni di festa uno dopo l'altro! L'arte deve essere una festa... », in L. L. Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabine*, Mosca, 1925, p. 100.

di un ottimismo sovrumano. Il musicista che gode di questo ottimismo di ordine superiore possiederebbe una più complessa organizzazione psicologica rispetto agli altri uomini che farebbe di lui il precursore di un nuovo genio straordinario, di un Messia musicale, autore di un'opera d'arte che porterebbe nel mondo "sovrastellare" fievoli reminiscenze del mondo terreno e che, a differenza dell'arte antica, non sarebbe più accessibile a tutti, ma solo agli eletti. Questo ottimismo si rifletterebbe già, secondo Metner, nelle opere di Wagner, Nietzsche, Maeterlinck, Bal'mont, Skrjabin e Rebikov¹⁰. La seconda osservazione di Metner riguarda la suddivisione della musica degli ultimi due secoli secondo tre tipologie: prima di Beethoven la musica viene definita "zoologica", da Beethoven a Wagner "umana" e a partire da Wagner, fino a comprendere espressamente Skrjabin e Rebikov, "sovrumana". Riassumendo, gli interventi di Belyj, Ejges e Metner rivelano chiaramente che negli ambienti di tendenza simbolista si esaltava la musica quale arte eletta, dalla natura essenzialmente mistica e che l'opera di Skrjabin veniva percepita come espressione di sovrumano ottimismo. Ci è dato di comprendere come, proprio in virtù di questa sua caratteristica, la musica di Skrjabin trovasse un naturale accostamento alla poesia simbolista, in particolare a Bal'mont.

Fu proprio Emilij Karlovič Metner della redazione de *Il vello d'oro* a proporre a Aleksandr Nikolaevič Skrjabin al principio del 1906 di collaborare con la rivista. La lettera di risposta, datata 15 febbraio 1906¹¹ e inviata

¹⁰ Vladimir Ivanovič Rebikov (1866-1920), compositore e pianista. Verso il 1900 elaborò un proprio stile aperto ad influssi impressionisti ed espressionisti, che fece di lui uno dei compositori russi più modernisti della sua generazione. Nelle sue musiche sinfoniche, cameristiche ed operistiche impiegò frequentemente scale a toni interi e dissonanze irrisolte. La sua musica voleva essere un'espressione psicologica da utilizzare talvolta come sostegno a scene liriche mimate chiamate "Melomimiche".

¹¹ I collaboratori della rivista erano poeti, scenografi, pittori, tra cui si ricordano: L. Andreev, R. Ajčental'd, A. Benois, L. Bakst, K. Bal'mont, I. Bibilin, A. Blok, I. Bunin, M. Vološin, M. Vrubeľ, S. Gorodeckij, M. Dobružinskij, V. Ivanov, K. Korovin, P. Kuznecov, A. Kuprin, S. Makovskij, N. Miňskij, V. Rebikov, N. Roerich, M. Sar'jan, I. Sac, V. Serov, K. Somov, S. Sud'binin, G. Čulkov, K. Juon.

Traduco per intero la lettera di A. N. Skrjabin a E. K. Metner pubblicata in A. N. Skrjabin, *Pis'ma*, a cura di A. V. Kašperov, Mosca, 1965:

15 febbraio 1906, Ginevra

2, Chemin de la Fontaine, Servette

Carissimo ed onorato Emilij Karlovič

La prego di accettare la mia più sincera gratitudine per l'onore che mi fate invitandomi a partecipare alla sezione di cui Lei è responsabile alla redazione della nuova

da Servette nei pressi di Ginevra, luogo di residenza degli Skrjabin, denota il fatto che il compositore si sentiva onorato dall'offerta di Metner, cui si dichiarava lusingato e disponibile all'invio di articoli musicali, pur senza voler assumere un impegno fisso o responsabilità circa i termini di consegna del materiale. Nella stessa lettera Skrjabin faceva inoltre presente che i suoi studi erano al momento rivolti verso ambiti che concernevano la musica solo indirettamente (la teosofia? la filosofia?). Probabilmente fu per mancanza di tempo che il compositore non riuscì a realizzare il suo intento di dedicarsi alla critica.

Durante i sei anni di permanenza all'estero inevitabilmente si affievolirono i rapporti di Skrjabin con la vita culturale russa, ma col definitivo rientro in patria nel gennaio 1910 egli ricominciò a frequentare il salotto di Margarita Morozova (dove ebbe modo di rivedere Andrej Belyj) e i vari circoli culturali, in particolare il "Circolo letterario-artistico", attivo a Mosca dal 1898 al 1923, che raggruppava artisti di varie tendenze e la "Società della libera estetica", la quale esistette dal 1907 al 1917 e vide la fervida partecipazione di Valerij Brjusov. Il primo incontro con Vjačeslav Ivanov, il profeta di una poesia *ancilla theologiae*, avvenne il 1° febbraio 1909: il compositore si trovava a Pietroburgo da qualche giorno per seguire le prove della prima esecuzione russa del suo "Poema dell'Estasi" op. 54 e gli fu proposto di dare un concerto in occasione della fondazione di una nuova rivista d'ispirazione vagamente simbolista. Alla serata parteciparono tutti gli esponenti della Pietroburgo artistico-letteraria, tra cui Vjačeslav Ivanov, il quale dopo un periodo di permanenza all'estero sarebbe tornato a Mosca solo nel 1912. Nell'aprile di quell'anno Ivanov rivide Skrjabin e gli fece dono di una copia della sua raccolta *Cor ardens* con la seguente dedica: « Al profondamente stimato Aleksandr Nikolaevič Skrjabin in ricordo di una conoscenza passeggera, con la speranza che essa possa diventare

rivista. Sarei molto felice di partire alla ricerca del vello d'oro, tanto più insieme a dei compagni di viaggio così degni di stima e con piacere spedirò alla Sua rivista alcuni articoli sulla musica che ho intenzione di scrivere, ma non posso assicurarLe una collaborazione continua e regolare, poiché, in primo luogo, la cosa occuperebbe troppo tempo e mi distoglierebbe dal mio lavoro principale, in secondo luogo, i settori che sto studiando attualmente non sono direttamente in rapporto con la musica. Pertanto, se Lei vorrà la mia collaborazione di tanto in tanto per *Il vello d'oro*, sarò lieto di esaudire il suo desiderio, benché in tal caso non possa assumere alcun obbligo riguardo ai termini di consegna.

Di nuovo La ringrazio, voglia gradire i miei rispettosi saluti.

A. Skrjabin

profonda »¹². Si avverò il desiderio di Ivanov, tantevero che in una lettera scritta a S. A. Vengerov dopo la morte del compositore leggiamo: « L'amizizia con Skrjabin durante gli ultimi due anni della sua vita ha rappresentato un evento significativo e luminoso lungo il cammino del mio spirito »¹³. La stima era reciproca a voler credere a Sabaneev che riportava nei seguenti termini il giudizio di Skrjabin su Ivanov: « Che persona interessante! [...] È vicino a me e alle mie idee come non lo è nessuno... »¹⁴.

Il confronto tra i due personaggi mette in luce effettivamente non poche affinità: sulle orme di Vladimir Solov'ev (1853-1900), uno fra i massimi pensatori russi della fine del XIX secolo, oltre che poeta, il quale aveva profetizzato che l'artista del futuro avrebbe convocato le forze sovrannaturali per la trasfigurazione del mondo e aveva definito la bellezza artistica in termini di incarnazione nella materia di un principio superiore, Vjačeslav Ivanov fin dal 1903, data di una sua poesia intitolata *Творчество*, ossia *La creazione* appartenente al suo primo ciclo di poesie, *Gli astri piloti*, chiamava l'artista a trasformare l'universo. Ivanov, sostenendo la qualità teurgica dell'arte, auspicava l'avvento di un'arte-celebrazione che potesse unire gli uomini in una gioia collettiva. All'epoca della conoscenza con Ivanov, Skrjabin stava lavorando al suo "Mistero", progetto risalente agli anni di gestazione del "Poema dell'Estasi". Non a caso il "Mistero" avrebbe dovuto essere un rito collettivo (a quest'epoca appare definitivamente superata la fase solipsistica di impronta nietzscheana), attraverso una partecipazione delle varie arti, le quali sarebbero state finalmente riunificate com'era negli antichi rituali. A questo proposito cito parzialmente l'articolo di Sabaneev apparso sull'almanacco *Il cavaliere azzurro* a cura di Marc e Kandinskij riguardo al "Prometeo" o "Poema del fuoco" op. 60 di Skrjabin, prima opera in cui il compositore tentò di unire luce e suono, non a fini scenografici o estetici, ma mistici:

« [...] È l'idea dell'arte come processo mistico che serve a raggiungere un'esperienza estatica dell'essere: l'estasi, la visione dei sommi programmi della Natura. Dalla "Prima Sinfonia" fino al "Prometeo" assistiamo all'evolversi progressivo di questa idea. [...] Sono tutti stadi di un'unica e medesima idea che troverà concretizzazione nel "Misterium" di Skrjabin, in un rituale grandioso in cui, per

¹² Kržimovskaja, E., "Skrjabin i russkij simvolizm", *Sovetskaja muzyka*, n. 2, 1985, pp. 82-83.

¹³ Ivanov, V. I., *Autobiografičeskoe pis'mo S. A. Vengerovu*, in *Svet večernij*, Oxford, 1962, p. 193.

¹⁴ Sabaneev, L. L., *Vospominanija o Skrjabine*, Mosca, 1925, pp. 161-162.

suscitare lo slancio estatico verranno messi in opera tutti i mezzi di esaltazione, tutte le possibili seduzioni dei sensi" (cominciando dalla musica per arrivare alla danza, con giochi di luce e sinfonie di profumi). Se si penetra profondamente l'essenza dell'arte mistica di Skrjabin, appare evidente che non si ha né il motivo né il diritto di circoscriverla alla sola musica. L'arte mistico-religiosa, che serve ad esprimere tutte le segrete facoltà dell'uomo, che mira al conseguimento dell'*estasi*, ha sempre fatto ricorso a *tutti* i mezzi per agire sulla psiche. Per rendersene conto basta osservare la nostra liturgia attuale, erede degli antichissimi rituali mistici. Nella liturgia non si è forse conservata, seppure in forma attenuata, l'idea dell'unione delle arti in una sola arte? [...] Dal tempo delle antiche cerimonie religiose i vari rami dell'arte si sono resi indipendenti l'uno dall'altro e hanno raggiunto per vie separate una mirabile perfezione. [...] L'ora della *riunificazione* di tutte le arti separate è ormai suonata. L'idea, già formulata da Wagner, viene espressa oggi con più vigore e chiarezza da Skrjabin [...] »¹⁵.

L'idea del *всеекисство*, della sintesi cioè delle arti e della partecipazione collettiva all'atto artistico, furono altri aspetti tipici del Simbolismo mistico di Ivanov, espressi nell'opera critica *Seguendo le stelle* del 1909, in cui compare per la prima volta il termine *соборность*, cioè collettività, ecumenicità. Il poeta deriva questo aspetto della coscienza collettiva dagli antichi miti che permettevano agli uomini di recuperare la memoria dell'umanità e accedere così alla conoscenza di sé. Ritrovare l'anima primigenia, l'integrazione originaria con l'universo, riappropriarsi dell'intero passato dell'umanità, furono pure gli obiettivi che Skrjabin si proponeva di raggiungere col suo "Mistero". A Sabaneev verso il 1910-1911 raccontava: « Il "Mistero" rappresenta la memoria. Ogni partecipante deve ricordare ciò che ha vissuto fin dalla creazione del mondo. Esiste in ciascuno di noi, solo che bisogna richiamarla alla memoria. [...] È necessario rivivere l'intera storia della razza umana »¹⁶. Anche Ivanov si era mosso da Nietzsche, soprattutto per quanto riguarda la concezione del tragico come spirito musicale e dionisiaco e l'idea del sacrificio dionisiaco che poi adattò al Cristianesimo metastorico e sincretico di Solov'ev. È in tal modo che il sacrificio del Dio ellenico si identifica con il martirio cristiano del Figlio di Dio sulla croce. La fusione di elementi classici e cristiani è evidente anche nell'opera di Skrjabin: la figura del redentore appare sotto il nome e le spoglie di Prometeo, di Lucifero, di Satana, o ancora, come risulta dall'"Atto Preliminare", di Cristo. È interessante rilevare la critica che en-

¹⁵ Sabaneev, L. L., "Il Prometeo di Skrjabin", in Marc-Kandinskij, *Il cavaliere azzurro*, trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Bari, 1967, pp. 99-102.

¹⁶ Sabaneev, L. L., *Vospominanija o Skrjabine*, op. cit., p. 83.

trambi Ivanov e Skrjabin mossero ai tentativi di Wagner di creare un'opera d'arte sincretica. Wagner, secondo loro, non aveva voluto abolire la barriera tra attori e pubblico, affidando il ruolo di coro all'orchestra invece che alla folla presente e facendo ancora ricorso al palcoscenico tradizionale. Questo il giudizio conclusivo di Ivanov: «Wagner si è fermato a metà strada e non ha pronunciato l'ultima parola. La sua sintesi delle arti non è né armoniosa, né completa»¹⁷.

Il musicologo Ralph Matlaw giustamente afferma che almeno quattro aspetti del pensiero di Ivanov devono essere stati condivisi da Skrjabin: «l'iniziale influenza di Nietzsche, la confusione di un amore cosmico e spirituale con l'amore erotico, l'anarchia mistica e l'interesse per il teatro antico ed i misteri»¹⁸.

Procediamo all'esame diretto delle opere di Ivanov dedicate a Skrjabin, in primo luogo le tre poesie scritte in memoria dell'amico compositore a breve distanza dalla sua morte. Le prime due, in forma di sonetto, intitolate *Памяти Скрябина*, ovverossia *In memoria di Skrjabin*, furono pubblicate sulla rivista *Russkoe slovo* e poi sulla rivista *Muzyka* nei numeri 220 e 229 rispettivamente del 26 aprile e 24 ottobre 1915 (Skrjabin morì il 14 aprile dello stesso anno). Lo stile di entrambi i sonetti, genere nel quale Ivanov fu maestro russo insuperato, è ieratico, grazie all'uso frequente di arcaismi, figure retoriche quali la metafora, l'*enjambement* e ai riferimenti alla tradizione classica mitologica o alla liturgia cristiana. La traduzione italiana di questa, come delle altre poesie di Ivanov, Bal'mont, Skrjabin, Baltrušajtis e Brjusov appare in Appendice alle pp. 206-214.

ПАМЯТИ СКРЯБИНА

1

Осиротела Музыка. И с ней
 Поэзия, сестра, осиротела.
 Потух цветок волшебный, у предела
 Их смежных царств, и пала ночь темней

¹⁷ Ivanov, V. I., "Predčuvstvija i predvestija", in *Po zvezdam*, Pietroburgo, 1909, pp. 210-211.

¹⁸ Matlaw, R. E., "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, inverno 1979, vl. 31, n. 1, p. 5.

На взморие, где новозданных дней
 Всплывал ковчег таинственный. Истлела
 От тонких молний духа риза тела.
 Отдав огонь источнику огней.

Исторг ли Рок, орлицей зоркой рея,
 У дерзкого святыню Прометея?
 Иль персть опламенил язык небес?

Кто скажет: побежден иль победитель,
 По ком, – немея кладбищем чудес, –
 Шептаньем лавров плачет Муз обитель?

2

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
 Что ведают себя наследниками лир,
 Которым на заре веков повиновались
 Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Но между тем как все потомки признавались,
 Что поздными гостями пришли на брачный пир, –
 Заклятья древние, казалось, узнавались –
 Им, им одним опять – и колебали мир.

Так, все мы помнили, но он единый деял!
 Как зодчий тайн, Хирам, он таинство посеял
 И море медное отлил среди двора.

“Не медли!” – звал он Рок, и зову Рок ответил...
 “Явись!” – манил Сестру, и вот – пришла Сестра.
 Таким свидетельством пророка Дух отметил.

Nella prima delle due poesia si nota una sorta di personificazione della Musica e della Poesia, sorelle entrambe rimaste orfane con la morte di Skrjabin, a voler significare che questi fu maestro in ambedue le arti oppure ad indicare, più in generale, una parentela tra musica e poesia. Skrjabin è paragonato ad un fiore magico che si è spento, è appassito sul confine tra due reami limitrofi, in questo caso quelli della musica e della

poesia, ma potrebbero essere i due reami della vita e della morte. C'è l'identificazione del defunto col suo eroe, l'ardito Prometeo, il quale, avendo sfidato gli Dei, si è reso libero e consapevole della propria forza e libertà, cui il Fato (presenza ineluttabile anche nel secondo sonetto) avrebbe strappato la cosa sacra, cioè il fuoco della vita. Nel secondo sonetto che fu pronunciato dallo stesso Ivanov in una serata commemorativa organizzata dalla principessa M. N. Gagarina il 14 maggio 1915, esattamente un mese dopo la morte del compositore, l'accento è posto sulla natura sovranaturale di veggente che fa di Skrjabin assieme a Novalis l'erede della lira antica, cioè di Orfeo, cui si sottomettevano gli elementi (l'aria, l'acqua, il fuoco, la terra), gli animali e gli spiriti.

Il terzo componimento dedicato da Ivanov a Aleksandr Nikolaevič Skrjabin fu scritto nell'aprile del 1915 e pubblicato solo nel 1937¹⁹. In questa che Matlaw²⁰ definisce una delle migliori elegie della storia della letteratura russa accanto all'*André Chenier* di Puškin e *Sulla morte di Goethe* di Baratynskij, il tono e lo stile, pur rimanendo all'interno dei consueti canoni ivanoviani di equilibrio, raffinatezza e perfezione formale, si fanno meno ricercati o addirittura, a tratti, colloquiali. La poesia non è comunque esente da metafore, come quella iniziale del giardiniere, simbolo del Creatore, intento a strappare un fiore per piantarlo in un terreno migliore, o dall'impiego (nella parte centrale soprattutto, in cui Skrjabin e Ivanov vengono paragonati al sacerdote che spiega al novizio le norme segrete delle sfere celesti) di un lessico aulico e dal tono mistico. Per il resto, il componimento rappresenta la sublimazione del ricordo di un'amizizia durata due anni fondata su lunghe conversazioni notturne in cui i due artisti erano soliti indugiare sui misteri dell'arte. A questo proposito vorrei osservare la ricorrenza in tutte e tre le poesie della parola "тайна", mistero e "таинство", forma arcaica per mistero avente pure il significato di sacramento e dei loro rispettivi derivati aggettivali. Anticipo che anche Skrjabin nel suo "Atto Preliminare" dimostra una vera e propria idolatria di questa parola. Nel corso della sua reminiscenza, Ivanov, tralaltro, menziona un alto premio di cui Skrjabin sarebbe stato insignito per la composizione di un nuovo inno (l'"Atto Preliminare"?). Prima di riprodurre la poesia di Ivanov, mi soffermo su due sue caratteristiche che l'avvicinano al primo sonetto, vale a dire la figura delle nozze tra la Musica e la Poesia e l'im-

¹⁹ Faccio riferimento alla versione di questa poesia pubblicata in *Svet večernij*, Oxford, 1962, pp. 51-52.

²⁰ Matlaw, R. E., op. cit., p. 4.

magine poetica della notte buia, simbolo usuale di morte, che cala su un litorale che sta a rappresentare la vita. Nel secondo componimento, invece, la morte è chiamata sorella, rispecchiando quella concezione luminosa, liberatoria, per nulla spaventosa, che della morte aveva avuto lo stesso Skrjabin.

ВОСПОМИНАНИЕ О А. Н. СКРЯБИНЕ

Развертывалась дружбы нашей завязь
Из семени, давно живого в недрах,
Когда рукой Садовника внезапно
Был сорван нежный цвет и пересажен
(Так сердцем сокрушенным уповаю)
На лучшую иного мира пажить:
Двухлетний срок нам был судьбою дан.
Я заходил к нему – « на огонёк »;
Он посещал мой дом. Ждала поэта
За новый гимн высокая награда, –
И помнит мой семейственный клавиш
Его перстов волшебные касанья.
Он за рук вводил по ступеням,
Как неопита жрец, меня в свой мир,
Разоблачая скрытые святини
Творимых им, животворящих слав.
Настойчиво, смиренно, терпеливо
Воспитывал пришельца посвятитель
В уставе тайнодейственных гармоний,
В согласьи стройном новозданных сфер.
А после, в долгой за – полночь беседе,
В своей рабочей храмине, под пальмой,
У верного стола, с китайцем кротким
Из мрамора восточного – где новый
Свершался брак Поэзии с Музыкой, –
О таинствах вещал он с дерзновеньем.
Как въяве видящий, что я провидел
Издавна, как сквозь тусклое стекло.
И что мы оба видели, казалось
Свидетельством двоих утверждено;
И в чем мы прекословили друг другу,

О том при встрече, верю, согласимся.
 Но мнилось, – всё меж нас – едва начало
 Того, что вскоре станет совершенным.
 Иначе бог судил, – и не свершилось
 Мной чаемое чудо – в час, когда
 Последняя его умолкла ласка,
 И он забылся, я ж поцеловал
 Священную хладящую руку –
 И вышел в ночь... (App. pp. 207-208)

Ivanov dedicò a Skrjabin e alla sua arte anche alcuni articoli, di solito destinati ad essere letti pubblicamente alle commemorazioni ufficiali del musicista scomparso. Questo fu il caso del testo del discorso “Skrjabin come compositore nazionale”, tenuto presso la Società Skrjabin di Mosca il 14 aprile 1916, o di quello pronunciato in occasione di un concerto del pianista Gol'denvejzer di musiche di Skrjabin il 25 febbraio 1919, o della serata del 19 aprile 1920 nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca. È il caso di soffermarsi sul più interessante di questi articoli che fu scritto il 24 ottobre 1917²¹ e porta il titolo “Skrjabin e lo spirito della rivoluzione”.

Nel primo dei sei capitoli in cui è diviso l'articolo, Ivanov si cura di approfondire e distinguere i concetti di genio e di talento. Il genio, che sarebbe una forza unitaria al massimo grado, sceglie per dimora un'anima avida di compenetrarsi col Tutto, onnicomprensiva, onnipresente, onnipossente, per quanto questo sia concesso ad un essere mortale. Invece il talento appare rinchiuso tra certi limiti, isolato rispetto al Tutto, subordinato alle condizioni spazio-temporali che gli tolgono la libertà di cui gode il genio. Il talento presta un servizio particolare, il genio, generale, poiché comunica con l'intero universo; nella profondità del microcosmo costituito dall'opera del genio risiede la risposta ad ogni problema; in essa è il riflesso simbolico dell'universo. Skrjabin, secondo l'autore, apparteneva alla categoria del genio, dunque a lui era lecito rivolgersi per trovare una risposta riguardo a quella grandiosa trasformazione (tanto auspicata e fraintesa dai poeti simbolisti) che stava subendo la società russa dopo la rivoluzione. Più che a Skrjabin, Ivanov vorrebbe rivolgersi al suo demone, intendendo per demone quella forza immortale posseduta dai genii, spesso in contraddizione con la ragione consapevole, che vive oltre l'esistenza del singolo la-

²¹ Ivanov, V. I., “Skrjabin i duch revoljucii”, in *Rodnoe i vselenskoe*, Mosca, 1918, pp. 191-197.

sciando la sua impronta sul destino dei mondi. A questo punto Ivanov si chiede se il demone di Skrjabin sia rivoluzionario. Riesce a darsi una risposta affermativa attraverso l'analisi dell'opera del compositore, che rappresentò « una negazione della tradizione, un'indubbia rottura non solo con tutte le abitudini, i pregiudizi, i precetti ed i divieti del passato, ma anche con tutto il sistema spirituale che li aveva prodotti. Una rottura con la vetusta sacralità, un'arte distruttiva ed un'irruzione irrefrenabile, inesorabile nei mondi dello spirito fino ad allora sconosciuti »²². Così, se l'anima della rivoluzione è uno slancio verso l'ignoto, prosegue Ivanov, Skrjabin fu uno di quegli "spiriti dal volto infuocato" che non per nulla si distinse col segno di ribellione di un antico "portatore di fuoco"²³. Ivanov insiste sul fatto che il demone di Skrjabin abbia sollevato con i suoi esorcismi l'intera mole dell'umanità, esprimendosi non tanto col linguaggio della sua volontà individuale, quanto (e qui l'articolo ci rivela la chiave per interpretare l'enorme ammirazione dell'autore per Skrjabin) con la voce giuntaagli dal profondo della collettività (соборное множество). Non ci sarebbe dunque da stupirsi, prosegue Ivanov, se la musica di Skrjabin faccia addirittura impazzire tanta gente: in essa risuonerebbe il canto spaventoso del caos originario. L'argomento seguente riguarda la concezione evolutiva di Skrjabin, pienamente condivisa da Ivanov: lo sviluppo universale si muoverebbe a ritmo di catastrofi, che sarebbero lo sbocco naturale e lo sfogo delle tensioni distruttive accumulate nei periodi "involutivi" in cui l'umanità sprofonda nel caos. L'epoca attuale sarebbe infatti quasi satura e sempre più vicina alla sua conclusione, che in linguaggio skrjabiniano sarebbe il "Mistero", coronamento e scopo della sua vita. Skrjabin voleva persino accelerare il processo di distruzione e di rigenerazione dell'umanità, dava il benvenuto alla guerra²⁴, poiché avrebbe costituito l'ultima metamorfosi esteriore preludio a quell'evento puramente spirituale con cui l'umanità sarebbe passata volontariamente ad un livello superiore di esistenza. La conclusione di Ivanov è che senza alcun dubbio Skrjabin, "artista apolitico", "anarchico pacifista", "democratico" per la sua compenetrazione nel sentimento di fratellanza universale, "aristocratico" per sua stessa natura, "uomo autentico" e "fervido patriota", fu uno degli autori della rivoluzione.

²² Ibidem, p. 193.

²³ "I portatori di fuoco" è il titolo di un ditirambo di Ivanov incluso nella raccolta *Cor ardens* (1909).

²⁴ Si veda in proposito la lettera di Skrjabin all'editore di *Novoe Zveno* A. N. Brjančaninov, intitolata *Arte e politica* e pubblicata su *Muzyka*, n. 214, 21 marzo 1915, pp. 190-191. Nel presente lavoro compare tradotta in Appendice alle pp. 204-205.

Ivanov, oltre che poeta, critico, traduttore e filologo, fu anche drammaturgo. Le sue due tragedie *Tantalo* (1905) e *Prometeo* (1915) rivelano la sua passione per la cultura greca classica e per la mitologia. Il *Prometeo*, concepito intorno al 1906 come ultima parte di una trilogia costituita da *Tantalo* e dalla mai realizzata *Niobe*, in realtà fu portato a termine solo nel 1914 e pubblicato sulla rivista *Il pensiero russo*, n. 1 (gennaio-febbraio 1915) col titolo *I figli di Prometeo*. La tragedia, scritta in metro anapestico e versi liberi, non rappresenta in alcun senso la continuazione di *Tantalo* che era stato composto in trimetri giambici. Ivanov definì romantico lo stile del *Prometeo*. È ipotizzabile, dato che Ivanov e Skrjabin si frequentarono molto soprattutto a partire dal 1913, che quest'ultimo fosse a conoscenza della tragedia, di pochi anni posteriore alla sua omonima composizione sinfonica, ma, non essendovi alcuna documentazione a riguardo, è altresì da supporre che non vi sia un'esplicita connessione tra le due opere oltre al fascino esercitato dal mito di Prometeo su entrambi gli artisti. Si può osservare che sia Ivanov che Skrjabin seguirono la narrazione del mito fino al punto in cui Prometeo, nel donare all'umanità il fuoco, simbolo di libertà e consapevolezza, viene acclamato come suo Dio. Evidentemente, ai due artisti non interessava sviluppare la conclusione del mito, che prevede, tramite l'orrenda punizione di Prometeo, il ristabilimento del potere degli Dei sugli uomini. Il mito di Prometeo fu scelto anche perché in esso figura il fuoco (ricordo che Skrjabin battezzò il "Prometeo" anche "Poema del fuoco"²⁵), che assieme al sole costituisce uno dei temi fondamentali, non solo della poesia di Ivanov, ma di tutta la poesia simbolista russa, come vedremo in seguito.

Le memorie di Sabaneev ci permettono di collocare intorno alla fine del 1911 l'inizio di uno studio sistematico della lirica simbolista da parte di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin. L'incontro con il poeta lituano Jurgis Kazimirovič Baltrušaitis fu determinante, in quanto proprio a lui spettò il delicato compito di guidare Skrjabin nella conoscenza delle opere proprie, di Ivanov e di Bal'mont. Sabaneev afferma che a quest'epoca, oltre alle opere simboliste, sulla scrivania di Aleksandr Nikolaevič comparve anche un libretto sulla versificazione: pareva che avesse abbandonato l'idea di utilizzare nel suo "Mistero" quel linguaggio "sintetico", "universale" va-

²⁵ L'importanza del simbolo del fuoco negli ultimi anni di vita del compositore è attestata anche dai nomi di alcune tra le sue ultime opere pianistiche: "Vers la flamme" op. 72 e "Flammes sombres" op. 73 n. 2.

gheggiato fin dai tempi in cui risiedeva a Bruxelles, che aveva tentato di realizzare in collaborazione col simpatizzante teosofista e linguista Prof. Sigogne e che stesse invece optando definitivamente per il russo. Rimaneva comunque irrisolto il problema di voler esprimere un contenuto del tutto nuovo, fatto di nuove immagini e nuovi concetti attraverso una forma che pure fosse nuova ed in questo senso Skrjabin cominciò a guardare ai Simbolisti come a dei possibili modelli, anche se, come già anticipato nell'ultima parte del capitolo precedente e sarà chiarito meglio esaminando il suo rapporto con Bal'mont, si era già espresso, forse inconsapevolmente, attraverso i versi del "Poema dell'Estasi" in uno stile facilmente assimilabile alla letteratura decadente-simbolista.

Chi era dunque questo Baltrušajtis che il 4 ottobre 1912 da Berna scriveva in una lettera a Skrjabin: « Sento la sua arte come qualcosa che mi arricchisce [...] »²⁶? Nato in Lituania nel 1873 e morto a Parigi nel 1944, Jurgis Kazimirovič Baltrušajtis fu poeta dal temperamento sobrio che compose versi sia in lingua russa che lituana. Pur provenendo da una famiglia molto povera, ebbe la possibilità di studiare a Mosca, dove terminò l'Università nel 1899. Tradusse i poeti scandinavi e D'Annunzio e produsse una poesia affine per sensibilità alla lirica della seconda generazione dei poeti simbolisti russi, di cui rimane un esponente minore. Tuttavia, nelle sue poesie, dal tono sereno e calmo, per lo più dedicate alla natura nordica, è del tutto assente la componente mistica ed esotica che caratterizzò tanta parte della poesia simbolista. In russo pubblicò le raccolte *Gradini terrestri* (1911) e *Sentiero montano* (1912), postuma nel 1948 uscì *Il giglio e la falce*.

Baltrušajtis dedicò due poesie a Skrjabin. La prima, intitolata *La via all'azzurro*, è composta in sestine di versi dattilici rimati secondo lo schema a/b/c/b/a/c/; la seconda, *In memoria di A. N. Skrjabin*, scritta in occasione della morte del compositore, di cui reca la data, è formata da endecasillabi non rimati²⁷.

²⁶ Cito da M. Prjašnikov e O. Tompakov, *Letopis' žizni i tvorčestva Skrjabina*, Mosca, 1985, p. 209.

²⁷ Baltrušajtis, Ju. K., *Derevo v ogne*, Vil'njus, 1969.

ПУТЬ К СИНЕВЕ

А. Скрябину

Thine are these orbs of light and shade
Tennyson

В рассветную пору,
Сулившую ведро,
Отцветшей, далекой весной,
Беспечно и бодро –
По древнему бору –
Бродил я тропою лесной.

Был сон... Лишь на елях
И соснах, чьи ветки
Сплетались в шатры, в купола, –
Как трепет их редкий,
На плавных качелах
Качалась зеленая мгла...

И шел я... И долог
Был час беззаботный,
Что сладко баюкал меня...
И сумрак дремотный
Тянулся, как полог,
Меж мной и безмерностью дня.

Лишь в полдень, неожиданно,
Сквозь зыбь на осине –
От вихря, объявшего лес –
Полоскою синей,
И жутко и странно,
Мелькнула мне бездна небес...

Так снилось – так было...
И полдень и лето
Погасли у края стези...
И тщетно их цвета
В тревоге унылой
Ищу я вдали и вблизи...

Лишь слышу я шорох
 Осенней печали,
 Немолчной в заглушем кругу...
 И листья опали,
 И мертвый их ворох
 Встречаю на каждом шагу...

И в мертвом просторе,
 Над серой дорогой,
 Где глухо седеет трава,
 Безмолвно и строго,
 Как сонное море,
 Раскрыла свой мир синева... (App. pp. 209-210)

L'epigrafe del romantico Tennyson a questa poesia dedicata a Skrjabin, potrebbe significare il desiderio dell'autore di offrire all'amico compositore i mondi della luce e delle tenebre, oppure potrebbe riferirsi all'atmosfera della stessa poesia, incerta tra luce ed ombra, sospesa tra l'alba primaverile ed il crepuscolo autunnale. La passeggiata del poeta nel bosco attraversa le ore della giornata, dall'alba al tramonto e le stagioni dell'anno, dalla primavera all'autunno ed è rivestita di un senso più profondo e allude al cammino dell'uomo lungo l'arco della sua vita, come risulta dal confronto tra le varie situazioni emotive presenti nel testo: all'inizio prevale l'ottimismo del poeta che s'incammina spensieratamente; alla quarta strofa, con l'incresparsi del tremolo ad un colpo di vento, anche l'uomo è colto da un fremito e gli balena davanti l'abisso dei cieli; passato mezzogiorno il tono si fa progressivamente più cupo, scompaiono i colori che il poeta invano cerca in lontananza e subentra la tristezza dell'autunno; nelle ultime due strofe i cumuli di foglie secche ed il sordo ingiallire dell'erba ai margini di una strada grigia fanno presagire la morte che infatti viene menzionata due volte. Ed ecco che proprio alla soglia della morte avviene la rivelazione: al poeta si apre l'azzurro, simbolo tanto caro anche ad Aleksandr Blok dell'immensità dell'ultraterreno. Forse con questa immagine il poeta voleva riferirsi alla musica di Skrjabin, oppure all'intuizione di una realtà superiore. Il fascino di questo componimento sta nella vaghezza delle impressioni, nel suo essere indefinito sia sul piano temporale (lo scorrere delle ore e delle stagioni con i conseguenti mutamenti di luce), che sul piano ontologico (non è chiaro se sia sogno o realtà, anzi, i due piani sembrano coincidere: « так снилось-так было », cioè « così come avevo sognato, così era

stato ») e stilistico (la frequenza dei puntini di sospensione per indicare l'incompiutezza di visioni e pensieri, il passaggio analogico ad altre impressioni in cui spesso si fondono elementi sonori e visivi).

ПАМЯТИ А. Н. СКРЯБИНА

Живой тоске не нужно больше слез...
 Глухим прибоем дышит у могилы
 Ушедшего теченье пестрых дней,
 Но веший дух, как радуга живая
 В росе земли, цветет бессмертно в нас...
 С тех пор, как плакал колокол угрюмый,
 Уже глубоко мир преобразился
 И трепетно – до сердца своего –
 Земля свои законы изменила,
 И правит жизнью новая судьба.
 Но в Нем, чья доля – прах в глухом гробу,
 Не больше ли могучего деянья,
 Чем в нас, свой жребий алчно создающих,
 Тоскующих по солнцу беззакатном,
 Чтоб наконец был долог русский день?
 И если б кто был послан отвалить
 Тяжелый камень, гроб Его замкнувший,
 Он в темном прахе Смерти не нашел бы...
 Почивший Зодчий в вечности воскрес
 И ширит в жизни звездное сиянье,
 Стезю бессильных в мощь преображая...
 Он с нами был средь трудной тени утра,
 Он нам предрек лазурь и глубь полудня;
 Он будет нам вечернею звездой –
 И в сиром сердце нет ненужных слез! (App. 211)

In questo componimento, più convenzionale del precedente, è da rilevare la connotazione di Skrjabin come “spirito profetico che eternamente fiorisce” negli altri uomini e il cui influsso ha fatto sì che il mondo subisse una profonda trasformazione, che cambiassero le leggi della terra e che un nuovo destino governasse la vita. Il suo spirito aleggia sull'umanità che si strugge per ottenere l'immortalità, simboleggiata da un sole intramontabi-

le. Seguono tre versi dedicati alla resurrezione di Skrjabin che in un certo senso evoca quella canonica del Cristo. Negli ultimi versi della poesia viene ribadita l'idea che continui a splendere e a riflettere la sua luce stellare sulla terra colui che ha predetto agli uomini "лазурь", "l'azzurro", parola prediletta anche di altri Simbolisti, in particolare di Blok nel senso di spazio celeste sconfinato che è impossibile abbracciare con la mente.

Tramite Baltrušaitis Aleksandr Nikolaevič entrò in contatto nel 1913 con un altro noto poeta, da poco rientrato a Mosca dopo sette anni di permanenza a Parigi ed un lungo viaggio intorno al mondo, Konstantin Dmitrievič Bal'mont (1867-1942). Oltre ad essere noto quale prolifico traduttore (il teatro di Calderon, l'opera completa di Shelley e di Poe, opere teatrali di Hauptmann, di Ibsen, centinaia di poesie di Blake, di Tennyson e di molti altri ancora, romanzi di Hofmann, Wilde, eccetera), si distinse come poeta dalla vena creativa particolarmente feconda. A ragione viene compreso nella generazione decadente-simbolista e definito massimo esponente della letteratura musicale, poiché tutta la sua poesia rappresentò una ricerca mirata a rinnovare la lirica russa e ad esplorare le possibilità sonore insite in questa lingua. La musicalità che si propose risulta spesso esteriore, puramente fonica, talvolta al limite del virtuosismo con tutti i suoi giochi di ripetizioni, allitterazioni, consonanze, simmetrie, di rime all'emistichio. Renato Poggioli²⁸ accosta Bal'mont a D'Annunzio per la sua visione naturalistica e sensuale della vita e per una poesia da entrambi concepita come *laus vitae*.

L'esuberanza e la vitalità della sua ispirazione si riversò nelle sue numerose raccolte pubblicate a partire dal 1890, tra cui ricordiamo: *Sotto il cielo nordico* (1894), *Nello sconfinato* (1895), *Silenzio* (1898), *Edifici ardenti* (1900), *Vogliamo essere come il sole* (1903), *Incantesimi maligni* (1906), *Il verziere* (1909). Nella lirica di Bal'mont si alternano momenti di luminoso ottimismo e di tenebroso pessimismo (Bal'mont avrebbe attraversato momenti tragici in seguito e la sua poesia avrebbe conosciuto un rapido declino soprattutto dagli anni '20 quando emigrò in Francia), la passione per i paesaggi boreali e per quelli esotici delle terre del Sud. Tuttavia, nella sua opera si può osservare la ricorrenza come tema-chiave dell'esaltazione degli elementi naturali con la prevalenza, per non dire l'idolatria, delle immagini del sole, del fuoco, della fiamma, della luce.

²⁸ Poggioli, R., "I Decadenti e i Simbolisti", in *Il fiore del verso russo*, Torino, 1949, p. 33.

La sua raccolta di maggior successo fu proprio *Будем как солнце*, *Vogliamo essere come il sole*, pubblicata nel 1903. Sulla copertina dell'edizione originale è raffigurata la figura prometeica di un uomo nudo con i capelli scompigliati, le braccia aperte, dei gigli ai piedi e delle rose ai lati e i cui organi genitali sono pudicamente nascosti dal "kak" del titolo²⁹. Da queste poesie traspaiono forti reminiscenze di Nietzsche e un linguaggio molto vicino a quello usato da Skrjabin in alcuni passi dei suoi appunti o per cantare il volo ebbro del suo spirito creativo nel "Poema dell'Estasi". Citerò qualche verso di Bal'mont per comprovare l'identità di alcuni temi, quali l'incessante corsa verso stimoli nuovi (su cui, come si è visto, Skrjabin insiste molto), l'io padrone di un mondo che è prodotto dalla propria attività creativa, il desiderio di far affiorare dall'inconscio gli embrioni di sogni affinché questi possano prendere forma...

Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

*

Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.

*

Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злему,
Ярко стремимся мы в сне золотом.

*

Счастлив ты? Будь же счастливое вдвое,
Будь воплощением внезапной мечты!
Только не медлить в недвижимом покое,
Дальше, ещё, до заветной черты,
Дальше, нас манит число роковое
В вечность, где новые вспыхнут цветы.
Будем как солнце, оно-молодое.
В этом завет красоты!

*

Я-предвечернее светило,
Победно-огненный закат.

*

²⁹ Queste notizie provengono da Cooper, M., "Alexander Scriabin and the Russian Renaissance", *Slavonic and Western Music*, n. 12, Oxford University Press, 1985, p. 227.

Любите ваши сны безмерною любовью,
О, дайте вспыхнуть им, а не бессильно тлеть³⁰.

Le figure luminose di stelle, incendi, fiamme, lampi, cristalli, comete, scintille, ori, diamanti, sono ricorrenti anche nell'*Inno al fuoco*, parte della stessa raccolta, in cui troviamo la stessa immagine della morte come bianca luce che appare anche nell'“Atto Preliminare” di Skrjabin:

О душа восходящей стихии, стремящейся в твердь,
Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом
Засветилась мне-смерть!³¹

³⁰ Bal'mont, K. D., *Budem kak solnce*, in *Stichotvorenija, perevody, stat'i*, Mosca 1980, pp. 120-125.
(traduzione)

Ho imprigionato i mondi con un mio sguardo,
Sono il padrone.

*

Chi è eguale a me nella mia forza melodiosa?
Nessuno, nessuno.

*

Ricorderemo solo che in un sogno d'oro
Aspiriamo eternamente a ciò che è diverso,
Nuovo, forte, buono, cattivo.

*

Sei felice? Sii due volte più felice,
Sii l'incarnazione di una fantasia improvvisa!
Solamente non indugiare in una calma immobilità,
Avanti, ancora, fino al confine segreto,
Avanti, ci invita il giorno fatale,
All'eternità, dove divampano nuovi fiori.
Vogliamo essere come il sole, esso è giovane
In questo è il segreto della bellezza!

*

Sono l'astro sempiterno,
L'infuocato tramonto di vittoria.

*

Amate i vostri sogni di un amore sconfinato
Fate che essi divampino e che non si consumino
debolmente.

³¹ Skrjabin, A. N., *Predvaritel' noe dejstvie*, in *Russkie Propilei*, vl. 6, Mosca 1919.
(traduzione)

O anima di una forza sorgente della natura, che aspiri al
firmamento,

Voglio che di una luce bianca imperitura
Si illumini per me la morte!

« Nella casa poetica, musicale dei Baltrušaitis incontrai Skrjabin e quando ci tendemmo la mano l'un l'altro e ci guardammo negli occhi, contemporaneamente entrambi esclamammo: "Finalmente!", poiché ci volevamo bene già da molto tempo, pur senza esserci mai visti. Ed io indovinei in Skrjabin colui che finalmente mi avrebbe rivelato i più piccoli misteri della musica, che prima avevo colto solo a tratti ascoltando la musica di Wagner e lui, così mi disse e me lo avrebbe dimostrato in seguito Tat'jana Fedorovna Skrjabina, tra i suoi libri preferiti includeva i miei *Vogliamo essere come il sole* ed *Il verziere*, più volte letti e sottolineati a matita »³². Così si esprime Bal'mont in *Il richiamo sonoro* terminato a St. Gilles-sur-Vie vicino a Vendée il 6 maggio 1925, ricordando il suo primo incontro col compositore nel 1913, al ritorno dal viaggio che gli aveva svelato, come lui stesso affermava, gli incanti dell'Africa meridionale, dell'Australia, dell'Oceania, della Polinesia, del mare di Giava e dell'India.

Queste pagine dedicate a Skrjabin ci permettono di conoscere alcuni aspetti interessanti della vita di Bal'mont. Anche lui, come Ivanov in *Skrjabin e lo spirito della rivoluzione*, parte dal tentativo di definire il "genio", giungendo ad una distinzione fra coloro che sono solo momentaneamente sfiorati dal genio, o coloro che, come Dante Alighieri, sono genii titanici e divini, ma che per questa ragione sono circondati da un freddo alone che li rende spesso inaccessibili ad un popolo diverso dal proprio, da coloro « che sono geniali non solo nei loro risultati artistici, ma anche in ogni loro passo, nel sorriso, nella camminata, in tutto il loro modo di essere »³³. Skrjabin secondo Bal'mont apparteneva a quest'ultima tipologia e fra tanti genii incontrati, da Tol'stoj, a Wilde, a Vrubel', a Poe, a Ibsen, Skrjabin gli aveva dato la sensazione più completa del genio in cui lo stato geniale è perpetuo ed inesauribile nel suo radioso fluire.

Ne *Il richiamo sonoro* Bal'mont ricorda, oltre alla serata del loro primo incontro, trascorsa tra musica, poesia e amichevoli conversazioni filosofiche, anche il concerto di Skrjabin del 30 ottobre 1913 presso la sede del "Blagorodnoe sobranie" che ebbe la fortuna di ascoltare. Skrjabin, piccolo di statura, fragile, pallido, al pianoforte è descritto come "звнящий эльф", "elfo risuonante" e "дух лесной", "spirito dei boschi", circondato da una magica atmosfera. Al termine del concerto Aleksandr Nikolaevič aveva in-

³² Bal'mont, K. D., *Zvukovoj zazyv*, in *Stichotvorenija, perevody, stat'i*, Mosca, 1980, pp. 622-628. La casa di Baltrušaitis è definita musicale perché la moglie del poeta, Maria Ivanovna, era pianista.

³³ *Ibidem*, p. 624.

vitato a casa propria gli amici e Bal'mont ricorda come all'improvviso si fosse offuscato il suo sguardo, il suo volto avesse assunto un'espressione di smarrimento e di dolore e lievemente egli avesse cominciato a gemere « con una voce tenera, come di una donna malinconica e viziata ». Segue l'inserimento di un episodio relativo al soggiorno a Ceylon che conferisce a queste pagine una nota di stranezza ed esotismo. L'episodio riferito riguarda la visita al giardino zoologico di Colombo. Il poeta, soffermatosi davanti alle recinzioni delle gru, osserva la reazione di questi animali dalle ali tarpate dinnanzi al grido d'appello di uno stormo di gru libere nel cielo e l'espressione di impotenza e di tormento negli occhi levati verso l'alto delle povere gru prigioniere. A pochi passi di distanza, davanti al recinto dei daini, l'attenzione del visitatore viene colpita da un daino piccolo e grazioso che, tra l'indifferenza degli altri animali, tenta di esprimersi al poeta gemendo anche in questo caso « con la voce tenera di una donna malinconica e viziata ». L'inserimento di questo brano relativamente lungo e apparentemente estraneo alla figura di Skrjabin è evidentemente giustificato dalla scelta, tutto sommato abbastanza forzata e retorica, di voler esprimere attraverso una metafora il sentimento di disagio e di oppressione provato dall'artista in mezzo alla folla, il suo desiderio di volare in alto sulle ali della fantasia.

Se le pagine di prosa ci offrono delle notizie che concernono soprattutto l'amicizia che legò Skrjabin e Bal'mont, i due sonetti in pentametri giambici dedicati a Skrjabin arricchiscono la nostra conoscenza del rapporto artistico e spirituale intercorso tra i due personaggi e ci introducono in un mondo dove suono e luce costituiscono un'unità inscindibile.

Он чувствовал симфониями света,
Он слиться звал в один плавучий храм-
Прикосновенья, звуки, фимиам
И шествия, где танцы как примета,

Всю солнечность, пожар цветов и лета,
Всё лунное гаданье по звездам,
И громы тут, и малый лепет там,
Дразненья музыкального расцвета.

Проснуться в небе, грезя на земле.
Рассыпав вихри искр в пронзенной мгле.
В горенье жертвы был он неослаблен.

И так он вился в пламенном,
 Что в смерть, проснулся с блеском на челе.
 Безумный эльф, зазыв, звенящий Скрябин.

* * * * *

Сперва играли лунным светом феи,
 Мужской диэз и женское бемоль,
 Изображали поцелуй и боль.
 Журчали справа малые затеи,

Прорвались слева звуки-чародеи,
 Запела воля вскриком слитых воль.
 И светлый эльф, созвучностей король,
 Ваял из звуков тонкие камеи.

Завихрил лики в токе звуковым.
 Они светились золотом и сталью,
 Сменяли радость крайнею печалью,

И шли толпы. И был певучим гром,
 И человеку бог был двойником-
 Так Скрябина я видел за роляью. (App. p. 212)

Il primo sonetto rappresenta una chiara allusione al “Mistero” di Skrjabin: gli sfioramenti, i tuoni e i mormorii, l’incenso, la luce del sole e della luna, sono tutti chiamati a fondersi in un tempio galleggiante (il verbo *звал* al secondo verso regge da solo le prime due strofe). Si possono osservare anche il riferimento all’autoimmolazione dell’eroe, idea tipica dell’ultima fase del compositore e l’immagine del suo volto con impressa la fiamma della saggezza (forse Bal’mont aveva in mente l’illustrazione di Delville per la copertina della partitura del “Prometeo”?). Di nuovo, invece di un appellativo che evochi la forza titanica di Skrjabin, il poeta sceglie la parola “elfo” ripresa anche nel secondo sonetto. Qui ci ritroviamo spettatori di una scena onirica nella cui melodiosa atmosfera lunare giocano e danzano fate, suoni-maghi, piccole fantasie animate e volti che esprimono ora tristezza ora gioia. Solo nell’ultimo verso viene rivelata la chiave per interpretare questa magica visione: non si tratterebbe che della rielaborazione fantastica da parte del poeta del ricordo di un concerto pianistico di Skrjabin. Noterei ancora due particolari curiosi: Bal’mont attribuisce una connotazione sessuale, del tutto arbitraria, ma efficace dal punto di vista poetico,

alle alterazioni musicali, definendo il diesis come maschile ed il bemolle come femminile. Nell'ultima terzina il ritmo cambia con la cesura a metà del verso e sullo sfondo sonoro del tuono ha luogo un'insolita metamorfosi: il dio diventa doppio dell'uomo e non l'uomo doppio del dio, come a voler sottolineare un'inversione di ruoli nel rapporto tra uomo e dio.

È giunto il momento di parlare di un'altra opera di Konstantin Dmitrievič Bal'mont che cronologicamente precede *Il richiamo sonoro* e si intitola *La Luce-suono nella Natura e la Sinfonia luminosa di Skrjabin*³⁴ (1917). Per indicare il concetto fondamentale della corrispondenza sinestetica tra suono e luce, l'autore conia il termine "СВЕТОЗВУК", che è l'unione di "СВЕТ", luce e di "ЗВУК", suono. La lingua russa offre maggiori possibilità rispetto all'italiano di unire due parole o le radici di due parole in un unico termine, pertanto mi pare più corretto rispettare nella traduzione l'unione dei due sostantivi e preferisco utilizzare "luce-suono", invece delle possibili varianti "luce sonora" o "suono luminoso", che rischierebbero di alterare il concetto inteso dall'autore.

L'articolo esordisce con l'affermazione che Luce-suono non sia un'unione arbitraria di parole, ma la definizione precisa di un fenomeno esistente nella realtà. Il fatto che il comune mortale non sappia cogliere l'essenza al contempo sonora e luminosa delle manifestazioni naturali, dipenderebbe dalla tendenza della sua mente a smembrare l'Universo nelle sue parti costitutive e nei suoi singoli stati, impedendogli di percepire l'armonia superiore, accessibile invece a colui che sogna, che crea, che è innamorato. Appare dunque chiaramente il carattere irrazionale di questi stati privilegiati. Attraverso una lunga rassegna di esempi tratti dall'osservazione diretta della natura e dalla letteratura antica persiana ed indiana, Bal'mont cerca di dimostrare la sua tesi: la luce ed il suono sono inseparabili in natura. Quali eventi di Luce-suono abbiamo il fuoco, coi suoi bagliori multicolori ed il suo crepitio; il fulmine, sempre accompagnato dal tuono; il canto del gallo, diverso a secondo dell'ora e della luce; il canto dell'usignolo che si identifica con la luce argentea della luna. Perché l'uomo possa penetrare l'essenza di questi mirabili fenomeni che costituiscono il mistero della natura, la sua anima deve essere aperta a ricevere le sensazioni primarie dall'universo. Il tono enfatico di queste pagine potrebbe sembrarci ingenuo, eppure le tematiche della corrispondenza tra diversi ambiti sensoriali e fenomenici furono comuni a tutti gli artisti del Simbolismo

³⁴ Bal'mont, K. D., *Svetozvuk v prirode i Svetovaja Simfonija Skrjabina*, Mosca, 1917.

russo ed europeo. Inoltre, non va dimenticato che Bal'mont non possedeva né il temperamento, né le doti speculative di un Ivanov; di conseguenza, anche in questo articolo che vorrebbe costituire una trattazione teorica sistematica di un concetto-cardine della sua concezione del mondo, risulta evidente la sua tendenza a perdersi in divagazioni da cui emerge la sua sensibilità panteistica e sensualistica. Dopo numerose citazioni tratte dalle letterature asiatiche, Bal'mont si sofferma sull'opera *Gerarchia celeste* attribuita a Dionigi Aeropagita, filosofo greco del V secolo, il cui pensiero presenta una contaminazione di elementi neoplatonici e cristiani: « [...] e che cos'è l'angelo, se non un fiore che canta, una luce che parla, un salmo irradiante la luce? »³⁵ che ci parla dei misteri della Musica Universale, di quella Musica che è in ogni aspetto della Natura? Questa musica, cioè l'armonia che si nasconde dietro il concetto di Luce-suono, meglio degli altri sarebbero in grado di percepirla gli artisti³⁶ e fra questi alcuni sarebbero dotati di una facoltà uditiva colorata, ovverossia, di un'innata predisposizione ad associare ad un determinato suono un colore corrispondente. Bal'mont a questo punto entra nel merito della tabella elaborata da Skrjabin per il "Prometeo" (che abbiamo riportato nel Capitolo I a pagina 41) in cui sono tracciate le corrispondenze tra le tonalità musicali ed i colori. Ricordo che la partitura della quinta sinfonia di Skrjabin prevede l'utilizzo di una tastiera battezzata "luce" o "clavier à lumières" in grado di produrre contemporaneamente due fasci luminosi che variano di colore in base alle note segnate sul pentagramma; di queste quella inferiore, relativamente stabile, indicherebbe il colore di fondo rispecchiando l'atmosfera generale della musica e denoterebbe col suo muoversi per toni interi il passaggio dell'umanità da uno stadio a quello successivo e l'evoluzione spirituale dell'ascoltatore³⁷, invece quella superiore, molto più mobile, seguirebbe l'andamento armonico della musica. Bal'mont cita anche l'analogo specchio di Rimskij-Korsakov³⁸ che pure si interessò molto al rappor-

³⁵ Ibidem, p. 8.

³⁶ Bal'mont cita addirittura la dote sovranaturale di Edgar Poe consistente nella capacità di *udire* persino uno spostamento di luce (op. cit., p. 19).

³⁷ Bowers, F., *Introduzione alla partitura del Prometeo*, Edizioni Eulenberg, Londra, 1980, p. III.

³⁸ Entrambi Skrjabin e Rimskij-Korsakov sentivano sinesteticamente, ma mentre il primo sosteneva la coincidenza di suono e luce, non arbitraria e sovraindividuale, il secondo attribuiva alla corrispondenza un valore puramente emotivo e dunque soggettivo. Rachmaninov si oppose con decisione a queste teorie in occasione dell'incontro con gli altri due compositori a Parigi nel maggio 1907.

to tra luce e suono. Le tabelle dei due musicisti coincidono solo per quanto riguarda la tonalità di RE maggiore che è per entrambi gialla, per il resto differiscono. Il fatto che i due massimi esponenti della musica russa siano dotati di questa rara facoltà per Bal'mont costituisce « la preannunciazione di una nuova sensibilità umana, che in futuro saprà erigere il tempio alla Luce-suono »³⁹. Infatti, per l'autore non c'erano ancora a quell'epoca le condizioni auspicabili per una degna rappresentazione del "Prometeo" di Skrjabin, che avrebbe rischiato di essere sminuito rispetto alla grandiosità dell'idea del suo autore. Da una parte Bal'mont sostiene che l'unione di luce e suono non sia indispensabile nel "Prometeo", poiché essendo la musica "regno divinamente autosufficiente", essa non ha bisogno di alcuno strumento accessorio per manifestare la sua bellezza. Dall'altra, il poeta ritiene più che giustificata la presenza del gioco luminoso nel "Prometeo", data la convinzione del compositore che vita e arte debbano essere festa e celebrazione: volendo il "Prometeo" rappresentare una festa, sarebbe non solo lecita, ma addirittura necessaria, la partecipazione del gioco dei colori al gioco dei suoni.

L'articolo di Bal'mont si conclude con una glorificazione di tutta la musica di Skrjabin, che, essendo luminosa per sua stessa natura, si presterebbe all'accompagnamento della luce. Segue un passaggio particolarmente rappresentativo della sensibilità poetica di Bal'mont e della sua tendenza a sublimare e ad esaltare Skrjabin:

« [...] Это было видение поющих, падающих лун. Музыкальных звездностей. Арабесок, гиероглифов, и камней, изваянных из звука. Движение Огня. Прорывы Солнца. Клич души к душе. Откровение, дошедшее с другой планеты. Певучая озаренность самого воздуха, в котором двигался этот пленительный ребенок богов. [...] »⁴⁰.

Sabaneev attraverso le sue memorie ci informa del fatto che nel 1913 Skrjabin s'interessò in modo particolare a Bal'mont, il cui verso « gli pareva il più acuto, fine, agile e simile al verso che voleva realizzare lui stesso

³⁹ Bal'mont, K. D., op. cit., p. 20.

⁴⁰ Bal'mont, K. D., op. cit., p. 23.
(traduzione)

« Era una visione di lune calanti che cantavano. Di costellazioni musicali. Di arabeschi, geroglifici e pietre scolpite nel suono. Il movimento del Fuoco. L'irrompere del Sole. L'appello rivolto da un'anima all'altra. La rivelazione giunta da un altro pianeta. Il melodioso chiarore dell'aria stessa in cui si muoveva questo incantevole figlio degli dei ».

nel suo “Mistero” »⁴¹, il quale si era gradatamente trasformato nel progetto più realistico di un prologo ad esso, del cosiddetto “Atto Preliminare” o “Atto Preparatorio”. A comprovare l’esplicita dipendenza stilistica di Skrjabin da Bal’mont ed in misura minore da Ivanov, riporto anche le parole di Boris De Schloezer, suo cognato, oltre che giornalista e critico musicale, che fu una delle persone più vicine ad Aleksandr Nikolaevič negli ultimi due anni di vita. Ricordando l’estate del 1914, De Schloezer scrive:

« Dedicava tutto il suo tempo alla creazione poetica; persino quando leggeva, si trattava esclusivamente di poesia, “Cor ardens” di Vjačeslav Ivanov, che leggeva e rileggeva, poi “Il verziere” di Bal’mont, una delle sue opere preferite. Su sua richiesta gli comprai l’opera completa di Tjutčev, cui si appassionò subito. [...] Si rendeva conto dell’insufficienza della sua tecnica poetica. “L’unica cosa che mi preoccupa, diceva, è il testo. Ho bisogno di acquistare la padronanza del verso. Non posso permettere che il testo sia inferiore alla musica” »⁴².

Da queste memorie risulta come Skrjabin considerasse molto più seriamente la poesia dell’“Atto Preliminare”, rispetto ai suoi testi poetici precedenti e che consapevolmente cercava di imitare lo stile dei “maestri” del Simbolismo che proprio in quegli anni stava declinando per lasciare il posto alle tendenze acmeiste e futuriste (il manifesto del Futurismo russo, *Schiaffo al gusto del pubblico* è del 1913). Il cubo-futurismo russo nell’assumere una posizione molto polemica nei confronti dei ritmi fluidi e quasi ipnotici della lirica simbolista, in realtà avrebbe proseguito, sia pure in un’altra direzione, la ricerca di nuove sonorità già sviluppata da Blok, Belyj, Bal’mont. Skrjabin ebbe modo di conoscere e di ammirare gli esperimenti di Chlebnikov, da cui derivò l’idea di inserire nel suo “Atto Preliminare” neologismi di sua invenzione, coniatati con lo scopo di avvicinarsi il più possibile ai concetti che voleva esprimere.

Dell’“Atto Preliminare” ci sono pervenute due versioni contenute in due quaderni che Boris De Schloezer, curatore della loro pubblicazione in *Russkie Propilei*, ha convenzionalmente segnato con le lettere dell’alfabeto russo Г (G) e Д (D). La prima versione risale agli anni 1913-1914 ed è completa, mentre la seconda, posteriore alla prima, si interrompe prima della metà a causa della morte del compositore, sopravvenuta inaspettata-

⁴¹ Sabaneev, L. L., op. cit., p. 165.

⁴² De Schloezer, B., “Zapiska o Predvaritel’nom dejstvii”, in *Russkie Propilei*, vl. 6, Mosca 1919, pp. 111 e 116.

mente il 14 aprile 1915. Le modifiche che emergono dal confronto delle due varianti fanno pensare che alla prima di esse l'autore volesse apportare delle correzioni soprattutto di ordine stilistico. Inoltre, mentre nella prima versione non sono chiaramente definiti i "personaggi" che pronunciano le varie sezioni del testo, nella versione D si alternano la voce del principio femminile, la voce del principio maschile, il coro, le onde, l'onda, il raggio, le montagne, i campi, il bosco, il deserto, che per facilitare la lettura ho inserito tra parentesi nella traduzione integrale della versione G che presento in Appendice, la quale pur rappresentando uno stadio di lavoro più lontano rispetto all'ipotesi del testo definitivo, conserva almeno il pregio di essere compiuta.

Come ho già ricordato, Skrjabin intorno al 1913-1914 rinunciava al colossale progetto del "Mistero", che avrebbe voluto essere una sorta di rappresentazione teurgica, un rituale dalla durata di sette giorni che avrebbe rigenerato l'umanità e l'avrebbe condotta, secondo la celebre espressione di Ivanov, *a realibus ad realiora*. La musicologa sovietica E. Kržimovskaja⁴³ assimila la consapevolezza di Skrjabin circa la non-attuabilità, in un futuro prossimo, del suo "Mistero", alla perdita della fede dei poeti simbolisti nella possibilità di trasformare il mondo con la forza dell'arte, la crisi della loro visione del mondo, un passo indietro « dall'attuazione alla sola aspirazione »⁴⁴.

L'"Atto Preliminare" comprende in forma condensata i contenuti del "Mistero", di cui idealmente costituisce il prologo. In esso si ritrovano molti simboli, alcuni appartenenti alla simbologia tradizionale, quali il raggio, principio maschile e l'onda, principio femminile. L'Eros, di segno marcatamente femminile, appare strettamente connesso con Tanathos, la morte. A questo proposito, vorrei osservare che Skrjabin si identificò sempre col principio attivo, col fuoco, col raggio e che in tutte le fasi del suo sviluppo il pensiero skrjabiniano è percorso da un dualismo tra concetti di attivo/passivo, di centrifugo/centripeta, di movimento/quiete, di maschile/femminile, mentre è del tutto assente l'opposizione del bene e del male, che sono solo due manifestazioni complementari dell'energia. Ai simboli citati se ne aggiungono altri tipicamente skrjabiniani, quali il cristallo, che rappresenta la purezza spirituale nascosta all'interno di ogni uomo, il tempo, la prigionia.

⁴³ Kržimovskaja, E., op. cit., pp. 82-86.

⁴⁴ Belyj, A., *Načalo veka*, Mosca-Leningrado, 1933, p. 476.

La prima metà del testo narra, attraverso strofe di diversa lunghezza e passaggi quasi prosastici, dell'incontro del principio femminile con quello maschile, che si connotano dapprincipio come morte (da notare la sinestesia e l'ossimoro in "bianca sonorità" e "silenzio sonoro") e come raggio (volto di fuoco):

Кто ты, дивный

Лик огнивный

Свет изливный

*

Я последнее свершение

Я блаженство растворения

Я всезвездности алмаз

Я всезвучное молчание

Смерти белое звучание

Я свобода, я экстаз⁴⁵.

Dunque la morte si configura anche come beatitudine e come estasi. Successivamente, appare sempre più chiaramente che i due principi si confondono con l'Unità e il Molteplice. Il primo si esprime attraverso il secondo, cioè attraverso l'infinita varietà delle manifestazioni della vita. Il principio femminile impone una sorta di prova d'amore, di difficile interpretazione, al principio maschile: questi dovrà vincere 7 tentazioni, compiere 7 gloriose imprese, riportare 7 vittorie su sé stesso, sacrificare 7 vittime. Sarà aiutato da 7 angeli, 7 teste bianche, 7 araldi, 7 colonne di fuoco. Della valenza simbolica del numero 7 si è già parlato nel capitolo precedente.

Skrjabin solitamente raggruppa i versi in quartine a rima baciata, alternata o incrociata, tuttavia vi sono numerose eccezioni, come nel caso di questa serie di 7 versi che terminano tutti in "-iteli", suffisso che designa la categoria di sostantivi plurali indicanti la professione o l'azione espressa dal verbo la cui radice costituisce la base del sostantivo:

То небожители

То огне-носители

⁴⁵ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 203. La traduzione integrale della prima versione dell'"Atto Preliminare" compare in Appendice alle pp. 170-203.

Судеб свершители
 Мира строители
 Граней хранители
 С Богом воители
 Стен разрушители⁴⁶.

Questi “aiutanti” del principio maschile sarebbero gli abitanti del cielo, i portatori di fuoco (titolo del ditirambo di Ivanov), i combattenti di Dio, i costruttori del mondo, i distruttori dei muri. Preferisco non soffermarmi tanto sugli aspetti oramai noti del pensiero skrjabiniano, quanto sulle novità stilistiche presenti nell’“Atto Preliminare” rispetto ai testi poetici precedenti, ad esempio l’uso frequente della ripetizione, fino a creare dei giochi di parole, come nel caso seguente in cui Skrjabin gioca con la radice люб- (ljub-), che significa amore/amare e derivati:

Рождается любовь!
 Себя любовью любящая
 Любовью Любовь
 Себя воссоздающая⁴⁷

Quando non si tratta di ripetizione vera e propria, si osserva spesso assonanza vocalica o consonantica che contribuisce ad instaurare nessi sonori e semantici tra le parole, come nel passaggio seguente:

Волны
 Первые
 Волны
 Робкие
 Первые
 Рокоты
 Робкие
 Шопоты
 Первые
 Трепеты
 Робкие

⁴⁶ Ibidem, p. 205.

⁴⁷ Ibidem, p. 202.

Лепеты
 Волны
 Нежные
 Волны
 Взбежные
 Нежные
 Сменности
 Взбежные
 Вспенности
 Нежные
 Вскрыльности
 Взбежные
 Вспыльности⁴⁸

Questi procedimenti formali furono caratteristici anche della lirica simbolista, in particolare di Bal'mont, del quale cito una quartina la cui musicalità si fonda su un complicato gioco di allitterazioni e ripetizioni:

Я вольный ветер, я вечно вею,
 Волную волны, ласкаю ивы,
 В ветвах вздыхаю, вздохнув немею,
 Лелею травы, лелею нивы⁴⁹.

Nell'“Atto Preliminare” Skrjabin esplora anche nuove strutture ritmiche, create mediante l'inserimento del trattino - che funge da cesura. Nei versi seguenti si notano anche l'assonanza desinenziale e l'identico schema sintattico tra il primo ed il secondo verso e tra il terzo ed il quarto:

Мы сонм лучистый-мыслей-пламений
 Мы сноп душистый-светов-знамений
 Тебе-о мире-снов тоскующих,
 Земле-о пире-звезд ликующих⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, pp. 206-207.

⁴⁹ Cito da Poggioli, R., *Il fiore del verso russo*, Torino, 1949, p. 32.

⁵⁰ *Russkie Propilei*, op. cit., p. 206.

Più avanti si accentua la tematica erotico-sensuale che raggiunge il suo apice con l'unione amorosa tra il raggio e l'onda, rappresentando il momento estatico dell'essere che si identifica con la beatitudine dell'atto creativo e con la visione della morte:

Сбилося чудо сочетания
Круг замкнулся и возник
Плод волны с лучем венчания
Человека звездный лик.

О, священный миг творения
Миг блаженный, огневой
Ты явил мне отражение
Смерти белой, роковой⁵¹.

Nel descrivere il risveglio delle sensazioni da lungo tempo assopite, Skrjabin fa ampio uso della sinestesia e della ripetizione (le lettere di fianco alle quartine sottostanti hanno la funzione di mettere in evidenza i termini ripetuti), con l'intento di suggerire un'atmosfera incantatoria, onirica, in cui si confondono profumi, carezze, chiarori, gemiti. Ricorre spesso la parola "тайна", mistero, che qui si congiunge al concetto di piacere:

Новая радость	а
Нежных касаний	в
Тайная сладость	с
Влажных лобзаний	

Нежные стоны	в
Первых томлений	е
Тайные зовы	с
Томных влечений	

Новые ласки	а
Первых отсветов	е
Тайные сказки	с
Любящих светов	

⁵¹ Ibidem, p. 213.

В сладком волнении
 Ты улови
 Нежную тайну в с
 Первой любви⁵². е

Anche la natura partecipa alla celebrazione dell'apoteosi dell'essere creativo, presentandosi come concretizzazione dei suoi stati di coscienza. Coralmente risuonano le montagne (slanci pietrificati di collera amorosa), i campi (tenere carezze, tiepidi soffi), il bosco (vestito di verdi rumori) ed il deserto (bacio del raggio e di una terra arida).

Si rilevano anche reminiscenze della filosofia di Solov'ev ed in particolare il riferimento esplicito al suo ideale di eterno femminile:

Волны-Героя завершилось восхождение
 Небесным светом она озарена
 И вечно-женственного в болях наслаждения
 Теперь впервые ей открылась глубина⁵³

In sostanza, tutta la prima metà dell'“Atto Preliminare”, pur presentando notevoli peculiarità stilistiche, consiste in una rievocazione delle tematiche del “Poema dell'Estasi”: lo sprofondamento della coscienza in un'orgia voluttuosa di sensazioni ed il suo totale abbandono alle seduzioni del piacere; la gioia di creare superiore ad ogni tortura; la legge suprema di eterno amore ed eterna ribellione... Sono molto frequenti, inoltre, le immagini connesse alla luce e al calore, in particolare quelle del sole, del fuoco, della lira solare su cui il raggio suona l'inno annunciatore dei misteri delle armonie celesti. Come ultimo esempio tratto da questa prima parte dell'“Atto Preliminare”, vorrei citare il canto degli aromi della terra, insolito per la cadenza fortemente ritmata del metro anapestico e per la relazione assonantica tra la parola странник, viandante e странный, strano:

Мы, земли ароматы, поём
 Мы тебя, странник светлый, зовём!

Ты приди, о приди, господин
 Здесь тоскующих, влажных глубин

⁵² Ibidem, p. 209.

⁵³ Ibidem, p. 215.

Здесь, в обличии странных теней
Много дивных блуждает огней.

Целый сонм неродившихся снов
Здесь в обличии странных цветов

Мы поём, ароматы земли
Нашим песням, о странник, внемли⁵⁴

La seconda parte dell'“Atto Preliminare” è la più originale per quanto riguarda il contenuto. Essa comincia con “Il canto-ballo dei peccatori”, simbolo della rottura dell'armonia celeste, sorta di inno al male, di celebrazione degli aspetti più orridi dello spirito che sfreccia attraverso un paesaggio spaventoso disseminato da burroni, antri, crateri spalancati come fauci su cui crescono i fiori della follia. Nei versi seguenti viene rivelato il significato di questa profonda caduta morale dello spirito: essa è funzionale al ritrovamento della purezza originaria, della forza interiore, della bellezza imperitura simboleggiata dai riflessi multicolori del cristallo.

Зачем предвечный столь глубокое падение
Любимых чад своих позволил допустить
Зачем, зачем у них благое провидение
Отняю двери указующую нить?

Лабы мучимый знойной жаждой обладания
Ислив до дня кипящий страсти фиал
Познав все ужасы последнего страдания
Достал со дня его сверкающий кристалл

Лабы потом из тех кристаллов многоцветных
Воздвигнет снова храм бессмертной красоты
Где при торжественном горении душ заветных
Свершится таинство пленения мечты⁵⁵.

Lo spirito viene dipinto come Dio dell'avidità e della distruzione, flagello dei popoli. Inebriato dall'odore del sangue, semina ovunque dolore e minaccia di annientare l'umanità col suo veleno mortale. Ma, improvvisa-

⁵⁴ Ibidem, p. 219.

⁵⁵ Ibidem, p. 221.

mente, eccolo coperto di sangue, estenuato, che corre in un deserto sprofondato nel silenzio. Qui ha luogo una “conversione”: la sua anima contempla con orrore (la parola ужас, terrore, orrore, ricorre ben quattro volte nello spazio di pochi versi) i suoi peccati e le sfilano davanti le visioni delle vittime che ha sacrificato alla sua sconfinata sete di potere. Il pentimento è un elemento del tutto nuovo nel pensiero skrjabiniano, come lo è pure il sentimento di compassione verso i deboli, i sofferenti. Nell’egocentrica visione del mondo di Skrjabin finora non vi era mai stato posto per altri che per l’Io, per il suo gioco libero, il suo volo senza scopo in un mondo frutto della sua attività creativa. Quasi sorprende questa svolta umana dello spirito, che qui ci appare tormentato dal rimorso e dalle urla disperate dei bambini rimasti orfani. Ogni sofferenza di un suo simile apre una ferita infuocata nella sua coscienza:

И перед взором веренищею проходят
 Видения жертв его разнузданных страстей
 Он слышит крики, что из глубей душ исходят
 Осиротевших, им замученных детей.

Их страшный вопль, их неутешные рыдания
 Ожили стопами больной его души
 Проснулись ликами грядущего страдания
 Звучат набатом в притаившейся тиши

И рана каждого измученного брата
 В его душе зияет раной огневой
 Многострадальная, душа его объята
 Волной отчаяния и скорби мировой⁵⁶

In risposta agli appelli d’aiuto dello spirito giunge la morte-sposa che gli propone di unirsi a lei in una “santa comunione”; gli offre la contemplazione del suo volto splendente in cambio della rinuncia alla vita terrena. Ma i peccati dello spirito non sono ancora stati riscattati, per questo esso dovrà aiutare i fratelli in pericolo, prepararli a ricevere la sofferenza, sacrificarsi per loro e solo allora sarà pronto a ricevere la benedizione. Il messaggio che la morte radiosa lo incarica di portare agli uomini si configura come parola evangelica: la luce è nella sofferenza e nella luce la risposta,

⁵⁶ Ibidem, pp. 223-224.

cioè la morte, “fiore di un’altra esistenza”; l’uomo deve liberarsi dal giogo delle passioni per poter trovare il cristallo che brilla da lontano sul fondo della sua coscienza e ricevere la grazia.

Сладчайший, не пройден весь путь испытания,
Твой грех не искуплен, одежды в крови.

Ты должен идти к погибающей братии
И душу свою на служение отдать
Людей приготовить к страдания приятию
Пасть жертвой и тем обрести благодать

* * *

Тайным зовам души
Ты внимай и спеши
Погибающим весть
О небесном принесть.
Научи их тому
Что рассеяло тьму
Что со мной изучал
О начале начал
Что в страдании свет
И что в свете ответ
Что ответ этот я
Цвет иного бытия
[...]
Что в жемчужном дали
Уж горят хрустали!
Чтобы в чаше огня
Все припали, кляпя
Власть слепую страстей
Чтобы каждый кристалл
С дна той чаши достал
Чтоб слезами омыл
Чтоб готовым он был
Обрести благодать
И мне храм воссоздать⁵⁷

⁵⁷ Ibidem, pp. 225-226.

La visione della morte d'un tratto si dilegua e lo spirito si ritrova nuovamente solo nel deserto, ma qualcosa è cambiato: nella sua anima ora c'è la primavera e l'amore per gli uomini. Progressivamente lo spirito sviluppa un'umiltà e un amore disinteressato che lo fanno assomigliare a Cristo. Il suo tentativo di riportare gli uomini sulla retta via fallisce, poiché questi sono prigionieri dei loro illusori piaceri terreni, indifferenti al bene dei cieli e disillusi rispetto alla religione (tornano qui dei versi molto simili a quelli composti più di dieci anni prima per il libretto dell'opera) che per loro non è altro che zuccherosa menzogna. Gli uomini sono infastiditi dalla presenza del predicatore e non capiscono i suoi discorsi che vogliono insegnare il distacco dai desideri ed il pentimento. Così avviene che la folla lo perseguita e lo conduce al supplizio. Non si può non associare questo martirio a quello di Cristo: andando incontro alla morte il profeta ha sulle labbra un sorriso di perdono per i suoi assassini e tra i tormenti li benedice e prega per loro.

Ho ritenuto opportuno soffermarmi così a lungo sull'“Atto Preliminare” per mettere in luce sia alcune affinità stilistiche con la poesia simbolista, sia alcune tematiche nuove che testimoniano di un'ultima, importante evoluzione del pensiero di Skrjabin, da cui si può forse dedurre un mutamento d'atteggiamento nei confronti dell'umanità e la volontà di interpretare il ruolo dell'umile messo e non più quello dell'onnipotente uomo-dio. Pur non volendo attribuire una valenza forzosamente cristiana al punto finale del suo cammino spirituale, non si può fare a meno di notare il passaggio da una visione del mondo di tipo solipsistico (“Poema dell'Estasi”), a quella comunitaria, ecumenica, panteistica espressa in quest'ultima opera. Resta aperta, data la mancanza di documenti a riguardo, la questione di una possibile influenza su Skrjabin della *соборность*, l'ideale ecumenico ivanoviano.

Nel presente capitolo si è parlato soprattutto di Ivanov, Baltrušajtis e Bal'mont; vorrei ora accennare ad alcuni altri intellettuali con cui Aleksandr Nikolaevič ebbe contatti occasionali, o comunque di minore importanza. Uno di questi fu il poeta, prosatore, traduttore e critico Valerij Jakovlevič Brjusov (1874-1924), del quale Skrjabin non divenne mai amico, ma a cui dedicò un sonetto, l'unico che ci risulta abbia scritto, in occasione del ritorno di Brjusov dal fronte nel gennaio 1915. Il sonetto fu letto in pubblico ad una serata organizzata in onore di Brjusov presso il Circolo artistico-letterario il 18 gennaio dello stesso anno, cui il compositore non poté presenziare. Skrjabin nel sonetto manifestava il desiderio di celebrare colui che era “suo confratello per un sortilegio”, “il profeta e l'idolo di molta gente”:

ВАЛЕРИЮ ЯКОВЛЕВИЧУ БРЮСОВУ

Властитель и любовник нежный мира
 Далекого и чуждого тебе,
 Я, вняв своей загадочной судьбе,
 Увы, не гость сегодняшнего пира.

Но будь послушна, о, поэта лира.
 И в сем послании дай в похвальбе
 Воспеть собрата мне по ворожбе
 И многих душ пророка и кумира.

А ты, о жрец, меня не осуди
 И не почти, поэт, за дерзновение
 Неискушенных рук прикосновение

К струнам неведомым: в моей груди
 Желание властное мной смеет править
 На языке родном тебя восславить⁵⁸. (App. p. 213)

In un certo senso si può dire che Brjusov abbia ricambiato la stima con un sonetto scritto tre giorni dopo la morte di Skrjabin, in cui viene sottolineata la sua aspirazione a creare un'arte sublime e ad esprimere coi suoni gli abissi dell'anima. Nel terzo verso della seconda quartina, poi, Brjusov inserisce l'espressione di sapore nietzscheano già comparsa nel

⁵⁸ L'originale del sonetto non si è conservato. Se ne ebbe una prima pubblicazione nel periodico *Notizie del Circolo artistico-letterario*, n. 10, 1915, p. 7. Qui si fa riferimento alla riproduzione di detto sonetto in Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, a cura di A. V. Kašperov, Mosca 1965, p. 639. Nel Museo Centrale Statale di cultura musicale «M. I. Glinka» è conservata una bozza del sonetto con una variazione nell'ultima terzina rispetto alla versione definitiva:

К струнам магическим. В моей груди
 Желание властное тебя восславить,
 На языке тебе родном поздравить

(traduzione)
 Sulle corde magiche. Nel mio petto
 Un irresistibile desiderio di magnificarti,
 Di glorificarti nella lingua natia.

“Poema dell’Estasi”, cioè la “sete di vita”, in russo “жажда жизни” che aveva animato il compositore nel suo desiderio di lasciare all’umanità un monumento compiuto (il “Mistero”?). Come nei sonetti di Ivanov, anche nel componimento di Brjusov interviene il Fato, imperscrutabile nei suoi giudizi, a troncare la vita di Skrjabin.

НА СМЕРТЬ А. Н. СКРЯБИНА

Сонет

Он не искал минутно позабавить,
 Напевами утешить и пленить;
 Мечтал о высшем: Божество прославить
 И бездны духа в звуках озарить.

Металл мелодий он посмел расплавить
 И в формы новые хотел излить;
 Он неустанно жаждал жить и жить,
 Чтoб завершенным памятник оставить.

Но судит Рок. Не будет кончен труд.
 Расплавленный металл бесцельно стынет,
 Никто его, никто в русло не двинет.

И в дни, когда Война вершит свой суд,
 И мысль успела с жатвой трупов сжиться, -
 Вот с этой смертью сердце не мирится!⁵⁹ (App. p. 214)

Per quanto riguarda Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921), il più grande poeta simbolista russo, certamente uno dei massimi poeti dell’intera letteratura russa, la cui splendida lirica non deve correre il rischio di essere ridotta e banalizzata con poche definizioni rapide e schematiche, stranamente non è attestato alcun rapporto con Skrjabin. Il nome di Blok, infatti, non compare tra i numerosissimi destinatari della corrispondenza del compositore o nelle memorie di Sabaneev, Engel’ o Boris De Schloezer. Certamente, però, Blok doveva conoscere Skrjabin, sia pure non di perso-

⁵⁹ Brjusov, V. Ja., *Na smert’ A. N. Skrjabina*, *Muzyka*, n. 220, 26 aprile 1915, p. 281.

na, attraverso gli echi del vastissimo successo di cui godette la sua musica a partire dal 1910 col rientro definitivo in patria. Infatti, nei suoi taccuini Blok lo menziona tre volte. Una prima volta il 20 gennaio 1913:

« L'invenzione di Skrjabin: uno strumento luminoso, un pianoforte con dei tasti muti da cui partono dei fili collegati ad un'apparecchiatura che illumina tutta la sala immersa nel buio con dei fasci colorati corrispondenti alla tinta delle note. Il *do*, rosso, per Metner è bianco. Però il *mi* per tutti (Skrjabin, Rimskij-Korsakov, Metner) è azzurro »⁶⁰.

Il 20 gennaio 1914 Skrjabin visitò lo studio teatrale sperimentale di Mejerchol'd in via Borodin. Tra gli appunti personali di Blok leggiamo: « Lo studio di Ljuba⁶¹, c'era Skrjabin »⁶². Il nome del compositore compare un'ultima volta nella laconica constatazione: « È morto Skrjabin »⁶³.

Che vi sia stata o meno una relazione di conoscenza tra Skrjabin e Blok, vi sono delle tematiche comuni derivate da una stessa fonte, dal pensiero, cioè, di Vladimir Solov'ev. Mi riferisco in particolare all'idea dell'Eterno Femminino, come simbolo della bellezza imperitura, dell'anima del mondo, cardine della poesia di Aleksandr Blok alla base dei suoi "miti" femminili, dalla Bellissima Dama, alla Sconosciuta, alla Russia. Se pure questo tema venga sfiorato nell'opera di Skrjabin (il termine esplicito compare nell'"Atto Preliminare"), è indiscutibile la profondità di gran lunga superiore del suo riflesso nella lirica di Blok, come espressione dell'intima tensione del poeta verso l'armonia cosmica che si contrappone all'angosciante consapevolezza delle forze caotiche del mondo e al presagio di un'imminente catastrofe. Immagini stilnoviste di torri inaccessibili, di celesti spazi smisurati si scontrano con quelle decisamente inquietanti di maschere di cartone, di sosia, di serpi, di fumi venefici. Le poesie di Blok recano titoli suggestivi ed emblematici della sua sensibilità simbolista, al pari di molte delle composizioni pianistiche di Skrjabin, si pensi a "Enigma", "Ironie", "Maschera", "Stranezza", "Visione", "Sfumature", "Poema satanico", "Fragilità", solo per ricordarne alcuni. Un ulteriore punto di contatto tra Blok e Skrjabin è individuabile nell'uso frequente dell'epana-

⁶⁰ Blok, A. A., *Zapisnye knižki*, Mosca, 1965, p. 243.

⁶¹ Ljuba, diminutivo di Ljubov' Dmitrevna Mendeleeva (1881-1939), moglie del poeta Aleksandr Aleksandrovič Blok e figlia dello scienziato Dmitrij Ivanovič Mendeleev.

⁶² Blok, A. A., op. cit., p. 202.

⁶³ Ibidem, p. 260.

lessi, come giustamente ha rilevato Milena Savinelli⁶⁴, cioè di un procedimento ad anello che consiste nel riproporre i primi versi (o le prime misure, nel caso della musica) in chiusura dello stesso componimento. Skrjabin adottò questa forma di scrittura in molti dei suoi preludi, basti ricordare l'op. 11.

Anche nell'opera di Fedor Sologub (pseudonimo di Fedor Kuzmič Teternikov, 1863-1927), poeta e narratore appartenente alla prima generazione del Simbolismo, si ritrovano elementi comuni alla fase solipsistica di Skrjabin, indicativi dell'enorme influsso della filosofia di Nietzsche, più che di un rapporto diretto tra i due artisti. In entrambi s'incontrano i temi della menzogna della vita, della miseria della condizione umana, affrontati, però, da due ottiche opposte. Skrjabin nel libretto per l'opera mai realizzata tratta l'argomento con l'ottimismo di colui che vive la beatitudine dell'attività creativa ed incita gli uomini a farsi artefici del proprio destino; Sologub, invece, assume un atteggiamento irrimediabilmente pessimistico nei confronti di un'esistenza priva di senso, in cui l'uomo vaga "бесприютен и сир", cioè "senza asilo ed orfano"⁶⁵. La vita per Sologub è una notte interminabile che porta solo tormenti, è sì, come per Skrjabin, un gioco senza scopo, ma che non vale la pena di vivere:

Вся жизнь, весь мир-игра без цели
Не надо жить⁶⁶.

Gli manca totalmente la "sete di vita" skrjabiniana, pur venendo colto, a tratti, dalla sensazione, forse dall'allucinazione, di possedere una forza sconfinata, di riflettersi nel mondo. Il suo Io è in tutto e non esiste nulla al di fuori di esso, l'universo non è altro che il frutto dei suoi sogni. Cito dei versi di Sologub che potrebbero essere stati scritti anche dalla mano di Skrjabin e affidati ai taccuini "filosofici" di cui si è trattato nel capitolo precedente:

Я-бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.

*

⁶⁴ Savinelli, M., "Il simbolismo nell'opera di Scriabin", *Chigiana*, XXII, Firenze, 1965, p. 142.

⁶⁵ Sologub, F. (pseud. di F. K. Teternikov), *Stichotvorenija*, Leningrado, 1975, p. 98.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 277.

Я-всё во всём, и нет Иного.
 Во Мне родник живого дня
 Во тьме томления земного
 Я-верный путь. Люби Меня.
 *

Настало время чудесам.
 Великий труд опять подьемлю.
 Я создал небеса и землю
 И снова ясный мир создам⁶⁷.

La morte, sorella per Skrjabin, nell'opera di Sologub è di solito spaventosa; tuttavia, in un caso il poeta si rivolge ad essa come ad un'amica che possa restituirgli la libertà di creare:

Подруга-смерть, не замедлай,
 Разрушь порочную природу,
 Для созидания отдай⁶⁸.

Dilatando i limiti temporali e culturali della mia ricerca incentrata sul Simbolismo, per dovere di completezza è il caso di accennare al rapporto, ampiamente trattato dalla critica, tra Skrjabin e lo scrittore e poeta (e compositore mancato) Boris Leonidovič Pasternak (1890-1960).

Figlio del pittore Leonida Pasternak e della pianista R. I. Kaufmann, allieva di Anton Rubinštejn, Boris manifestò fin da giovanissimo uno spiccato talento musicale. Nelle pagine autobiografiche de *Il salvacondotto* Pasternak dice di aver cominciato a “balbettare in musica”⁶⁹ prima ancora che in letteratura. Skrjabin frequentava la casa dei Pasternak e durante l'estate del 1903 si trovò loro vicino di dača nella campagna di Obolenskoe. Nell'*Autobiografia* pubblicata a Milano nel 1958 e solo nel 1967 in Unione Sovietica col titolo *Ljudi i položenija*, Pasternak rievoca le emozioni adolescenziali suscitate dai frammenti della “Terza Sinfonia” o “Poema Divino” che venivano allora composti dal vicino musicista al pianoforte e che risuonavano nel bosco in perfetto accordo coi giochi di luce e ombra tra i rami e col cinguettio degli uccellini. Pasternak rammenta di come suo

⁶⁷ Ibidem, pp. 176 e 280-281.

⁶⁸ Ibidem, p. 281.

⁶⁹ Pasternak, B. L., *Il salvacondotto*, trad. di Giovanni Crino, Roma, 1980, p. 27.

padre e Skrjabin amassero fare lunghe passeggiate e discutere animatamente « della vita, dell'arte, del bene, del male ». Skrjabin « predicava il supremismo, l'amoralità, il nietzscheanesimo »⁷⁰.

Gradualmente il giovane Boris si appassionò sia a Skrjabin, in quanto personaggio raffinato ed eccentrico, sia alla sua musica, espressione di una nuova era. Il compositore divenne "Dio ed idolo" di questo ragazzo sempre più incline a scegliere la strada della musica, in particolare quella della composizione. Al ritorno di Skrjabin in patria nel 1910, Pasternak aveva circa 19 anni e studiava composizione con il professor Rejngol'd Morisevič Glier. Nelle prime pagine de *Il salvacondotto* l'autore racconta attraverso uno stile spezzato, a balzi, espressione del percorso tortuoso di un pensiero che si sviluppa per analogie immediate, le proprie reazioni al primo ascolto del "Poema dell'Estasi", di cui le prove erano cominciate subito dopo il rientro di Skrjabin a Mosca. Questa musica, che Boris Pasternak afferma di non essere mai riuscito ad ascoltare senza piangere, viene definita metaforicamente come la prima visita di un uomo nei nuovi mondi scoperti da Wagner. « Più di tutto al mondo amavo la musica, più di tutti in essa amavo Skrjabin »⁷¹.

Segue il ricordo della prima audizione a casa del suo idolo per sottoporgli un proprio lavoro e le intense emozioni provate prima e durante questa prova che segnò in qualche modo la fine della vocazione di Pasternak per la musica ed il suo passaggio dalla facoltà di legge a quella storico-filologica. Il giovane aspirante musicista era consapevole di non possedere, a differenza della propria madre, l'orecchio assoluto, quel raro dono di natura che consiste nel saper individuare l'altezza di una nota avulsa da ogni riferimento acustico. Questo "difetto", di cui non sono privi, per altro, molti celebri compositori, assumeva nella mente del ragazzo proporzioni gigantesche a tal punto da sfociare in un complesso d'inferiorità nei confronti di ciò che per lui rappresentava la musica, vale a dire, un culto. Skrjabin in tale occasione non lo scoraggiò, anzi, dimostrò un certo interesse per alcune battute che cercò di riprodurre al pianoforte in una diversa tonalità, dando prova, così, di essere a sua volta privo di orecchio assoluto⁷²; ciò non bastò a dissipare i dubbi di Boris, il quale vent'anni dopo ne

⁷⁰ Pasternak, B. L., "O Skrjabine i Šopene", *Sovetskaja Muzyka*, n. 1, 1967, p. 100.

⁷¹ Pasternak, B. L., *Il salvacondotto*, op. cit., p. 27.

⁷² Skrjabin riteneva che l'orecchio assoluto non fosse indispensabile tanto ad un compositore (ricordava che Wagner e Čajkovskij ne erano privi) quanto ad un semplice accordatore.

Il salvacondotto avrebbe scritto: « La musica, da cui rimandavo soltanto di congedarmi per sempre, si era già intrecciata con la letteratura. La profondità e il fascino di Belyj e Blok non potevano restarmi nascosti »⁷³.

Cionondimeno, la tematica della musica e la ricerca di una musicalità nello stile furono componenti fondamentali dell'attività letteraria di Pasternak. Il musicologo inglese Christopher Palmer⁷⁴ ha individuato nell'influenza dell'Impressionismo francese l'ambito artistico comune a Skrjabin e ai Pasternak padre e figlio. Se è vero che l'arte di Leonida Pasternak possa aver ricevuto effettivamente uno stimolo considerevole dalla visita dell'Esposizione parigina degli Impressionisti e che buona parte della lirica e della prosa del figlio Boris (si pensi a opere quali *L'infanzia di Luvers*, *Le vie aeree*, *Il salvacondotto* e a molti passaggi de *Il dottor Živago*) sia intrisa di uno spirito impressionista che tende ad evocare le cose con pochi tratti emozionali significativi, più che a descriverle nel realismo dei particolari, è discutibile l'accostamento dell'opera di Skrjabin alla musica impressionista di un Debussy, se non in un senso molto generale del termine.

Mi piace concludere con qualche osservazione riguardo alla pubblicazione sulla rivista *Muzykal'naja Žizn'* di un articolo del critico sovietico Vladimir Kupčenko sul rapporto dello scrittore Maksimilian Aleksandrovič Vološin (1877-1932) con la musica e con Skrjabin nello specifico. Vološin, nato e cresciuto in Crimea e considerato come Baltrušajtis un epigono del Simbolismo, trascorse molti anni a Parigi (1901-1915), riuscendo tuttavia a mantenere vivo il contatto con la vita letteraria russa. La sua poesia, a differenza di quella sobria del nordico Baltrušajtis, è fastosa e spesso appesantita da una freddezza che lo avvicina ai parnassiani francesi. I critici del suo tempo non mancarono di vedere in essa una vena di misticismo religioso ed estetico. Nel suddetto articolo vengono pubblicati frammenti finora inediti di una lettera di Vološin ad una sua conoscente russa di Parigi, M. S. Cetlina ed una lettera all'amico A. N. Brjančaninov, editore di *Novoe Zveno*, di cui abbiamo già parlato a proposito della lettera inviategli da Skrjabin intitolata *Arte e politica*. Dalla prima missiva, datata 29 aprile 1916 e spedita dalla località crimeana di Koktebel', apprendiamo che Brjančaninov, una delle persone più vicine a Skrjabin negli ultimi della sua breve vita, rivelò a Vološin durante il loro primo incontro avvenuto

⁷³ Pasternak, B. L., *Il salvacondotto*, op. cit., pp. 34-35.

⁷⁴ Palmer, C., "A note on Skryabin and Pasternak", *The Musical Times*, gennaio 1972, pp. 28-30.

qualche giorno prima a Pietrogrado, che la sua raccolta di sonetti *Corona astralis*, pubblicata nel primo volume di poesie scritte tra il 1900 ed il 1910, aveva avuto una notevole influenza sull'ultimo periodo compositivo di Skrjabin. In *Corona astralis* Vološin rendeva omaggio a varie correnti dell'occultismo, in particolare alla Teosofia. La raccolta appartiene al filone della poesia filosofica ed in essa sono affrontati con profondità d'ispirazione i temi della vocazione e del destino del poeta.

Nel maggio successivo Vološin ricevette la visita a Koktebel' dello stesso Brjančaninov, il quale gli lasciò una copia manoscritta dell'"Atto Preliminare" di Skrjabin. Nella seconda lettera citata, scritta probabilmente nel giugno 1916, Vološin presenta a Brjančaninov un resoconto della sua approfondita lettura del testo poetico di Skrjabin, del quale dà un giudizio tutto sommato negativo. In primo luogo, Maksimilian Vološin si rifiuta di valutare Skrjabin come musicista, in quanto si sente incompetente in materia ed afferma di aver avuto solo una volta l'occasione di ascoltare la sua musica (forse nel 1911 quando si trovava di passaggio a Mosca). Per quanto concerne le opere letterarie, secondo Vološin sarebbe corretto considerarle, al pari dei sonetti di Michelangelo o dei disegni di Victor Hugo, in una prospettiva globale, tenendo dunque presente l'intera produzione skrjabiana da cui sarebbe ingiusto ed impossibile separarle. A differenza, però, di Michelangelo e di Victor Hugo, Skrjabin non possedeva la padronanza della tecnica poetica (del resto era il primo a rendersene conto). A Vološin risulta evidente che il compositore era un principiante in materia letteraria e che da poco « cominciava a scrivere in versi »⁷⁵ e che il suo approccio al ritmo e alla costruzione sintattica era assolutamente inconsapevole:

« [...] Scrivendo questi versi andava ad orecchio, infilando le parole e le frasi sul filo del motivo che aveva in mente. Cercava di rafforzarlo e di esprimerlo con una strumentazione della parola piuttosto primitiva, consistente in consonanze interne, assonanze, allitterazioni; ma non aveva ancora alcuna idea di come si modellava il verso ».

Per di più, Vološin reputa insopportabilmente troppo lungo l'"Atto Preliminare" e privo di uno schema logico ed organico:

« [...] Consta di più di mille versi! Bisognerebbe condensarli in cento e tutto il loro contenuto lirico, musicale e filosofico del poema vi sarebbe contenuto libe-

⁷⁵ Kupčenko, V., "Maksimilian Vološin o muzyke", *Muzykal'naja žizn'*, n. 24, dicembre 1989, pp. 26-27.

ramente. Ho letto l'«Atto Preliminare» molto attentamente almeno cinque volte. L'ho trovato molto difficile e confuso, ma non per la profondità e la difficoltà dei pensieri in esso espressi (sia le immagini che le idee mi sono note e chiare), quanto per l'assenza di uno schema logico rigoroso, indispensabile in opere di questo genere e per la prolissità insostenibile ».

Vološin conclude esprimendo il suo parere contrario rispetto alla pubblicazione del testo.

Ho voluto riportare questo giudizio di Vološin, con cui concordo pienamente, per rompere quell'aura di incondizionata ed esaltata ammirazione che emerge dalla stragrande maggioranza dei critici contemporanei a Skrjabin, in difesa del quale si può solo aggiungere che le due versioni dell'«Atto Preliminare» costituiscono lo stadio intermedio di un lavoro rimasto incompiuto a causa della morte del suo autore. Sulla qualità di ciò che ne avrebbe rappresentato il risultato finale possiamo solo formulare delle ipotesi.

CONCLUSIONI

Mi pare che l'esame dell'opera letteraria di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin e il suo accostamento alla poesia simbolista russa abbia rivelato sufficienti elementi comuni per giustificare l'ipotesi di una collocazione di questo "Filosofo-poeta-musicista" nel clima del Simbolismo russo, luogo ideale dove l'ambiguità del compositore al tempo stesso si definisce e si risolve.

Non ho voluto sopravvalutare la produzione letteraria di Skrjabin, quanto prenderla in esame per l'importanza che l'autore stesso dichiarò di attribuirle nel senso di ambito depositario del credo filosofico ed estetico di supporto alla sua opera musicale. Questi versi, questi scritti testimoniano della straordinaria ricettività di Skrjabin, della sua capacità, cioè, di assimilare di riflesso il processo di trasformazione storico-culturale che la società russa come l'arte attraversavano tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo.

Una fervida fantasia combinata ad una buona dose di eccentricità fece sì che il compositore si appassionasse facilmente alle teorie che allora circolavano non solo in Russia ma in tutta Europa. Il suo pensiero, di cui ho delineato l'evoluzione, a stento potrebbe essere definito originale; in esso si intravedono idee altrui che Skrjabin, probabilmente a livello inconsapevole, tentò di fare proprie, adattandole alla sua sensibilità di artista. Così si spiegano le sue infatuazioni o inclinazioni per Nietzsche, per la Teosofia, per la teoria di un Solov'ev o di un Ivanov. Indubbiamente il suo atteggiamento nell'accostarsi ad ogni nuova fonte di stimoli intellettuali ed artistici fu superficiale ed emotivo, tuttavia la curiosità e la vitalità che lo caratterizzarono fanno di lui un personaggio affascinante e per molti versi emblematico.

Skrjabin ha lasciato una traccia indelebile nella storia della musica; altrettanto non si potrà mai dire della sua opera poetica, sebbene costituisca il complemento necessario ad una piena comprensione dell'universo spirituale che vibra con la sua musica. Il genio di Skrjabin, quella sua genialità tanto esaltata dai contemporanei, percepibile attraverso ogni suo gesto e in cui si manifestavano al contempo una forza titanica ed una delicatezza estrema, gli concesse di creare un'arte profondamente innovativa e consona allo spirito messianico dell'epoca.

Come si è detto, il compositore ebbe contatti coi poeti simbolisti solo negli ultimi anni della sua vita; tuttavia, questi furono sufficienti a creare rapporti intensi, basati sulla stima reciproca ed un sentimento di intima affinità artistica. Erano gli anni in cui Aleksandr Nikolaevič lavorava soprattutto alle ultime sonate e al grandioso progetto di "Mistero", che in ultimo si vide costretto a ridimensionare al solo prologo di esso, l'"Atto Preliminare". Nei pochi schizzi musicali e abbozzi di versioni poetiche si rivelano inequivocabilmente le tracce della simbologia teosofica e simbolista, l'influsso delle teorie di Ivanov (l'arte come celebrazione, come rito, come mezzo per accedere alla conoscenza della Realtà Superiore, la commistione di elementi mistici ed erotici nell'estasi) e la tendenza a modellare il verso sulla lirica dei poeti simbolisti (in particolare di Bal'mont), ricercando nuove soluzioni ritmiche e sonore, creando nuove parole, sfruttando fino al limite del virtuosismo le associazioni sinestetiche di luce e suono.

Il nuovo linguaggio che Skrjabin elaborò sia in musica (l'armonia chiamata prometeica o sintetica costruita per intervalli di quarta implicante la perdita di opposizione tra consonanza e dissonanza e tra melodia e armonia) sia in poesia, a partire dal "Poema dell'estasi", fu sintomatico dell'esigenza di trovare mezzi espressivi adeguati a contenuti nuovi. Nel primo caso si trattò dell'approdo per via intuitiva e spontanea ad una diversa dimensione sonora e della naturale conseguenza di un progressivo ampliamento delle risorse espressive insite nel linguaggio tonale, mentre nel secondo, esso fu frutto della scelta consapevole del modello poetico simbolista e di uno studio impegnativo mirato all'acquisizione di una tecnica che gli era estranea e di cui non riuscì ad impadronirsi: al confronto con la poesia di Bal'mont, di Belyj o di Blok i versi di Skrjabin appaiono tentativi di un dilettante a cui manca una visione globale della propria opera. Pur riuscendo talvolta a creare immagini originali, raffinate e persino suggestive, Skrjabin tende a perdersi in giochi verbali che risultano forzati e che non giovano alla tanto anelata musicalità del verso.

Dal canto loro i poeti simbolisti che avvertirono la musica e la poesia

come due mondi limitrofi, non avrebbero potuto rimanere indifferenti all'opera di un musicista che muoveva dai loro stessi presupposti ideali. Ho cercato di mettere in evidenza come ciascuno di essi esaltasse aspetti differenti dell'arte di Skrjabin: l'essenza mistica, l'unione di luce e suono, la forza vitale, il contributo alla rigenerazione dell'umanità. A confermare ulteriormente la loro vicinanza spirituale, ricorderò il programma di una serata di musica e poesia organizzata per l'11 aprile 1915 dal Circolo artistico-letterario di Mosca in sostegno ai familiari delle vittime della guerra, in cui figurano opere di Baltrušajtis e di Skrjabin precedute da un discorso introduttivo di Ivanov. La serata, al pari di altri progetti più grandiosi, non si sarebbe mai realizzata, causa la morte che stroncò il compositore nel pieno della maturità artistica.

APPENDICE

TESTO DEL FINALE CORALE DELLA "PRIMA SINFONIA" OP. 26

O immagine meravigliosa della Divinità,
Arte pura dell'armonia!
A te in coro noi porgiamo
L'elogio del sentimento estasiato.

Tu sei della vita il sogno luminoso,
Sei la festa, sei il riposo,
In dono porti agli uomini
Le tue visioni incantevoli.

Nell'ora tenebrosa e fredda,
Quando l'anima è in preda al turbamento,
In te l'uomo trova
La viva gioia del conforto.

Tu sei la forza, colui che è caduto in battaglia
Miracolosamente richiami alla vita,
Nella mente stanca e addolorata
Generi una schiera di pensieri nuovi.

Un oceano di sentimenti illimitato
Fai nascere nel cuore infervorato
E di tutti i canti il più bello canta
Il sacerdote da te ispirato.

Regna sovrano sulla terra
Il tuo spirito libero e potente.
L'uomo elevatosi grazie a te
Compie le migliori imprese.

Accorrete, popoli tutti del mondo,
Rendiamo gloria all'arte!
Gloria all'arte!
Gloria nei secoli!

SCHEMA PER IL "POEMA ORGIASTICO"
(FUTURO "POEMA DELL'ESTASI")

- 1) Tema della dolcezza del sogno che dà slancio allo spirito, desiderio di creare, languore, sete di nuove sensazioni.
- 2) Volo verso le altezze della negazione attiva, della creatività.
- 3) Elementi di sconforto conseguenti al dubbio.
- 4) Sforzo della volontà vittoriosa.
- 5) L'uomo-Dio.
- 6) Acquietamento nell'attività.

II

- 1) Lo spirito si abbandona ai suoi sogni preferiti.
- 2)
- 3) La disperazione piomba all'improvviso e affligge lo Spirito.
- 4) Si genera la protesta.
- 5) Lotta.
- 6) Liberazione nell'amore e nella coscienza della unità.
- 7) Nascono aspirazioni liberatorie.
- 8) L'uomo-Dio.

III

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5) Unificazione del sentimento di protesta con la dolcezza del sogno.
- 6) L'ultima fase della lotta nuovamente genera liberazione nell'amore.

IV

- 1) L'uomo-Dio. Presa di coscienza dell'azione svincolata dallo scopo. Gioco libero. Ebbrezza di libertà, consapevolezza dell'Unità.
- 2) Coscienza della relatività dei fenomeni.
- 3) Ciò che prima affliggeva, ora non fa che incitare all'azione.

LIBRETTO PER L'OPERA

Si sono accesi magici fuochi
Nel giardino meraviglioso come un sogno
E si ode la baldoria di un banchetto
Nel suo distante sfavillio.

Lì tutto è meraviglioso. Di fiori magici
Lì è il rifugio sfavillante,
Lì cori di uccelli intessono cinguettii
Di lode al Creatore.

Zefiro blandisce col suo respiro
Le fronde delle pudiche mimose,
E il profumo di rose teneramente passionali
Invita alle voluttà d'amore.

Nello zampillo fresco e gaio
Che spilla da una fontana
Tuffa il suo raggio Diana,
Che ci osserva dai cieli.

Ivi una dolce onda di suoni
Gioca con una carezzevole onda di luce,
Piena di delizia,
Di magica delizia di benvenuto.

Ma tutti questi tesori non sono che
il degno sfondo
Di un quadro stupendo.
L'immagine armoniosa della giovane zarina
Ha coronato di sé questo sogno.

Ella è speranza per tutti i mortali,
Idolo dei suoi sudditi,
In onore della sua partenza
Il padre ha dato un lieto convito.

Una folla splendente di ospiti
 L'attornia gelosamente
 E la subissa di elogi,
 Ma la zarina è fredda con loro.

Il funesto veleno dei loro discorsi adulatori
 Non raggira la sua sensata testolina.
 Ella li riceve con un sorriso impassibile
 ... Sovrana.

Uno degli ospiti (un poeta)

Dinanzi a te si offuscano gli astri dell'universo
 Sulla tua fronte è impressa la bellezza celeste
 Il creato è soggetto ad un fatale incantesimo,
 O Dea, ti sei impadronita di tutto sulla terra!
 Volo sulle ali dell'ispirazione
 Verso il mondo della fervida fantasia
 In cerca di magici versi
 Per glorificare la tua stupenda persona.

Secondo ospite

La tua mente brillante
 Rischia tutto
 Con la sua luce,
 Abbaglia tutti e
 Conquista tutto
 Con una sola parola.

Terzo ospite

Ci accarezzano le note
 Di una melodia inebriante,
 Ci soggiogano le forze
 Di una grazia affascinante,
 Ogni movimento
 Ci dona gioia,
 L'opera mirabile

Di un fulvido genio
Regna su tutto.

Le sono estranei il frastuono e il luccichìo delle feste,

Vi si angustia e si annoia;
Il suo spirito la implora

Di liberarlo dalle odiose catene.

La sua mente infuocata
Trabocca di sete di sapere
E per lei la vita scorre
In febbrile ricerca.

Perciò le parole prive di senso
Dei suoi ospiti galanti
Sono solo inutili tentativi
Di attirare la giovane zarina.

“Non possiederà il mio sogno
Colui che mi venera
E si profonde in lusinghe,
Ma colui che mi prenderà per ciò che è,
Che colpirà la mia immaginazione
Col magico fascino della creazione;
Colui che incanterà la mia mente curiosa,
Che dissiperà la mia sete di conoscere,
Il cui spirito si libra più in alto di tutti,
Lui, il felice portatore del genio!”

Ed ecco, in risposta ai suoi sogni,
Come per miracolo
È stato inviato un giovane sconosciuto,
Un filosofo-musicista-poeta.
Ella gli tende la sua anima,
Il suo cuore orgoglioso è pieno di lui
E vuole liberamente godere
Di un amore libero. Per caso ella ha scoperto
Le meravigliose opere dell'artista,
Le ha lette e subito ha dedicato a lui
tutte le sue fantasticherie.

Da quell'istante per il cuore innamorato
Non vi è altro desiderio

Che di vedere il caro amico di nascosto.
In lui vi sono la vita, il mondo.
Dapprima ha conosciuto
Il volo trionfale dell'audace pensiero.
Al più presto vuole scrollarsi di dosso
Il vecchio peso di una forma consunta.
Egli con sagge, semplici parole
L'ha conquistata alla sapienza.
Le ha insegnato ad appassionarsi
Alla grandiosità, allo splendore, alla bellezza
Nello spazio delle stelle cadenti,
A librarsi in un tempo lontano
Con un sogno libero, alato,
A comprendere lo spazio col pensiero,
A vedere tutto, conoscere, capire.
Ella accoglie deliziata
I suoi insegnamenti,
E bacia con gratitudine
La zarina il suo Dio.
Ed eccola ora tra i suoi ospiti,
Soffre delle loro chiacchiere
Ed invano vorrebbe perdersi
In una dolce danza.

Canto della danza

O danza deliziosa,
Dammi l'oblio,
Con portentoso potere
Spezza la tortura.
La vita è sofferenza,
La vita è dubbio.
Tu sei sogno, invece,
Sei piacere.
Danza fatata,
Dammi conforto,
Con un rimedio benefico
Caccia il dubbio.

Ella è triste.
Pensa che oltre il muro del giardino,
Su uno scoglio vicino al mare
Siede il suo idolo, il suo diletto!
E forse è in pena per lei...
Eccola di soppiatto
Abbandonare gli ospiti festosi,
E correre piena di trepidazione
Dal giardino verso il mare.
Alla vista della fanciulla
Il poeta rapito le si affretta incontro.
E le recita appassionatamente i versi
Di un canto appena composto.
La invita alla festa dell'amore.
Dea, vieni, qui ti attendono
Tutte le gioie della vita terrena:
Il sospiro languido di una notte d'estasi,
Il misterioso sussurro di un'onda tiepida,
Il magico incanto di coccole estenuanti,
I sonni inquieti dell'amore ardente.
A te rivelo gli abbracci passionali,
Vieni da me, Dea del sogno!
Ti esaurirò con baci irresistibili,
Scoprirai il piacere della beatitudine!

*

Mi dispiace per te, disgraziato figlio della terra
Tutta la tua vita è una terribile sofferenza

Com'è miserabile la tua esistenza.
Vagabondaggio senza fine in un bosco remoto,
Senza fede in un ideale, senza sogno o fascino!
Come si può vivere così?
Ti trovi sulla terra come un ospite di passaggio,
Tutto ciò che ti circonda è avvolto da mistero.
Com'è confusa la meta!
Come sono codarde le idee!
Come sono pallidi i fiori dei fugaci piaceri,
Inficiati dal pensiero di una vita squallida
E dalle inquietanti figure di un mondo lugubre

Che impauriscono i mortali sempre e in ogni luogo.
 Dov'è il valore?
 Dov'è la forza di uomini agguerriti
 Che avanzano vittoriosi?
 Chi tiene lo stendardo? Chi li chiama,
 I prodi, alla battaglia trionfale?
 Quando, zar, conoscerai almeno un poco
 La potenza della tua volontà?
 Quando, schiavo, avrai finalmente il desiderio
 Di scampare le infami catene?
 Nessuno in questo regno di angoscia e sofferenza
 Sa com'è rigogliosa la vita;
 E che il paradiso non è solo un vano sogno,
 Che basta provare una forte aspirazione
 Perché subito ci investa l'onda della felicità.

*

La carezzevole menzogna della religione
 Non mi acquieta più
 E la mia ragione non sarà ottenebrata
 Dalla comoda coltre dei suoi splendori.
 Il mio giudizio per sempre libero
 Mi afferma: sei solo;
 Sei schiavo di una fredda casualità,
 Sei il signore dell'universo.
 Perché affidi agli Dei
 La tua sorte, o pietoso mortale?
 Tu stesso puoi e devi portare
 Sul volto raggianti
 Il sigillo glorioso della vittoria.

*

Ciò è stato compiuto: io vado.

*

Quandunque potessi regalare al mondo
 Un solo granello della mia beatitudine...

*

Io sono l'apoteosi dell'universo
 Io sono il fine dei fini, la fine delle fini.

*

Io con la forza della mia mente audace
Da lungo tempo ho conquistato il mondo.

*

Vorrei nei cuori dei popoli
Imprimere il mio amore...

*

Prendete tutto, non chiedo riconoscenza...

*

Quando la mia stella s'incendierà
Ed una luce magica inonderà la terra,
Nei cuori della gente si rifletterà la mia fiamma
E il mondo capirà il suo destino.
Con la forza celeste di incantevoli armonie
Invierò agli uomini sogni amorevoli,
Con la forza di un amore stupendo e sconfinato
Renderò la loro vita simile ad una primavera.
Donerò loro la tanta desiata pace
Con la forza della mia saggezza.
Popoli, gioite, dopo secoli di attesa
È giunta la fine della pena e del dolore.

*

Io vi invito alla festa luminosa
Dell'amore, dell'opra e della bellezza

*

Non sono venuto per annunziare al mondo
La vita austera dell'asceta

*

Se solo potessi con un raggio
Di quella dolce luce
Che dimora nella mia anima,
Illuminare per un solo attimo
La vita triste della gente priva di felicità
e di uno spiraglio di speranza

*

Ho provato il rovinoso inganno
Di un amore movimentato,
Ho conosciuto il sentimento di una tenera amicizia
E la nebbia della passione

Dall'alto di una vetta innevata
 Tranquillo, sereno
 Ho seguito la tempesta della vita
 (Là popoli irrequieti
 Si fanno la guerra)
 Sulla distesa immensa
 Oltre una delicata bruma, qua e là
 È balenato il fanale di un faro.

*

A te tutti i pensieri e i sentimenti,
 Tutti i reconditi moti della fantasia

*

Oh, vivi di me solo, e conoscerai la vita,
 La beatitudine dello spirito.

*

Mio splendido mondo diletto!
 Mi abbandono a te con gioia.
 Nella tua nudità spirituale
 Ubriàcati di me

*

Comanderà il mondo colui che col potere del suo fascino
 Attirerà a sé i popoli,
 I cui sogni...

Tu giungerai seducente,
 Come l'incarnazione della sublime verità,
 Come il piacere di una carezza

Un torrente luccicante di mirabili prodigi
 Sgorgato dai cieli verso la terra...

Sono venuto a voi
 Deciso a tenere il mio discorso.
 Per il gregge dovete creare con saggezza
 Le leggi della moltitudine

E non cogliere i fiori rigogliosi
Dell'amore, del talento, del lavoro,
Chè in questa modesta corolla
Si è spenta la scintilla di divinità

Non vi è cosa spirituale che non abbia un'espressione nella materia e non vi è cosa materiale che non origini un'idea.

Tutto muta, tutto si compie. Io sono tutto desiderio, tutto slancio, ma per me il desiderio non è ansia, esso è il mio elemento, la mia felicità, esso vive in me insieme alla piena fiducia nel risultato.

Tu sei tensione verso la perfezione,
Tu sei sogno, luce, gioia,
Ma ha conosciuto la beatitudine
Solo colui che ha gustato la dolcezza dell'operosità,
Colui che ha trascorso piacevolmente la vita
In affascinante ricerca,
Colui che ha trovato la pace
Nella potente sapienza

E ha amato di un amore pieno

Avanti, con impeto, in eterno.

Sono così felice che se potessi infondere una goccia almeno della mia felicità nel mondo intero, la vita parrebbe agli uomini bellissima.

"POEMA DELL'ESTASI"

Lo spirito,	1
Animato dalla sete di vita,	
Si libra in volo	
Sulle vette della negazione.	
Lì, tra i raggi della sua fantasia	5
Sorge un mondo magico	
Di immagini e sensazioni meravigliose.	
Lo spirito giocoso,	
Lo spirito bramoso,	
Lo spirito che crea tutto con la fantasia	10
Si abbandona alla beatitudine dell'amore.	
Tra creature nascenti	
Indugia nella pena,	
Ispirato dall'altezza	
Le invita a fiorire.	15
Ed inebbriatosi del volo	
Già sta per cadere in deliquio,	
Ma ad un tratto...	
Ritmi inquietanti	
Di un cupo presentimento	20
Irrompono brutalmente	
Nel mondo incantato,	
Ma solo per un istante.	
Con un lieve sforzo	
Della sua divina volontà	25
Egli scaccia	
Gli spettri spaventosi.	
Non appena ha raggiunto	
La vittoria desiderata	
Su sé stesso,	30
Lo spirito giocoso,	
Lo spirito affettuoso,	
Lo spirito che con la speranza invoca la gioia,	
Si abbandona alla beatitudine dell'amore.	
Tra i fiori delle sue creature	35
Esso indugia nel languore,	
Eccitato dal mondo intero	

Le invita all'estasi. Inebbriandosi del loro respiro, Accecandosi con la loro bellezza, Sfreccia, saltella, Danza, volteggia; Da una intera gamma di sensazioni È afflitto, spossato.	40
Sta per sprofondare nell'oblio, Ma di nuovo...	45
Dalle viscere misteriose Dello spirito confuso Come un'onda minacciosa Si solleva burrascosa Una massa informe Di selvaggi orrori; Minaccia Di inghiottire tutto.	50
Lo spirito, Trascinato dalla sete di vita, Si libra in volo Sulle vette della negazione. Lì, tra i raggi della sua fantasia Sorge un mondo magico Di forme e sensazioni meravigliose.	55
Lo spirito giocoso, Lo spirito sofferente, Lo spirito che genera dolore dal dubbio, Soccombe al tormento dell'amore. Tra i fiori delle sue creature Esso indugia nell'afflizione, Scosso dal mondo intero Le chiama alla morte.	65
Assalito da angosciosa paura, È pronto a cadere in deliquio, Ma ecco...	70
Ritmi allegri Di un luminoso presentimento Nascono in lui. Dolce istante!	75

Nuovamente rischiarato Da raggi di speranza S'infiamma Di brama di vita.	80
Ha concepito mirabilmente La potenza della sua Volontà divina. Penetra Negli oscuri abissi	85
Con lo sguardo incandescente, Pieno di rabbia E di sdegno Lancia una sfida ardita, Divampa la battaglia.	90
Si spalancano Le fauci dei mostri Minacciosamente balenano I fulmini terribili Della divina volontà,	95
Vittoriosa su ogni cosa; Chiari bagliori Di una luce incantata Illuminano il mondo. Immemore dell'amato scopo	100
Lo spirito si abbandona alla lotta con ebbrezza. È tutto rapimento, Tutto delizia Per questo gioco Libero, divino,	105
Per questo amore-lotta. Nella straordinaria grandiosità Della pura assenza di scopo E nell'unione Di tensioni opposte	110
In un'unica coscienza, In un unico amore, Lo spirito coglie La natura Della sua essenza divina.	115

Comprende Che vuole la lotta. Ha provato un desiderio E gli eventi In perfetto ordine	120
Si sono riuniti intorno A questo impulso. Gioca, muta Il capriccioso sentimento E l'universo	125
Vibra con lui, Manifestandolo, Affermandolo. Desidera la vittoria, Ha vinto, Trionfa!	130
E gioioso può Al suo mondo prediletto Subito far ritorno. Ma da cosa è offuscato Questo lieto momento?	135
Proprio dal fatto Che il fine ha raggiunto. Rimpiange La scorsa battaglia;	140
E per un istante Prova Noia, sconforto, vacuità. Ma di nuovo animato Dalla brama di vita	145
S'infervora nel volo Sulle vette della negazione. Lì, tra i raggi della sua fantasia Sorge un magico mondo Di immagini e sensazioni meravigliose.	150
E da nulla turbato Può eternamente dedicarsi Ai suoi sogni preferiti. Ma da cosa, o spirito irrequieto,	

È nuovamente disturbata la tua pace?	155
Non ti ottenebrano	
Ritmi allarmanti	
E neppure ti minacciano	
Spettri spaventosi,	
Questo è il funesto veleno	160
Della monotonia,	
Quel verme della sazietà	
Che rode il sentimento.	
E di un grido di dolore	
È risuonato l'universo:	165
Dell'altro!	
Del nuovo!	
Estenuato dal piacere,	
Dal piacere, ma non dalla vita,	
Lo spirito si lancia in volo	170
Verso il regno del dolore e della sofferenza.	
E nel libero ritorno	
Al mondo delle agitazioni e delle ansie	
Esso coglie mirabilmente	
Il senso misterioso del baratro del male.	175
Di nuovo si sono spalancate le fauci nere,	
Di nuovo minacciano di divorare,	
Di nuovo la battaglia e lo sforzo della volontà,	
Il desiderio di vincere sempre.	
Di nuovo vittoria, di nuovo ebbrezza,	180
Ed esaltazione.	
E sazietà.	
A questo ritmo accelerato	
Batti più forte, o pulsare della vita!	
Mio mondo, mia vita,	185
Mio vigore, mia estasi!	
Ogni vostro istante	
Lo genero io negando	
Le forme già vissute.	
Io sono l'eterna	190
Negazione.	
Ancora,	
Sempre ancora!	

Qualcosa di più forte, Di più tenero, Nuovi tormenti, Nuove piaceri. Dilettandosi di questa danza, Ansimando in questo vortice, Incurante dei fini delle dilette aspirazioni, Lo spirito ebbro si lascia andare al gioco. Sulle ali potenti Di nuove ricerche Esso si precipita Verso il regno dell'Estasi.	195
In questo incessante mutamento, In questo volo senza scopo, divino, Lo spirito si riconosce Quale potenza dalla volontà Unica, libera Creativa sempre, Irradiante tutto, Vivificante tutto, Straordinariamente gioconda Con la molteplicità delle forme. Esso si riconosce Quale palpito di vita, Voglia di fiorire, Come amore-lotta. Lo spirito giocoso, Lo spirito svolazzante Che con l'eterno slancio Crea l'estasi, Si abbandona alla beatitudine dell'amore. Tra i fiori delle sue creature Rimane libero. "Io vi chiamo alla vita O brame nascoste! Voi, sprofondate Nei tenebrosi abissi Dello spirito creativo, Voi, timorosi	200 205 210 215 220 225 230

Embrioni di vita, A voi porto L'ardire!	235
Da ora siete liberi! Dividetevi! Sbocciate! Insorgete l'uno contro l'altro, Innalzatevi fino alle sommità, Affinché voi possiate conoscere voi stessi Come unità in dolce beatitudine, Annullarvi in me!	240
Insorgete l'uno contro l'altro, Insorgete contro di me, Negate e amate!	245
Ribellatevi a me, popoli ed elementi, Sollevatevi, orrori, Cercate di distruggermi, Fauci spalancate di draghi, Strangolate, soffocate, mordete, serpi!	250
Quando tutto si sarà levato Contro di me, Allora io comincerò Il mio Gioco.	255
O mondo che aspetti, Mondo esausto! Aneli ad essere creato, Cerchi un creatore. Si è sospinto in un lieve volo fino a me Un tenero gemito di supplica, Sto venendo. Già dimoro in te, O mio mondo!	260
Con il fascino misterioso Di ignote sensazioni, Con una schiera di fantasie e di visioni, Col fuoco dell'ispirazione, Con la ricerca della Verità, Con il desiderio proibito Della divina libertà.	265 270

O mio amato mondo, Vengo a te.	
Il tuo sognare di me- Sono io che lo genero.	275
Già mi manifesto in te Nella misteriosa presenza Di un alito di libertà Appena percettibile.	
Del tuo essere	280
Si è già impadronita L'onda Lieve	
Come lo spettro di un sogno Della mia esistenza.	285
Ti ha già scosso un fremito. Io sono la libertà a te cara, Tu sei il mio mondo diletto!	
Giungo Ad abbagliarti	290
Con la magnificenza Di sogni magici; Ti porto	
Il piacere incantevole Dell'amore ardente	295
E delle carezze sconosciute, Lasciati andare fiducioso a me! Ti sommergerò come un oceano di felicità, Innamorato, seducente, dolce, Che ora palpita di una grande onda	300
Ed ora solo gioca in lontananza, E ti bacia Appena con gli spruzzi.	
E tu vorrai follemente Dell'altro,	305
Del nuovo! E allora in una pioggia di fiori Mi riverserò su di te, Con infiniti aromi	
Ti vezzeggerò e ti stancherò,	310

Col gioco di profumi Ora delicati, ora pungenti, Col gioco di sfioramenti Ora lievi, ora forti. E stupefatto	315
Tu appassionatamente Sussurrerai: Ancora, Ancora, sempre!	
Allora io mi scaglierò contro di te Come un'orda di mostri spaventosi, Con terrore selvaggio e tormenti, Striscerò su di te come un nido brulicante di serpi E morderò e soffocherò!	320
E tu desidererai Sempre più follemente, più violentemente. Ed io allora cadrò su di te Come una pioggia di soli splendidi E vi incendierò coi lampi Della mia passione, Sacre Fiamme dei desideri Più dolci, Più proibiti, Più misteriosi.	325
E tu sei tutto un unico flutto Di libertà e di piacere. Dopo aver creato te, molteplicità, E aver sollevato voi, Legioni di sensazioni, O pure aspirazioni, Io creo te, Complessa unità, Sentimento di felicità Che vi ha compresi tutti.	330
Io sono l'istante che irradia l'eternità, Sono l'affermazione, Sono l'Estasi". L'universo è avvampato	335
	340
	345

In un incendio universale.	350
Lo spirito è al culmine del suo essere.	
E sente	
Il flusso eterno	
Della potenza divina,	
Della libera volontà.	355
È tutto slancio.	
Ciò che minacciava	
Ora è eccitazione,	
Ciò che incuteva terrore,	
Ora è godimento,	360
E i morsi delle pantere e delle iene	
Sono diventate nuove carezze,	
Un nuovo struggimento,	
E il morso del serpente	
Solo un bacio ardente.	365
Ed è risuonato l'universo	
Del grido gioioso	
Io sono!	

ATTO PRELIMINARE
(PRIMA VERSIONE)

Ancora una volta il Sempiterno vuole in voi
Conoscere la gioia della creazione
Ancora una volta l'Infinito vuole
Riconoscersi nel finito

In questo volo, in questo slancio
In questo impeto di fulmine
Nel suo respiro infuocato
È tutto il poema dell'universo.

L'istante d'amore genera l'eternità
E la profondità dello spazio
L'infinito respira i mondi
I suoni avvolgono il silenzio

*

Una cosa grandiosa si sta compiendo!
E di nuovo nasce
Il dolce amore!

L'amore che si ama amorevolmente
L'amore che per amore
Crea se stesso.

O vita! si accende
La tua luce divina
L'universo nasce
È la sua gioiosa risposta

*

(voce del principio femminile)

A te, nell'alba,
A te che ti lanci
Il mio lamento di risposta
Il mio grido d'appello!

(voce del principio maschile)

Chi sei tu, cantata
Dalla bianca sonorità
Chi sei tu, vestita
Col silenzio del cielo

Chi sei tu, splendido
Volto di fuoco,
Luce diffusa
Chi sei

(voce del principio femminile)

Io sono l'ultimo compimento
La beatitudine della dissoluzione
Il diamante di tutti gli astri
Il silenzio onnisonoro
La bianca sonorità della morte
Sono la libertà, l'estasi.

(voce del principio maschile)

O morte, come trovarti?
Come raggiungerti, magica luce?

(voce del principio femminile)

Gli abissi della vita sprofondano tra noi
Con i suoi sogni eternamente ingannevoli
Fra di noi si stendono spazi fioriti
Costellati di astri d'oro.
Questi spazi tu li devi oltrepassare,
Superare, dominare.

(voce del principio maschile)

Dove sono questi spazi, dove gli abissi,
Le nebbie di stelle dorate?

(voce del principio femminile)

Essi sono, come me, in te, nella tua Volontà
 Ascòltati, senti la tua voce profetica
 E tu li vedrai nella gioia dell'illuminazione
 Tu li distinguerai
 Essi sono in te, finché il tuo faro non si spegnerà.
 Tu riempi tutto di te
 Io non sono, solo tu esisti
 Quando nei raggi del tuo sogno
 Come immagine di una nuova bellezza
 Io, giocando, sorgo
 Votando alla vita
 Uno sciame di fantasie, una schiera di sogni,
 I cori armoniosi dei mondi.
 Io non sono, solo tu esisti
 Tu riempi tutto con la tua presenza.

Io in te parlo, te chiamo
 Dalle altezze raggianti di divini slanci,
 Io ti invito ad un alto compito
 Esigo sacrifici e voti solenni
 Tu, forte, devi vincere sette tentazioni,
 Compiere sette gloriose imprese,
 Riportare sette vittorie su di te,
 Sacrificare sette vittime importanti e preziose.

Il tuo sacrificio è il tuo impeto verso di me
 Devi dimenticare i carezzevoli sogni
 E precipitarti negli abissi che ci hanno separati
 Dandoci ali per la conquista dell'amore

(voce dei principi maschile e femminile)

O impresa divina, danza di tutte le stelle
 Tu ci doni la vittoria sull'abisso
 In te noi gioiremo
 In te noi moriremo beati l'uno nell'altro

(voce del principio femminile)

Hai cominciato la tua danza. Dalla vetta
 Io, Signore, già ti vedo muoverti
 Distinguo i colori delle sfere che ti circondano,
 Dei drappi nuziali con cui sei addobbato.

Tu già vivi, e, avvicinandoti a me,
 Le vite ti portano via da me
 Avvolgendoti con sogni inebbrianti
 Giocando, spumeggiando, luccicando e risuonando.

(voce del principio maschile)

Impacciato nel mio movimento
 Dalla pesantezza delle mie vesti,
 Tuttavia io volo a te sospinto
 Dalla forza infuocata della speranza.

(voce del femminile)

Se il grido del mio gioioso appello
 Non avesse risuonato nella tua anima,
 Tu non avresti creato, o grazioso
 Signore, il principio di tutti i principi

Ma tu sei tutto languore per me
 Così, a sormontare tutto
 Nel tuo divino slancio
 Ti aiuterà l'abisso notturno.

Sette angeli dai paramenti eterei
 Sette araldi delle tue glorie imperiture
 Sette colonne di fuoco, sette teste bianche
 Potenti con la loro luce abbagliante,
 Sono pronti ad aiutarti nelle avversità.

Abitanti del cielo
 Portatori di fuoco
 Realizzatori dei destini
 Costruttori del mondo
 Guardiani dei confini

Combattenti di Dio
Distruttori di mura.

Sono tuoi, i tuoi figli che ti tormentano,
Nati da te nel grembo eccitato
Il tuo cammino verso di me è nel loro fiorire che nega
Tu, sotto le loro parvenze, compi le tue imprese!

Essi sono i costruttori del tempio scintillante
Dove deve compiersi il dramma della creazione
Dove in una danza deliziosa, nelle tue nozze con me,
Tu troverai l'altro mondo da te desiderato

Sono la tua volontà, arma minacciosa
Delle tue alte realizzazioni
Mi sono estranee le lamentele lacrimose
Io sono fuori dalla portata dei deboli

Sono il tuo sogno di un universo futuro
Uno degli anelli della duplice esistenza
Ti ho soggiogato, ma presto sarò incantata
E diventerò una preziosa stella sulla tua corona.

Noi, fulmini della volontà, abbiamo sete di realizzarci
Ci incarniamo nei colpi delle decisioni
Nel fracasso delle esplosioni e nei tuoni delle frane
Vivremo nei sogni audaci
Per servire ciò che è al contempo oscuro e luminoso.

Siamo i riflessi della fantasia Divina.
Ci sveglieremo come dolci visioni nei cuori degli uomini
E solo allora ci eleveremo di nuovo a te
Quando moriremo nella realizzazione della bellezza.

Siamo lo sciame radioso dei pensieri, delle fiamme
Siamo l'odoroso covone di luci, di segni
A te sogni nostalgici del mondo
Alla terra le stelle esultanti della festa.

Siamo generate dal tuo desiderio di differenze
Ci svegliano i bagliori del raggio immortale

Noi significhiamo un mondo di menzogne e di apparenze
 Tu giochi in noi come una fonte spumeggiante

Siamo le onde della vita

Onde

Prime

Onde

Timide

Primi

Mormorii

Timidi

Sussurri

Primi

Fremiti

Timidi

Bisbigli.

Onde

Tenere

Onde

Mobili

Tenere

Scambi

Mobili

Schiume

Tenere

Voli

Rapidi

Slanci

Tutte noi siamo un'unica

Corrente, diretta

Dall'eternità all'istante

In cammino verso l'eternità

In cammino dalla trasparenza

All'oscurità pietrificata

Affinché sulla pietra

Colla fiamma della creazione

Sia impresso

Il tuo volto divino

(voce del principio maschile)

Figli, generati da me, emozioni dell'elemento amoroso
 Lo so, voi insorgerete contro il Padre, voi vincerete il padre
 Io stesso mi sono levato contro di me, avendovi fatto sorgere dalle
 viscere sacre

Donandovi la vita, mi sono votato a sofferenze e a torture
 Ma non ho la forza di rinunciare alla gioia di creare
 La gioia di creare supera tutti gli orrori della morte corporea,
 Sì, solo corporea, lo ripeto, poiché il mio spirito immortale
 In voi e nei vostri infiniti discendenti si manifesterà eternamente.
 Voi dovete abbattermi e per coloro che violeranno per paura
 La mia unica legge dell'eterno amore e dell'eterna bellezza,
 Il destino serba un grande dolore ed una grande angoscia.

Tutti noi siamo generati da te e obbediamo alla volontà paterna
 Ce ne andiamo tristemente per un sentiero che ci è stato tracciato
 dalla mano santa

Per raccogliere corolle di fiori stupendi nelle valli fiorite
 Della vita irradiata da te e per tornare a te
 Tu vivrai sempre nei cuori separati da te
 Con un'eterna attrazione per il nuovo, con l'eterna ribellione
 Con la tristezza segreta che proietta la sua ombra su ogni gioia.
 Ci saranno istanti che anche il rimpianto si assopirà in noi,
 Ci saranno ore spaventose, ma poi... verrà la festa delle feste
 Sprizzerà il tuo risveglio in noi ballando con ali di fuoco
 Esso sarà grandioso. In questo attimo presente perdonaci,
 nostro Padre

La vita ci porta via da te velocemente e in questo ci avvicina a te.

Tutte noi siamo un'unica
 Corrente, diretta
 Dall'eternità all'istante
 In cammino verso l'umanità.

Prime
 Onde
 Timide
 Onde
 Onde
 Su onde

Onde
Ondeggianti
Onde
Su onde
Onde
Che baciano.
Cos'è questa sensazione nuova
Che sorge in noi?
Cos'è questa sensazione misteriosa
Che si risveglia in noi?

Questa cosa nuova
È la gioia delle catene
Questo mistero
È la delizia della dissoluzione.

Deliziosa dissoluzione
Perché solo in ciò che si dissolve
Tu puoi essere
Impresso.

Deliziosa la dissoluzione
Perché solo in ciò che perisce
Del mondo che ci appare
Tu puoi vivere

(risveglio dei sentimenti)

La nuova gioia
Di teneri sfioramenti
La dolcezza misteriosa
Di umidi baci

Teneri lamenti
Di prime stanchezze
Misteriosi richiami
Di languide attrazioni

Nuove carezze
Di primi riflessi
Racconti misteriosi
Di paesi amorosi

Nella dolcezza delle emozioni
Cogli
Il tenero mistero
Del primo amore

(le onde)

Noi, trascinate
Dal flusso della vita
Noi, appesantite
Da questa corrente

Noi di nuovo ci vestiamo
Dei veli del desiderio
Sprofondiamo
Nei baratri della ricerca

Velate più profondamente
Verso le valli più vicino
Onde scendete
Più in basso, più in basso.

Sempre più segrete e
Tenere prigioni
Più deliziose e
Voluttuose corruzioni

Più amorosa, più dolce
Più stretta, più squisita
Più tormentosa, piacevole,
Sensuale, corporea

O nostra prigionia,
Squisita dissoluzione!
Ovunque intorno a noi
Inevitabile
Che ci abbracci da ogni lato
Divenuta nostro vestito, nostro corpo!

Addensiamo la bruma dell'amore
 Più strettamente ci avvolge
 Sentiamo il piacere
 Più forte, sempre più forte

In questo sforzo
 Nella crescente pienezza
 Nasce l'aspirazione
 Al limite dell'intensità

Nella dolce costrizione
 In seno a visioni dormienti
 Nella morsa dolorosa
 Nell'umore di tenere lacrime

Il fiore esclamando d'un tratto
 Si è scoperto al raggio
 Come vittima della rivelazione
 Alla spada della conoscenza.

Verso l'attimo si è precipitato
 L'« ovunque » senza volto
 Dal tempo è stato generato
 Il doloroso « dove ».

Nello spazio celeste e senza fondo
 Nella breccia di nubi nere
 Del suo amore meraviglioso
 Il raggio si è rivelato all'onda.

(l'onda)

Sono la tenera, sofferente onda
 Intorpidita da un tenero amore
 Sono dolorosamente colma
 Di un beato languore

Verso le regioni sopraterrestri dello spirito,
 Dove è apparso il filo della vita
 Dove si elevano i tuoi eterei palazzi
 Lanciarsi e pregare apertamente

Svegliati in me,
 Raggio portatore di luce,
 Svegliati, scendi al mio incantesimo,
 Fonditi con me, fonditi!

Da lungo tempo coi tuoi bagliori,
 Raggio immortale, giocavi in me
 Con le tue luci tu
 Mi ammaliavi e mi invitavi

Cadi, dissipati in carezze
 Versa la tua felicità
 Tu ti conoscerai nelle favole
 Dei raggi rifratti.

Vedi, dimentica l'elemento oscuro
 Io sola corro verso di te
 Abbandonati a me languida
 Sprofonda, io sono l'onda.

Sono l'amore, che gioca in te
 Tu sei la luce che si agita in me
 Sono l'onda che si è conosciuta
 Come risposta al tuo gioco.

Sarei rimasta indifferenziata
 Rimanendo nella profondità
 Se delle luci ignote
 Non si fossero messe a scintillare in me.

Svegliati in me,
 Raggio portatore di luce
 Obbedisci al mio incantesimo
 E confonditi con me, confonditi.

(il raggio)

Solamente nella parvenza solenne
 Di una nuvola terribile temporalesca
 Dalla schiacciante grandezza
 Io posso unirmi a te

(l'onda)

Di inebbrianti brume di sogni
Copriti, Immortale,
E, intorpidito dai fumi,
Corri, splendido, incontro a me.

(coro)

Ecco, investito dal raggio
Dalle visioni languide dell'onda
Ed ebbro come in un sogno
Del suo profumo

Sfinito da un amore ardente
Posseduto da un solo pensiero
Io m'inchino come una nube di fulmini
Sull'onda innamorata

(l'onda)

Sfreccio audace verso di te
Ancora un istante e ho raggiunto l'altezza
E ho penetrato l'umida dolcezza
Tenera schiuma

Si è compiuto il miracolo della fusione
Il cerchio si è chiuso ed è sorto
Il frutto delle nozze tra l'onda e il raggio
Il volto stellato dell'uomo.

O sacro istante della creazione
Istante di beatitudine, di fuoco
Tu hai rivelato a me il riflesso
Della morte bianca, fatale

Hai svegliato in me la coscienza
Della duplice esistenza.
Da ora sono l'unione
Dell'« io » con l'estraneo « non-io »

Prendono vita i delicati tessuti
Tessuti di sensazioni, miei vestiti
E fuggono lontano, ribelli,
Dai chiarori del risveglio.

Si sciolgono, scorrono, si disperdono
I muri fumosi delle prigioni
E si animano le profondità
Sotto le ruote dei carri della vita

Sono divenuta coppia reale
Nel mondo dell'amore sacrificale
Raggiante di forza offerta
Che accende l'ardore nel sangue

O mio destino imperioso,
Sei vivo e tu sei il non-io
Vivono le nostre carezze passionate
(nell'essere multicolore)

Tu ed io e il nostro piacere
Mondo di meraviglie rivelate
Ebbrezza dei sogni
Assopiti dalla vita dei cieli

O istante sacro della creazione,
Istante del « sì » realizzante
La stella primigenia
È apparsa nel chiarore.

E in questo turbine, in questo volo creativo
Per la magia della coscienza così dolcemente sedotta,
L'onda si abbandona alla contemplazione delle differenze

Le carezze passionali della prima coppia eletta
Risvegliatesi in questo mondo di apparizioni e meraviglie
Si sono conosciute nei dissidi multicolori e multiformi
Del raggio, velo stellato.

Essa fluttua nell'etere, pianeta reale,
Avvolta da un velo di nubi perlate.
Esso risplende come un sole, Dio dalla luce potente
Scintilla di stelle in una notte inscrutabile

(i monti)

Noi siamo gli slanci rappresi di collere di amanti
Noi siamo le onde di carezze tumultuose impietrite
Le esplosioni sorprese dagli incantesimi
Le vette innevate, le valli e le rocce

(i campi)

Noi siamo tenere carezze, tiepido soffio
Nascondendo in noi gli orrori dei veleni
Ci siamo svegliati qui col profumo dei fiori
Ci siamo riconosciuti qui col fruscio dell'erba

(il bosco)

Noi siamo le colonne elevate nel tempio del crepuscolo
Siamo vestiti riccamente di verdi rumori
Noi nascondiamo folle di esseri enigmatici
Su di noi si riversano luci languide e misteriose.

(il deserto)

Riconosciutomi deserto nello spazio
Bacio del raggio e di una terra secca e arida
Cacciata dalle mie regioni la vita del bosco
E odiando lo zampillo del canto vivo

Sono carezza alata, fremo come un uccello
Sono straziante, vivo come una bestia
Come un serpente che viscido striscia mi sono svegliato
Destandomi nell'acqua, nuoto come un pesce

Esso arde, regale, con la legge splendente
Questo tempio è come un inno luminoso, questo mondo come un
tempio stellato

L'etere risuona di un suono dorato
 Che abbraccia le anime in un cielo inaccessibile

Si è compiuta l'ascensione dell'onda eroica
 Essa è tutta rischiarata da una luce celeste
 E ora nei dolori del piacere
 Per la prima volta le si rivela la profondità dell'eterno femminile

Dagli abissi del passato sono caduti i veli, meraviglia,
 In questo chiarore i mondi le si sono aperti
 E davanti al suo sguardo avido
 Si sono imposti i banchetti sacrali dei popoli eletti,

Lo svolgimento splendido di sacri rituali
 E la processione delle vittime elette
 E i tratti bellissimi del bianco volto
 Apparso nella magnificenza della sua bellezza.

Su di lui l'onda ha arrestato il suo sguardo felice
 Nell'esaltazione della preghiera ha esclamato
 Al padre che in lei risplende d'amore:
 Quale vittima posso immolare al Creatore?

Volgi
 Il tuo volto luminoso
 Verso il tuo elemento languido
 I tuoi cammini
 Li comprenderai in un istante
 E scenderai verso l'insoddisfatta

La tua impresa è nostra!
 Tu sei l'incarnazione vivente
 Delle nostre forze
 Ci darai la vita!
 Tu che hai rivelato
 Il volto della morte,
 Dacci il battesimo!
 Tu come un'onda
 Che si è elevata in volo, devi

Tornare all'elemento oscuro
 Tu come un'onda
 Che è maturata, devi
 Donarci la tua luce presa in prestito!

Colei che porta il fuoco, cedendo al loro appello
 È discesa all'elemento natale, benevola
 Insegnando alle onde l'amore sacrificale.
 Ha dato loro le parole di una santa preghiera.

Messaggero di un mistero arcano
 Faro dell'audace pensiero
 Rispondi!
 Portatore di fuoco, che ci irradi
 Con la preghiera ispirata
 Svegliati!
 I nostri abissi tenebrosi
 Illumina!
 Noi, rinchiusi nelle prigioni nei giorni nefasti
 Visita!
 Noi, rinchiusi nelle prigioni nei giorni nefasti
 Visita!
 Angelo radioso, svegliati

Con un dolce risveglio
 Rispondi al nostro appello
 Con un sorriso gioioso!

Fa' che una luce rischiarì
 La nostra vita dolorosa
 Fa' che noi amiamo, che noi creiamo

Tu, assopito in noi, levati!
 Fa' che noi attraversiamo, superiamo
 Il limite stabilito!
 Fa' che questa notte si diradi!

Nel tempio dell'amore in una gloria eclatante sul trono ardente
 Il luminoso ha insegnato a coloro che lo ascoltano:

Chi avrà l'audacia di infrangere la mia unica legge
di eterno amore ed eterna umiltà
Sarà condannato ad un grande dolore e all'angoscia
della scomunica.

Mortali, vi annuncio i misteri delle armonie celesti
Che risuonino gli inni di gloria sulla lira solare!

Gli uomini, cercando le consonanze permesse, sfiorano delle
corde sconosciute.

Gosa sono queste luci che tremano
E accecano col loro fascino?
Cosa sono questi suoni che fluiscono
Investendoci di un veleno che rende folli?

Con la folgorazione dei lampi
Col gioco delle incantatrici
Cosa ci ha buttati a terra
Nelle nostre fumose prigioni?

È il raggio, il raggio bianco
Si è rifratto in noi cantando
Con la sua delizia
Colla sua possente carezza

Fragile, si è sparso
In luci e suoni
Gli abissi sono risuonati
Di voluttuosi lamenti

Si sono messi a giocare gli arcobaleni
Si sono colorati i sogni
Dei fiori seducenti
Di una sensuale primavera

Ovunque riflessi
Ovunque meraviglie
Si odono appelli segreti
Si odono voci

I gorghi d'acqua nel bagliore
Dei raggi dell'arcobaleno
Risplendono ingannevoli
Come occhi di fanciulla

Scintillano come diamanti
Nei ventri melmosi e limacciosi
Con uno splendore variopinto
Le tele dei ragni.

Seminata di perle
La tenera onda
Coi suoi sguardi smeraldini
Chiama verso il fondo.

Ovunque si aprono
Fiori sontuosi
Ovunque si diffondono gli aromi
Di un sogno voluttuoso

Tutto intorno è impregnato
Del profumo delle piante
Che languide nascondono
Gli orrori dei veleni.

Il mondo è colto da un fremito
Nuovo, sconosciuto
Gli dei nei miraggi
Sparpigliano i loro sogni.

Le passioni indòmite
Attendono di essere saziare.
I loro odori
Seducono e attirano.

Noi, aromi della terra, cantiamo
Noi chiamiamo te, luminoso viandante!

Vieni qui, vieni, signore
Delle profondità umide e ansiose

Qui, erra una moltitudine di fuochi mirabili
Dalla parvenza di ombre strane

Una schiera di sogni embrionali
Dall'aspetto di strani fiori

Noi cantiamo, aromi della terra
Ascolta, viandante, le nostre canzoni

Cantiamo le emozioni dei tradimenti
L'allegro crollare dei muri
Il piacere delle voluttà carnali
Noi nascondiamo un tesoro di canti stupendi.

Canti odorosi
Dell'umida profondità
Di te ansiosa
Piena di passione

Chiamo i profumi delicati
Viandante, attento,
Agli ardori della sete
Concedi la gioia della mitigazione!

Chiunque tu sia, suono
Che generi in noi
Tante deliziose torture,
È scoccata l'ora radiosa

Ci abbandoniamo a te
Come ad un sospirato destino
Noi precipitiamo
Verso le tenebre odorose

Canto - Danza dei peccatori

Per i sentieri, per le strade
Dissestate, coperte di cadaveri
Legati in due vortici

Corriamo come un'orda nemica
Respiriamo il fetore del sangue nero

Ci lanciamo verso ignobili godimenti
In una danza infuocata
Una danza-carezza, una danza-favola.

Per costruire orridi covi
E là erigere i nostri troni
Là gettarci nelle fauci-crateri
Della nostra passione.

Sfrecciamo per i dirupi,
I burroni, le strettoie
Dove crescono i fiori della follia
Cui ci liberiamo senza esitare

Così lo spirito errante per gli antri
Festeggia selvaggiamente
La sua sacra rottura col cielo
Soggiacendo ai neri appelli

Sii tre volte maledetto
Volto ributtante di una morte spaventosa
La nostra incuranza disdegna
Gli squarci di eternità

Dopo un breve scambio con lei
Le passioni invitano alla loro incarnazione
I nostri canti sono dissonanti
Colle armonie del cielo, fastidiose al nostro udito

Chiusi alla rivelazione celeste
Ci dilettiamo solo di cadaveri
Solo degli spruzzi del nero sangue
Del nostro infetto amore

Per le piste ci lanciamo
Per i sentieri, per le scarpate
Più vicino al male, più vicino all'onta
Presto crolleranno i muri del tempio.

Perché eterno hai permesso
 Hai tuoi figli dilette una caduta così profonda?
 Perché la misericordiosa provvidenza
 Ha strappato il filo che conduce alla porta?

Affinché consumato dalla sete ardente di possesso
 Dopo aver bevuto fino in fondo la coppa ribollente di
 passioni
 Dopo aver conosciuto tutti gli orrori dell'ultima
 sofferenza
 Possa raggiungere il cristallo che scintilla sul fondo

Affinché poi da quei cristalli multicolori
 Si innalzi di nuovo il tempio della bellezza immortale
 Dove nel solenne ardore delle anime consacrate
 Si compierà misteriosamente l'incantesimo della fantasia.

Solo attraverso la schiuma della voluttà
 Si può penetrare in quel reame di mistero
 dove c'è il tesoro dell'anima
 Dove, dissuaso dalle agitazioni dello spirito turbato
 Il canto gode la beatitudine nello splendore del silenzio.

*

Perduto il legame coi cieli
 Noi stessi ci siamo dispersi.
 Insorgiamo gli uni contro gli altri
 Conduciamo guerre minacciose

Ognuno attende lo scontro sanguinoso
 Ognuno brama la battaglia scarlatta
 E con mano esperta sferza colpi
 Che muoia il pavido nemico!

Dolore ai deboli!
 Dolore ai vinti!
 Ad essi sofferenti in catene
 Nuovi supplizi.

Si ode lo stridìo dei ceppi di ferro
E di vane preghiere
Urla strazianti
Soffocano i nostri appelli.

Chi chiamare? A chi rivolgere le preghiere?
Dureranno a lungo
Le nostre spaventose sofferenze
Chi sentirà la voce del pianto?

Morire... Ma il viso beato
Della morte, da noi snaturato
Si è volto via dai martiri
Da coloro che errano in una valle oscura.

Io sono il più grande vincitore,
Il più audace, il più forte
Il più inebbrinato dall'odore del sangue
Sono più mortale del veleno di serpente!

Scocco la freccia di un'ira cieca
Lancio la sfida a tutti e a tutto
E solo le vergini immature
Smorzano la crudeltà dei miei poemi.

Mi sono cari il terrore delle sconfitte
E l'ultimo sospiro del moribondo
Io sono Dio dell'avidità e della distruzione
Sono il flagello dei popoli, il Dio del sangue!

Folle si scaglia, nella selvaggia esaltazione
Colpisce i cuori degli uomini con una spada avvelenata
E seminando ovunque dolore e rabbia
Minaccia di annientare l'umanità.

Egli lotta a lungo, estenuato
Lordo di sangue, ferito, tra le fiamme
Lascia cadere la spada, vinto nell'impari battaglia
E colto da orrore, fugge, come in sogno.

Corre veloce verso il deserto, dove al riparo del silenzio
Nel rifugio della pace e di una quiete onnisciente
L'anima prova tutto l'orrore contemplando
La propria profonda ed irreparabile colpa

Là, distrutto, coperto di piaghe
Col cuore trafitto, nella polvere ridotto a brandelli
Egli giace, il Dio, dimentico di sé
E padrone terribile dimenticato dalla terra da lui stesso
insanguinata.

Davanti al suo sguardo passano in corteo
Gli spettri delle vittime delle sue passioni sfrenate
Egli sente le grida che dal profondo dell'anima
Gli mandano i bambini orfani che ha martoriato.

Il loro spaventoso urlare, i loro singhiozzi inconsolabili
Ravvivano i gemiti della sua anima sofferente
Si destano i fantasmi della futura sofferenza
Suonano l'allarme nel silenzio raccolto.

E ogni ferita di un fratello torturato
Squarcia una ferita infuocata nella sua anima
La sua anima tra mille sofferenze è investita
Dall'onda della disperazione e del dolore universale.

E a lungo, a lungo durano i tormenti ed i martirii
Il loro fuoco sempre risorge e non si spegne
E persino con lei, con la morte odiosa, il connubio
Gli pare desiderabile in questi momenti.

È spossato e sta perendo in un oceano
Di passioni folgoranti, sotto i flutti minacciosi
Tutto si confonde e scompare nella nebbia
Che come pesante velo lo avvolge.

Egli ha ceduto ad una voce misteriosa ed ignota
La catena si è disserrata... Liberato dai sogni
E posseduto dai vortici di un naturale adempimento
Tende alla luce a quel tenero appello.

Non temere, figlio mio, sono colei che desideri!
Abbagliato da me, non mi riconosci!
Più volte inattesa sono venuta a cercarti
Tu avevi paura della morte, la fuggivi.

Allora ci dividevano le passioni
Il tuo sguardo era tutto fagocitato dalle cose terrene
Tu non eri pronto per la santa comunione
Non potevi essere da me affascinato

Forse tu sei la stessa che con avidi pungiglioni
Trafiggevi i sofferenti nelle prigioni del tempo
A te le mie carezze sembravano pugnali
E negli occhi spaventati il mio volto cambiava.

Perché sei venuta da me con l'aspetto
Di un mostro cieco con la bocca dei morti.
Figlio, così sentivi la maestà della morte
Con gli occhi della paura tutto ti sembrava perfido.

La mia figura raggianti, la mia figura splendente
Non puoi comprenderla e adorarla
Che rinunciando alla vita terrena
Con un amore puro che scorre verso di me

Nel tempio della tua anima, dolcezza consonante,
Sono i sogni alati che cantano il cielo
Sono la delizia dell'unione, la carezza sonora
Nella felice fusione di tutte le voci.

La tua rinuncia al mondo purpureo
Ha risvegliato in te la sposa che sono io
Conosci dunque tutte le gioie del cielo azzurro
A te scoprirò tutti i misteri del fuoco!

O Vergine purissima, dolcezza di sogno
Lascia che io mi unisca a te in un perfetto amore
Dolcissimo, non è terminato il tuo cammino di prove
Il tuo peccato non è espiato, i tuoi abiti sono macchiati di
sangue.

Tu devi andare dal fratello in pericolo
 E porre la tua anima al servizio degli uomini,
 Prepararli a ricevere la sofferenza
 Cadere vittima e con ciò ricevere la benedizione

Agli appelli segreti dell'anima
 Presta ascolto e affrettati
 A portare il messaggio celeste
 A coloro che sono in punto di morte.
 Insegna loro ciò
 Che ha dissipato le tenebre
 Ciò che hai appreso da me
 Sul principio dei principi
 Insegna loro che la luce è nella sofferenza
 E nella luce la risposta
 Che la risposta sono io
 Fiore di un'altra esistenza
 Di' loro che noi tutti siamo
 Nel chiarore dell'alba
 Che in una lontananza perlacea
 Già brillano i cristalli!
 Affinché alla coppa di fuoco
 Tutti confluiscano, maledicendo
 Il potere cieco delle passioni
 Le loro reti pericolose
 Affinché ognuno trovi
 Sul fondo della coppa il suo cristallo
 Affinché lo lavi con le lacrime
 Affinché sia pronto
 A ricevere la grazia
 E ad elevare un tempio
 Dove nella danza del giorno del giudizio
 Nell'ora dei miracoli d'amore
 Nella danza di stelle che dai cieli
 Scenderanno verso di noi
 Egli possa introdurre Me e te!

*

La delicata visione si è dissolta nella bruma
 Che lo abbraccia. Di nuovo si dilegua il velo

Di nuovo egli giace solo nel deserto come prima
Ma non è più lui: nella sua anima regna la primavera

Egli si tende agli uomini, rinnovato dalla sofferenza
Per insegnare loro ciò che li aspetta lungo la strada;
Sulle ali dell'amore e della sapienza
Si precipita a salvarli dalla violenza di passioni cieche.

E dice ai non sofferenti: a voi il supplizio!
E ai sofferenti: amate l'amarezza delle prove!
Nella profondità dei tormenti è il distacco dai desideri
E nella rinuncia la luce di gioie sconosciute!

Presso di noi, abitanti di un mondo di misteri purpurei e
sonori

Il fuoco vivido dei desideri terreni non si è spento!
Non capiamo i tuoi discorsi noiosi!
Invano, straniero, sei venuto a scuoterci!

Come è dolce perdersi in una foresta di consonanze
Errare e affliggersi nel tempio crepuscolare
Come ci piace l'ignoto, com'è dolce il caso
E com'è estraneo il bene dei cieli lontani.

Ha abbandonato lo sguardo e respirando la tentazione
Ornato di tutti i colori, nella sua bellezza viva, multiforme,
Il profeta ha visto il mondo che lui, profeta,
È stato inviato a ricondurre alla vita.

E sente le voci di appelli notturni -
Vieni, qui ovunque dimorano meraviglie!
Vieni, ti insegneremo ad abbandonarti
All'ebbrezza d'amore, alle canore carezze!

Sarai come il crepuscolo, preso dal sonno
E presto, consumato, diventerai la tenebra.

In questa oscurità si accenderà in un sontuoso falò
Il carbonchio, che offusca la mente col suo ossido dolciastro
Conoscerai i misteri della bellezza terrestre
Raccoglierai i fiori delle sensazioni

O voluttà
Di sinuose carezze
O amore
Flusso abbondante!

Viandante, tu conoscerai la verità del sentimento
Per il mortale il paradiso sta nella gioia coniugale

Ecco il mio unico, il mio eletto
Che attendo con fatica da secoli

In me solo, fra tutti,
Vede la fonte dei conforti del cuore.

Attraverso me in una fertile unione
Conosce l'ebbrezza della sua forza

Fedeltà coniugale, ricchezze, conforti,
Fanno la felicità del mortale

Tutto illuminato da un bagliore di zaffiro
Il nostro palazzo respira un tranquillo benessere

Viandante, riconosci la verità del sentimento
Solo nel matrimonio risiede il paradiso dei mortali

Accetta in luogo del tuo sogno
La semplice verità della ragione
Colata nell'acciaio dell'esperienza
Accettala e sarai felice

La dolciastra menzogna delle religioni
Da molto tempo non mi incanta più
E il mio giudizio non è ottenebrato
Dalla sua bruma delicatamente luccicante

La mia ragione per sempre libera
Mi afferma: sono solo!
Io sono il padrone dell'universo!
Io sono il freddo Dio dell'osservazione.

Il mio mondo non è una creazione divina
Il mio mondo è movimento e polvere
Davanti al Dio delle nostre riflessioni
Ho vinto la paura ottusa!

Egli è la contemplazione dell'armonia
E dell'unità dell'universo dei sogni
E il mondo è una sontuosa sinfonia
Delle sue molteplici voci

Le verità terrene consonanti
E con esse quelle celesti
Sono confluite in accordi pieni
Delle corde strappate dei miracoli.

A lui i futuri istanti
Portano un nuovo ordine di consonanze
Egli è tutto un godimento santo
Del suo gioco divino

E sotto la destra divina
Ogni corda obbedisce
Sulla lira solare un inno solenne
Suona l'onda di fuoco.

Più tese le corde della lira
Più in profondità lo sguardo penetra nell'anima
Bevete fino in fondo le coppe del festino
Risuona, riluci, coro stellato.

Egli ripete ai non sofferenti: a voi il supplizio
E ai sofferenti: amate l'amarezza delle prove
Nella profondità dei tormenti è il distacco dai desideri
E nel distacco c'è un mondo di gioie sconosciute!

Ecco che insistendo ha suscitato l'ira e la vendetta
Lo perseguitano, lo conducono al supplizio
Ed egli, felice, mostra un sorriso di perdono

Prego per voi, fratelli che vi siete smarriti,
 Benedico coloro che mi odiano,
 Benedico le vostre terribili maledizioni
 Attraverso di loro io partecipo al fuoco celeste!

Conoscete, o conoscete, la gioia della sofferenza
 Cercate di amare il dolore del cuore,
 Di provare il dispiacere, la spina della separazione;
 E troverete il filo della salvezza!

Cercate la morte, senza saperlo,
 E amate la stessa vita a causa
 Dei riflessi della morte che giocano in certi istanti,
 Che vi attirano attraverso le tenebre della vita.

Quando involontariamente invocherete la morte
 Ed il piacere diventerà una bruciante sofferenza
 Ed essa vi mostrerà il suo volto, il vostro volo
 Di nuovo sarà arrestato da una fatale paura!

Mortali, osate vuotare fino in fondo la coppa
 Preparatavi dalla volontà del padre
 Che i cristalli multicolori delle vostre vite
 Riflettano totalmente il volto santo.

Rimanevano di stucco. Ma il popolo irritato
 (Col suo insegnamento turbava la loro pace)
 Lo uccise, e dall'alto, disincarnato,
 Egli osservava i germogli seminati con la sua parola

Perché appassisce così facilmente
 Il fiore appena sbocciato?!

Perché il nemico devasta
 La nostra casa appena costruita?!

Perché il giudizio ci allontana
 Dalla verità di coloro che hanno sete di luce?

Nei nostri momenti migliori
Vediamo i riflessi di pietre preziose,
Ma com'è breve l'oblio!
Un solo slancio, un solo volo!

Dalle altezze precipitiamo a vuoto
E di nuovo buio... di nuovo corruzione...
Di nuovo aspettiamo ansiosi
Quando rovesceremo la prigione di polvere.

Come conquistarti, promessa,
Come attirarti, sogno
Rispondici, o dolce luce,
Dacci il filo della salvezza

I templi di antichi prodigi
Ci serrano come soffocanti prigionieri
E solo con pallidi baleni
Li rischiarerà la luce del cielo

Come abbiamo sofferto della separazione
Come siamo spossati dalle catene
I cuori ardono di un ultimo tormento
E dal desiderio di rigettare il reame delle tenebre.

È sempre lo stesso cammino che scendendo
Vi ha condotto alle prigioni
Vi porterà alla liberazione
Quando si compierà il destino

E questo movimento eterno,
Che ha generato questo mondo,
Distruggerà le frontiere e il finito
Si dissolverà dolcemente nell'aere.

La danza distruggerà tutte le dimore
Dei tormenti spirituali, dei drammi amorosi
E voi, guardiani delle pietre luccicanti,
Costruite con esse un nuovo tempio.

Affinché nella beata ebbrezza
 Della sua immortale bellezza,
 Nell'ultima voluttuosa realizzazione
 Voi possiate impossessarvi del vostro sogno.

Portate le pietre preziose
 Dall'odorosa profondità,
 È arrivato l'istante sacro
 Di collegare i sogni frantumati!

È suonata l'ora felice
 Ti sei svegliato in noi
 Saliamo
 Verso l'alba infuocata.

E ci appare chiaro
 Che nel movimento c'è il tempio
 E che vittima e sacerdote
 Sono il nostro padre creatore
 Che ha voluto lottare
 Contro la nostra carne ribelle.

I muri del tempio ardono come inni alla libertà
 E risplende la fila di colonne abbaglianti.

Ogni pietra come una stella magica e canterina
 È caduta dalla corda infuocata della lira solare.

Essa è caduta felice
 Come un cristallo risonante
 Come un suono brillante
 Colmo di dolci torture
 E risplendono come il topazio,
 Il giacinto, la crisoprade
 Come il carbonchio, l'opale,
 Il cristallo sardonico,
 Come lo smeraldo, la malachite
 Il calcedonio, il crisolito
 Come uno zaffiro celeste
 Come un carezzevole mondo

Questo tempio illumina come un solo diamante dai mille
splendenti colori
È la nostra vita, il nostro fiorire, la nostra estasi.

Sull'altare sacrificale, cuori ardenti!
Sull'altare sacrificale, fiori delle emozioni!
Preparatevi a ricevere il padre!
Ad incontrare l'attimo delle vostre speranze

Io sono volato dai cieli
Sono il Dio dei miracoli d'amore.

Sono venuto in questo mondo
Non per insegnare, ma per accarezzare
La schiera delle anime alate

Che ho convocato al festino!
In risposta ad ogni desiderio
Porto il vigore.
La libertà
Non la schiavitù della verità
Viene verso di voi!

Sono l'affermazione che tutto vivifica,
La negazione che tutto crea.

Disperdetevi, fiorite,
Prendete il volo per le cime
E festeggiate in una danza sacrale
La vittoria sugli elementi
Nella bellezza delle gerarchie
Nella bellezza inesprimibile.

La danza è la causa prima
E il giusto arbitro del giudizio
Unirà tutto in un'unica e
Scintillante potenza!

Chi è più luminoso è vicino al cuore
Chi è più fosco è più in basso

Chi osa posare lo sguardo sul sacro
Volto divino
Che s'involi, benedetto
Per lui c'è un cammino aperto!

Sono il compimento finale
Sono la beatitudine della rivelazione
Il diamante di tutti gli astri

Sono la libertà, sono l'estasi!

Eccolo là, nel battito accelerato dei cuori
Nella nostra vivace danza il padre scende a noi
Eccola, apparizione potente e meravigliosa
Nella nostra vivace danza incontro a noi giunge la morte

È scoccata l'ora del giudizio
Ti sei destato in noi
Voliamo in alto
Verso l'aurora fiammeggiante.

Tutti noi siamo
Una corrente d'amore, diretta
Dall'istante all'eternità, in cammino verso l'infinito
Dall'oscurità della pietra alla luminosa trasparenza

Poiché sulla pietra
Con il fuoco della creazione
Hanno impresso
Il tuo volto Divino

Noi, trascinati
Dalla visione della morte
Noi, alleggeriti
Nel nostro movimento

Accenditi, sacro tempio alla fiamma dei cuori
Accenditi e diventa un sacro incendio
Fonditi con la morte in una danza sfavillante!

In quest'ultimo attimo di convergenza
Riverseremo l'eternità dei nostri istanti
In questo ultimo suono di lira
Ci dissolveremo in un etereo turbine

Nasciamo nel vortice!
Svegliamoci in cielo!
Fondiamo i nostri sentimenti in un'unica onda!
E nello splendore sontuoso
Dell'ultima fioritura
Apparendo l'uno all'altro
Nella nuda bellezza
Di fulgide anime
Scompariremo...
Ci dissolveremo...

ARTE E POLITICA

Lettera a Aleksandr Nikolaevič Brjančaninov
pubblicata su *Muzyka*, n. 214, 21 marzo 1915, pp. 190-191

Caro amico Aleksandr Nikolaevič!

Non posso fare a meno di esprimerti la mia simpatia riguardo al pensiero da te espresso nell'ultimo numero di "Novoe Zveno" sul significato educativo della guerra.

Hai espresso l'idea che io stesso medito da molto tempo della necessità che le masse vengano periodicamente colpite da scosse che rimettano a punto l'organizzazione dell'uomo e che lo rendano sensibile alla percezione di vibrazioni più fini di quelle cui ha reagito fino ad allora.

Commettono un grave errore coloro che vedono nelle guerre solo un male ed il risultato di dissidi sorti per caso tra i popoli!

La storia delle razze è l'espressione periferica dello sviluppo di un'idea centrale oggetto della contemplazione dei profeti, la quale viene avvertita dai creatori-artisti nei momenti di ispirazione, ma rimane del tutto ignota alle masse.

Lo sviluppo di questa idea è subordinata al ritmo delle realizzazioni particolari, mentre l'accumulo di energie creative, agenti in periferia, produce degli sbalzi che determinano il movimento evolutivo delle razze. Questi sbalzi (cataclismi, catastrofi, guerre, rivoluzioni, ecc.), scuotendo l'animo della gente, le rendono percepibile l'idea nascosta dietro gli eventi esteriori.

Si chiude il cerchio e la tappa è compiuta. Ancora una realizzazione, ancora una volta l'idea creativa si è impressa nella materia. Noi stiamo attraversando attualmente proprio un periodo di tali spostamenti e questo secondo me è il sintomo di uno stato d'animo maturo e desideroso di concretizzarsi.

In tali momenti viene la voglia di lanciare un appello a tutti gli uomini capaci di concepire il nuovo, agli uomini di scienza e agli artisti che finora si sono astenuti dalla vita sociale, ma che in realtà inconsapevolmente hanno fatto la storia. È giunto il tempo di spingerli a creare nuove forme e a risolvere nuovi problemi sintetici. Questi problemi di cui non si ha ancora una piena consapevolezza, si avvertono confusamente nella ricerca di vissuti complessi, secondo la propria inclinazione, ad esempio: presso gli artisti

riguardo alla riunificazione delle arti una volta separate e all'unione di domini che fino ad oggi sono stati del tutto estranei l'uno all'altro. Un successo di pubblico particolarmente notevole è costituito dalla realizzazione di opere che hanno a fondamento delle idee filosofiche e riuniscono in sé elementi provenienti dalle varie arti. Questo fatto l'ho verificato chiaramente in occasione dell'eccellente esecuzione del Prometeo al Queen's Hall di Londra. L'entusiasmo del pubblico, che allora mi emozionò moltissimo, ora sono propenso ad attribuirlo, ripensando al senso della guerra, non tanto agli aspetti musicali di quest'opera, quanto alla commistione in essa di musica e di misticismo.

A. Skrjabin

VJAČESLAV IVANVIČ IVANOV

IN MEMORIA DI SKRJABIN

È rimasta orfana la Musica. E con lei
 La Poesia, sua sorella, è orfana.
 Si è spento il magico fiore, sul confine
 Tra i reame affini, ed è calata una notte più oscura

Sul lido, dove è affiorata l'arca misteriosa
 Dei giorni primigenii. Si è consumata
 Per i sottili lampi dello spirito la pianeta del corpo.
 Avendo restituito il fuoco alla sorgente dei fuochi.

Ha strappato il Fato, librandosi come un'aquila acuta,
 All'ardito la cosa sacra di Prometeo?
 Oppure il dito sacro ha arso la lingua dei cieli?

Chi dirà: vinto o vincitore,
 Per chi, – ammutolendo come un cimitero di miracoli, –
 Piange la dimora delle Muse col sussurro dei lauri?

* * *

Egli fu uno di quei cantori (tale fu pure Novalis),
 Che si sentono eredi delle lire,
 Cui obbedivano all'alba dei secoli
 Lo spirito, la pietra, l'albero, la bestia, l'acqua, il fuoco,
 l'aria.

Ma mentre tutti i posterì ammettevano
 Di essere arrivati tardi al banchetto nuziale, –
 Gli antichi incantesimi, pareva, si rivelavano
 A lui, a lui solo, – e hanno scosso il mondo.

Così, tutti noi ricordavamo, ma lui solo-creava!
 Come l'architetto dei misteri, Hiram, egli seminò il mistero
 E in mezzo al cortile ha forgiato un mare di rame.

“Non tardare!” – chiamava il Fato, e il Fato rispose
 all'appello...

“Vieni!” – invocava la Sorella, ed ecco – arrivò la Sorella.
 Con un tale segno lo Spirito marcò il profeta.

RICORDO DI A. N. SKRJABIN

Si schiudeva l'ovario della nostra amicizia,
Quando la mano del Giardiniere d'un tratto
Strappò il tenero fiore e lo trapiantò
(Così spero col cuore afflitto)
Nel terreno migliore di un altro mondo:
Ci fu concesso dal destino un termine di due anni.
Facevo spesso « una capatina » da lui;
Lui veniva a casa mia. Per il nuovo inno
Un nobile premio attendeva il poeta, –
E il pianoforte di casa mia ricorda
Il tocco magico delle sue dita.
Prendendomi per mano mi introduceva per gradini,
Come il sacerdote un novizio, nel suo mondo,
Svelando le cose sacre occulte
Di glorie vivificanti da lui create.
Con perseveranza, umiltà e pazienza
L'iniziato insegnava al nuovo venuto
La legge delle armonie misteriose,
L'accordo perfetto delle sfere primordiali.
E poi, durante una lunga conversazione notturna,
Nel suo santuario di lavoro, sotto la palma,
Vicino al tavolo fedele, col mansueto cinese
In marmo orientale – là dove si celebravano
Le nuove nozze della Musica con la Poesia, –
Enunciava ardito i misteri.
Come davvero vedevo ciò che avevo intravisto
Da molto tempo, come attraverso un vetro appannato.
E ciò che entrambi vedevamo, sembrava
Confermato dalla testimonianza di noi due;
Su ciò in cui ci contrastavamo,
Credevo che con l'incontro saremmo stati d'accordo.
Pareva, – che tutto fra di noi – fosse solo l'inizio
Di qualcosa che presto si sarebbe compiuto.
Diversamente giudicò Dio, – e non si realizzò
Il miracolo che desideravo – nel momento in cui
La sua ultima carezza tacque,
Ed egli cadde in deliquio; mentre io baciai

La sua santa mano che si raffreddava
E uscii nella notte...

JURGIS KAZIMIROVIČ BALTRUŠAJTIS

LA VIA ALL'AZZURRO

All'alba di una mattina
Che prometteva il cielo sereno,
Di una primavera lontana e sfiorita,
Leggero e forte –
Per una pineta remota –
Vagavo lungo un sentiero di bosco.

Era un sogno... Solo sugli abeti
E sui pini, i cui ramoscelli
S'intrecciavano in tende e cupole, –
Come il loro raro tremito,
Sulle loro leggiadre altalene
Si dondolava una verde coltre...

E camminavo... E durava a lungo
L'ora spensierata che mi cullava dolcemente...
E l'oscurità sonnolenta
Si stendeva, come una cortina,
Fra me e il giorno smisurato.

Solo a mezzogiorno, improvvisamente,
Attraverso l'increspatura sul tremolo –
Per un turbine che aveva abbracciato il bosco –
Come una strisciolina azzurra,
Terribilmente e stranamente,
Mi balenò l'immensità dei cieli...

Così sognavo – così era...
E il mezzogiorno e l'estate
Si spensero sul ciglio del cammino...
E invano i loro colori
Nella mesta ansietà
Cerco vicino e lontano...

Solo sento il fruscio
Della tristezza autunnale,

Incessante, nell'ambiente ovattato...
E le foglie sono cadute,
E il loro morto cumulo
Incontro ad ogni passo...

E nella morta distesa,
Sopra la strada grigia,
Dove l'erba incanutisce sordamente,
Senza parole e severamente,
Come un mare dormiente,
Ha rivelato il suo mondo l'azzurro...

IN MEMORIA DI SKRJABIN

Un'intensa malinconia non ha più bisogno di lacrime...
Come una sorda risacca respira vicino alla tomba
Il flusso dei giorni variopinti del passato,
Ma lo spirito saggio, come un vivace arcobaleno
Nella rugiada della terra, fiorisce immortale in noi...
Dal tempo in cui piangeva la campana funebre,
Il mondo si è trasfigurato profondamente,
E la terra, eccitata, ha cambiato le sue leggi
– Fino al suo cuore –,
E una nuova sorte regge la vita.
Ma in Lui, il cui destino è polvere nella sorda bara,
Non c'è forse più forza
Che in noi, che avidamente creiamo la nostra fortuna,
Struggendoci per un sole intramontabile,
Affinché sia finalmente lungo il giorno russo?
E se qualcuno fosse mandato a rivoltare
La pietra pesante che ha chiuso la sua bara,
Non troverebbe la Morte nella polvere scura...
L'Architetto defunto è risorto all'eternità
E accresce lo splendore delle stelle nella vita,
Trasformando il cammino dei deboli in forza...
Fu con noi nella pesante ombra del mattino,
Ci predisse l'azzurro e la profondità del mezzogiorno,
Sarà per noi una stella serotina –
E nel cuore orfano non vi sono lacrime inutili!

KONSTANTIN DMITRIEVIČ BAL'MONT

IL RICHIAMO SONORO

(A. N. Skrjabin)

Sentiva con le sinfonie della luce,
 Chiamava a fondersi in un tempio galleggiante –
 I contatti, i suoni, l'incenso
 E le processioni dove le danze sono un segno,

Tutte la luce del sole, l'incendio dei fiori dell'estate,
 Tutta la divinazione lunare secondo le stelle,
 E tuoni qui e un piccolo mormorio là,
 Eccitazioni di un fioritura musicale.

Svegliarsi in cielo, sognando sulla terra.
 Avendo sparso vortici di scintille nella nebbia trapassata.
 Nell'ardore del sacrificio si manteneva forte.

E tanto turbinò nel cratere infiammato,
 Che si svegliò alla morte con un bagliore sulla fronte.
 Skrjabin risonante, elfo impazzito, richiamo.

* * *

Dapprima giocavano le fate con la luce della luna,
 Il diesis maschile e il bemolle femminile,
 Rappresentavano il bacio e il dolore.
 Mormoravano sulla destra piccole fantasie,

Proruppero da sinistra i suoni-maghi,
 Si mise a cantare la volontà in un grido di volontà unite.
 E l'elfo chiaro, re delle consonanze,
 Scolpiva nei suoni dei fini cammei.

Fece turbinare i volti in un flusso sonoro.
 Rilucevano d'oro e d'acciaio,
 Si succedevano l'allegria e l'estrema tristezza,

E passavano le folle. E c'era un tuono melodioso,
 E il dio era il sosia dell'uomo –
 Così vedevo Skrjabin al pianoforte.

ALEKSANDR NIKOLAEVIČ SKRJABIN

A VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV

Signore e amante tenero di un mondo
Lontano e a te estraneo,
Avendo accolto il mio destino enigmatico,
Ohimé, non sono ospite della festa di oggi.

Ma sii docile, o lira del poeta,
E in questa missiva concedimi in lode
Di cantare il mio confratello per sortilegio
E il profeta e l'idolo di molte anime.

E tu, sacerdote, non biasimarmi
E non considerare, o poeta, un'insolenza
Il tocco delle mani inesperte

Sulle corde sconosciute: nel mio petto
Un desiderio irresistibile osa guidarmi
A glorificarti nella lingua nativa.

VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV

IN MORTE DI A. N. SKRJABIN

Sonetto

Egli non cercò di divertire per un minuto,
Di calmare e di incantare coi suoi motivi,
Sognava il sublime: glorificare la Divinità
E illuminare le profondità dello spirito.

Osò fondere il metallo delle melodie
E voleva versarlo in nuove forme;
Instancabile, anelava a vivere e a vivere,
Per lasciare un monumento compiuto.

Ma decide il Fato. Il lavoro non sarà finito.
Il metallo fuso si raffredderà senza scopo,
Nessuno, nessuno lo muoverà nel suo corso.

E nei giorni in cui la Guerra decide la sua sentenza,
E il pensiero è riuscito ad abituarsi alla messe dei
cadaveri,
Ecco che a questa morte il cuore non si rassegna.

BIBLIOGRAFIA

Opere di A. N. Skrjabin:

- Skrjabin, A. N., "Iskusstvo i politika", *Muzyka*, n. 214, 21 marzo 1915, pp. 190-191.
- Skrjabin, A. N., *Notes et réflexions. Carnets inédits.*, a cura di Marina Skrjabina, Parigi, 1979.
- Skrjabin, A. N., *Pis'ma*, a cura di A. V. Kašperov, Mosca, 1965.
- Skrjabin, A. N., *Poema ekstaza*, Ginevra, 1906.
- Skrjabin, A. N., *Zapisi A. N. Skrjabina*, in *Russkie Propilei: materialy po istorii russkoj mysli i literatury*, vl. VI, Mosca, 1919, editore M. O. Geršenson, pp. 120-247. Contiene gli appunti filosofici, il testo per l'opera incompiuta, il "Poema dell'estasi" e le due versioni dell'"Atto Preliminare", alcuni schizzi e disegni.

Monografie e saggi critici su Skrjabin, opere letterarie e testi generali di storia della letteratura:

- AA. VV., *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin. 1915-1940: sbornik k 25-letiju so dnja smerti*, Mosca e Leningrado, 1940. La raccolta commemorativa comprende numerosi contributi tra cui le memorie di Ljubov' Skrjabina, di Ol'ga Sekečina, di Ol'ga Monighetti, di Rosalia Plechanova e alcuni saggi critici di N. Vol'ter, L. Danilevič, A. Al'svang, di S. Markus.
- Bal'mont, K. D., *Svetozvuk v prirode i svetovaja simfonija Skrjabina*, Mosca, 1917.
- Bal'mont, K. D., *Stichotvorenija, perevody i stat'i*, Mosca, 1980.
- Baltrušajtis, Ju. K., *Derevo v ogne*, Vil'nius, 1969.
- Baltrušajtis, Ju. K., *Lilija i serp*, Mosca, 1989.
- Belyj, A. (pseud. di B. N. Bugaev), "Simvolizm kak miroponimanie", *Mir iskusstva*, n. 5, 1904.
- Belyj, A., "Princip formy v estetike", *Zolotoe runo*, n. 11-12, 1906, pp. 88-96.
- Belyj, A., *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrado, 1934.
- Belza, S., "Bud' poslušna, lira", *Muzykal'naja žizn'*, n. 20, 1976, pp. 18-19.

- Blavatskaja, H. P., *La chiave della teosofia*, Trieste, 1966.
- Blok, A. A., *Poesie*, edizione con testo a fronte, trad. di Bruno Carnevali, Perugia, 1977.
- Blok, A. A., *Zapisnye knižki*, Mosca, 1965.
- Bobrovskij, V., "O dramaturgii skrjabinskich sočinenij", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, pp. 114-119.
- Bowers, F., *Scriabin, a biography of the Russian composer*, 2 vll., Tokyo e Palo Alto, 1969.
- Brjusov, V. Ja., "Na smert' A. N. Skrjabina", *Muzyka*, n. 220, 26 aprile 1915, p. 281.
- Brjusov, V. Ja., *Sobranie sočinenij*, vll. I-II, Mosca, 1973.
- Brjusov, V. Ja., "Solov'jev", in *I Protagonisti della letteratura russa*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, 1958, pp. 661-675.
- Brown, M., "Skrjabin and Russian "mystic Symbolism", *19th century music*, luglio 1979, vl. III, n. 1, pp. 42-51.
- Bykov, A., "Legenda novogo vremeni", *Sovetskaja Muzyka*, agosto 1967, pp. 50-52.
- Bykov, A., "Issleduju muzykal'nye avtografy kompozitora", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, pp. 119-122.
- Cardini, F., "Lungo viaggio tra miti e simboli", *Il Giornale*, 6 marzo 1990, p. 3.
- Chiesa, R., "Messianesimo e superomismo nell'opera sinfonica di Aleksandr Skrjabin", in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, anno 1980, fasc. A, pp. 43-75.
- Collisani, A., *Il Prometeo di Scriabin*, Palermo, 1977.
- Cooper, M., "Alexander Skriabin and the Russian Renaissance", *Slavonic and Western Music*, n. 12, Oxford University Press, 1985, pp. 219-239.
- Cooper, M., "Scriabin's mystical beliefs", in *Music and Letters*, vl. XVI, 1935, pp. 110-115.
- D'Annunzio, G., *Notturmo*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinemento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, Verona, 1931, pp. 153 e sgg.
- Danilevič, L. V., "A. N. Skrjabin", in *Russkaja muzykal'naja literatura*, vl. IV, Leningrado, 1985.
- Danilevič, L. V., "Velikij romantik", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, pp. 102-109.
- De Schloezer, B., "Ob ekstaze i dejstvennom iskusstve", *Muzykal'nyj Sovremennik*, Pietroburgo, dic.-genn. 1905, vll. IV-V, pp. 145-156.
- De Schloezer, B., "Alexandre Scriabine", in *Musique russe*, vl. II, Parigi, 1953, pp. 228-248.
- De Schloezer, B., "Zapiska B. F. Schloezera o Predvaritel'nom dejstvii", in *Russkie Propilei: materialy po istorii russkoj mysli i literatury*, vl. VI, Mosca, 1919, pp. 99-119.
- Ejges, K., "Muzyka i estetika", *Zolotoe Runo*, n. 5, 1906, pp. 60-62.
- Ejges, K., "Muzyka, kak odno iz vyssich mističeskich pereživanij", *Zolotoe Runo*, n. 6, 1907, pp. 54-57.
- Galeev, B., "Skrjabin i razvitie idei vidimoj muzyki, in Lebedeva, T. A., *Muzyka i sovremennost'. Sbornik stat'ej*, Mosca, 1969.
- Gavazzeni, G. "Quel che rimane di Scriabin", in *Musicisti d'Europa. Studi sui con-*

- temporanei*, Milano 1954, pp. 33-67.
- Girardi, M., "L'ultimo istante è assoluta differenziazione e assoluta unità. L'estasi", in *Viaggio in Italia*, a cura di Carlo de Incontrera, 1989, pp. 381-406.
- Gliniski, M., "Saggio di una sintesi", *Rivista Musicale Italiana*, vl. XIV, 1941, pp. 186-200.
- Gunst, E. O., "Vospominanija o poslednich dnjach A. N. Skrjabina", *Muzyka*, n. 220, 26 aprile, 1915, pp. 286-288.
- Headington, C., *A History of Western Music*, Frogmore, St. Albans, 1977.
- Inayat Khan, *Note di musica silenziosa*, Roma, 1925.
- Inayat Khan, *In un roseto d'Oriente. Un messaggio Sufi sull'Amore, l'Armonia e la Bellezza*, Roma, 1979.
- Ivanov, V. I., *Cor ardens*, in *Sobranie sočinenij*, vl. II, Bruxelles, 1974.
- Ivanov, V. I., "Pamjati Skrjabina", *Muzyka*, n. 220, 26 aprile 1915, p. 289 e n. 229, 24 maggio 1915, p. 428.
- Ivanov, V. I., *Prometej*, in *Sobranie sočinenij*, vl. I, Bruxelles, 1974.
- Ivanov, V. I., *Skrjabin i duch revoljucii*, in *Rodnoe i vselenskoe*, Mosca, 1918, pp. 191-197.
- Ivanov, V. I., *Stichotvorenija i poemy*, Leningrado, 1978.
- Ivanov, V. I., "Vospominanie o A. N. Skrjabine", in *Svet večernij*, Oxford, 1962, pp. 51-52.
- Javorskij, B., "A. N. Skrjabin", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, pp. 110-113.
- Kelkel, M., *Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Parigi, 1978.
- Kržimovskaja, E., "Skrjabin i russkij simbolizm", *Sovetskaja Muzyka*, n. 2, 1985, pp. 82-86.
- Kupčenko, B., "Maksimilian Vološin o muzyke", *Muzykal'naja žizn'*, n. 24, dicembre 1989, pp. 26-27.
- Lo Gatto, E., "Origine ed evoluzione del Neo-Romanticismo. Decadentismo e simbolismo", in *Correnti e tendenze della letteratura russa*, Milano, 1974, pp. 103-110.
- Lo Gatto, E., *Storia della letteratura russa*, Firenze, 1979.
- Macdonald, H., *Skrjabin*, Londra, 1978.
- Macdonald, H., "Words and music by A. Skryabin", *The Musical Times*, gennaio 1972, pp. 22-25.
- Matlaw, R. E., "Scriabin and Russian Symbolism", *Comparative Literature*, inverno 1979, vl. XXXI, n. 1, pp. 1-23.
- Mirskij, D. S., *Storia della letteratura russa*, Milano, 1965.
- Morozova, M., "Iz vospominanij", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1972, pp. 122-128.
- Nazajkinskij, E.-Rags, Ju., "O chudožestvennyh vozmožnostjach sinteza muzyki i cveta", in *Muzykal'noe iskusstvo i nauka*, Mosca, 1970.
- Nikolaeva, A., *Osobennosti fortepiannogo stija Skrjabina*, Mosca, 1983.
- Palmer, C., "A note on Skryabin and Pasternak", *The Musical Times*, gennaio 1972, pp. 28-30.
- Pasternak, A. L., "Leto 1903 goda", *Novyj Mir*, n. 1, 1972, pp. 203-211.
- Pasternak, B. L., "O Skrjabine i Šopene", *Sovetskaja Muzyka*, gennaio 1967, pp. 95-103.

- Pasternak, B. L., *Il salvacondotto*, trad. di Giovanni Crino, Roma, 1980.
- Poggioli, R., "I Decadenti e i Simbolisti", in *Il fiore del verso russo*, Torino, 1949, pp. 22-66.
- Prjašnikov, M.-Tompakov, O., *Letopis' žizni i tvorčestva Skrjabina*, Mosca, 1985.
- Rubcova, V. V., *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, Mosca, 1989.
- Sabaneev, L. L., "Il Prometeo di Skrjabin", in Kandinskij, V.-Marc, F., *Il Cavaliere azzurro*, Bari, 1967, pp. 99-114.
- Sabaneev, L. L., "Skrjabin, ego tvorčeskij put' i principy chudožestvennogo voploščeniija", *Muzykal'nyj Sovremennik*, Pietroburgo, dic.-genn. 1916, vll. IV-V, pp. 119-144.
- Sabaneev, L. L., "Skrjabin i javlenie cvetnogo slucha v svjazi so svetovoj simfoniej "Prometej", *Muzykal'nyj Sovremennik*, op. cit., pp. 169-175.
- Sabaneev, L. L., "Scriabin and the Idea of a Religious Art", *The Musical Times*, settembre 1931, pp. 789-792.
- Sabaneev, L. L., *Vospominanija o Skrjabine*, Mosca, 1925.
- Salveti, G., *Storia della musica. Il Novecento. vl. I.*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, 1986.
- Savinelli, M., "Il Simbolismo nell'opera di Scriabin", *Chigiana*, vl. XXII, Nuova Serie, Firenze, 1965, pp. 133-146.
- Schopenhauer, A., *Scritti sulla musica e le arti*, a cura di Franco Serra, Discanto, Fiesole, 1981.
- Sologub (pseud. di Teternikov), F. K., *Stichotvorenija*, Leningrado, 1975.
- Stepun, F., "Ivanov", in *I Protagonisti della letteratura russa*, a cura di E. Lo Gatto, Milano, 1958, pp. 791-805.
- Stravinskij, I., *Poetica della musica*, trad. di Lino Curci, Milano, 1942.
- Stupel', A., *Russkaja mysl' o muzyke. 1895-1917*, Leningrado, 1980.
- Vanečkina, I., "Partija luce kak ključ k pozdnej garmonii Skrjabina", *Sovetskaja Muzyka*, aprile 1977, pp. 100-103.
- Verdi, L., *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, Firenze, 1991.
- Vitale, S., *Introduzione a L'avanguardia russa*, Milano, 1978.
- Vol'fing (pseud. di Metner), E. K., "Muzykal'naja vesna", *Zolotoe Runo*, n. 5, 1906, pp. 69-72.
- Vol'fing, E. K., "Modernizm i muzyka", *Zolotoe Runo*, n. 3-4, 1907, pp. 63-70.

, Finito di stampare nel mese di maggio 1994
da La Grafica & Stampa editrice, s.r.l. di Vicenza